

**RAINER WÖLZL / STÄDTISCHE GALERIE IM MUSEUM  
FOLKWANG ESSEN 1. 10.-15. 11. '9**

# **RAINER WÖLZL**

**mit Texten von  
Gerhard Finckh, Rudolf Burger  
und Rainer Wölzl**

**FOLKWANG MUSEUM ESSEN**

Katalog anlässlich der Ausstellung  
in der Städtischen Galerie  
im Folkwang Museum Essen  
1. Oktober–15. November 1992

Diese Ausstellung wurde unterstützt durch  
das Bundesministerium für auswärtige Angelegenheiten



Dank an den Leihgeber: Sammlung Dobe, Zürich

© 1992 Galerie Hilger, Rainer Wölzl und Autoren  
Übersetzung: Werner Rappl  
Fotos: Robert Zahornicky, Wolfgang G. Ullrich  
Redaktion: Monika Schlucker  
Gestaltung: Rainer Wölzl  
Gesamtherstellung: »atlas«, 2203 Grottebersdorf  
ISBN: 3-900-318-78-6

**S**eit einigen Jahren beschäftigt sich der österreichische Maler Rainer Wölzl auch mit Plastik. Das wäre nicht so ungewöhnlich, da Doppelbegabungen im 20. Jahrhundert keine Seltenheit sind und gerade in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts die Malerei häufig schon den Weg in die dritte Dimension genommen hat, aber bei Rainer Wölzl ist dabei ein besonderes Phänomen zu beobachten: Während seine plastischen Figurationen voll prallen Lebens ihre bronzene Haut beinahe zu sprengen scheinen, verschwinden die figurativen Elemente allmählich aus seiner Malerei. Rainer Wölzl nannte seine Kunst gelegentlich sogar eine „Malerei des Verschwindens“, in deren tiefen Farbräumen die Figuration an den „Rand des Verstummens“ getrieben sei.

Dieser gegenläufige Prozeß des Verschwindens der Figur aus der Malerei und des Auftauchens in der Plastik kennzeichnet einen Teil seiner Arbeit der letzten Jahre. Rainer Wölzl's Arbeit könnte auch mit dem Begriff Mehrfachkodierung beschrieben werden. – Unter Anwendung unterschiedlichster Erfahrungen, wie informeller, tachistisch prozeßorientierter Malerei, konkreter Figuration und konstruktiver Elemente, ist Wölzl der heutigen Wirklichkeit, präziser der Gewaltsamkeit dieser Wirklichkeit, auf der Spur.

Dieses beharrende Vermögen und die Verweigerung, Bewußtes und Unbewußtes zu trennen, macht dieses Werk so eigenständig und gerade in seiner Methode der Reduktion so einprägsam. Eine Ausstellung mit dieser besonderen künstlerischen Position zu veranstalten, erscheint nicht nur interessant, sondern wichtig und sogar notwendig, um Aufschluß zu geben über die Möglichkeiten dieses Künstlers und zugleich über mögliche Tendenzen der Gegenwartskunst. Die Städtische Galerie im Museum Folkwang versteht sich als Ort des Experiments, als ein Platz, an dem neue, junge Kunst eine Chance erhält, als ein Prüfstand für Entwicklungen, die in Kürze schon zum Arrivierten gehören können. Hier muß und wird sich Rainer Wölzls Kunst behaupten.

Gerhard Finckh

Several years ago the Austrian painter Rainer Wölzl started to also devote himself to sculpture. There would be nothing extraordinary about that since double talents are no rarity in the twentieth century and in the second half of this century painting often found its way into the third dimension, but a particular phenomenon can be observed regarding Rainer Wölzl: Whereas his sculpted figures bursting with life almost seem to break out of their bronze skins, the figurative elements are gradually disappearing from his painting. Rainer Wölzl occasionally also called his art a "painting of disappearance", in whose deep spaces of colour the figures have been driven to the "verge of silence".

This antagonistic process in which the figure disappears from his painting and surfaces in his sculpture characterizes part of his work during the past years. Rainer Wölzl's work could also be described by the concept of multiple coding. Rainer Wölzl is tracking down today's reality, or rather the violence of this reality using various experiences such as non-objectivisme, tachisme, process-oriented painting, concrete figuration and constructive elements.

The tenacious capacity and the refusal to separate conscious from unconscious make this work so independent and impressive precisely in its method of reduction.

To exhibit this particular artistic position seems to be not only interesting but important and even necessary to inform of the possibilities of this artist as well as of possible tendencies of current art. The Städtische Galerie in the Folkwang Museum considers itself to be a place in which experiments can take place, a place in which new, young art is given a chance, a testing place for developments which may soon be considered as well established. This is where Rainer Wölzl's work must and will prove itself.

Gerhard Finckh

**D**epuis plusieurs années le peintre autrichien Rainer Wölzl s'occupe aussi de sculpture. Ceci ne serait pas si étonnant puisque les talents doubles ne sont pas rares au vingtième siècle et c'est surtout dans la deuxième moitié de ce siècle que la peinture a souvent choisi le chemin vers la troisième dimension, mais chez Rainer Wölzl on peut observer un phénomène tout particulier: Tandis que ses figurations sculpturales pleines de vie semblent faire éclater leur peau de bronze, les éléments figuratifs disparaissent de plus en plus de sa peinture. Parfois Rainer Wölzl qualifiait son art même de «peinture de disparition» dans les profondes espaces de couleurs de laquelle la figuration serait poussée au »bord du silence«.

Ce procédé antagoniste qui fait disparaître la figure de la peinture et la fait apparaître dans la sculpture caractérise une partie de son travail des dernières années. On pourrait désigner le travail de Rainer Wölzl aussi par la notion de codage multiple. En appliquant les expériences les plus diverses telles que la peinture informelle, tachiste orientée vers l'action de peindre, la figuration concrète et les éléments constructifs Wölzl explore la réalité d'aujourd'hui ou plus précisément la violence de cette réalité.

Cette capacité persistante et le refus de séparer le conscient de l'inconscient donnent à cet œuvre son aspect si autonome et impressionnant particulièrement par sa méthode de réduction.

Il paraît non seulement intéressant mais aussi important et même nécessaire de faire cette exposition avec cette position artistique particulière afin de révéler les possibilités de cet artiste et en même temps les tendances possibles de l'art actuel. La Städtische Galerie au Musée Folkwang se considère comme lieu d'expérience où l'art jeune et nouveau reçoit une chance en tant que station d'essai de développements qui en peu de temps déjà peuvent compter parmi les arrivés. Ici l'art de Rainer Wölzl devra et réussira à prouver sa valeur.

Gerhard Finckh

**Rudolf Burger**

## **DIALEKTIK DER MONOCHROMIE**

Notat nach einem Atelierbesuch bei Rainer Wölzl

**W**ölzls Kunst ist konservativ: formal, material und thematisch. Sie ist konservativ zunächst als Malerei überhaupt (wie viel weniger strenge, gleichwohl als Kunst approbierte Expressionsmodi gibt es heute!), sodann aber auch in ihrem spezifischen malerischen Gestus, der seine Ausdrucksmittel zurücknimmt, um ihre Erkenntnisfunktionen zu steigern. Oft nur einfach schwarze Masse, freilich von optisch sehr komplexer Struktur, auf ebenen, rechteckigen Flächen, diese gelegentlich zu Diptychen oder Triptychen arrangiert – die traditionellen Parameter der Tafelmalerei bleiben gewahrt, in reduzierter Form. Kein Rahmen. Das Bild wird nicht aufgesprengt, eher könnte man sagen, es implodiert. Und dann die Figuren, die aus der Farbenmasse sich herauschälen – realistisch und abstrakt zugleich, was kein Widerspruch ist, denn die Abstraktion ist keine geometrische, sie ist ontologisch: entkleidet allen rhetorischen Beiwerks sind die Gestalten festgehalten im Augenblick ihres Auftauchens oder Verschwindens, sie existieren meist nur als Verheißung oder Spur, als Gekräusel auf einer monochromen Fläche.

Diese Malerei ist nicht skeptisch, nicht ironisch, sie ist sehr ernst. Ihr geht es um Wahrheit, nicht um Spiel. Auch deshalb ist sie konservativ. Das Schwarz dominiert, als Ausdruck von zeremonieller Düsternis, aber auch von Diskretion. Die Bilder propagieren sich nicht selber, sie drängen sich nicht auf, wollen auch nicht einfach bloß gesehen, gelesen werden, sie erschließen sich nur einer versenkenden Betrachtung. Sonst bleiben sie stumm. Sie sind nicht zudringlich, sie reden nicht als erste, sie erwarten, daß der Betrachter die Kommunikation eröffnet. Dann aber beginnen sie selber zu sprechen, eindringlich, leise, lockend und drohend. Ihr Schrecken springt nicht gleich hervor, er ist ein lauernder Schrecken, er überwältigt nicht durch einen Schock, sondern durch höfliche Einladung zur Meditation. Aber diese Höflichkeit ist eine Falle, deren Köder die Stille ist, eine beklemmende Stille, die über den finsternen Flächen liegt und die auf den Betrachter wie ein Sog wirkt. Steht man länger vor den Bildern, so hört man sich atmen, wird sich seiner Leiblichkeit, seiner Verletzlichkeit bewußt. Manchmal, nicht immer, tauchen dann aus dem Schwarz menschliche Gestalten auf, gequälte, geschundene Körper, oft nur Torsi, bei günstigem Winkel der Betrachtung, dann verschwinden sie wieder.

Die zerfurchte Oberfläche der Gemälde wird von Spannungen durchzogen, das Schwarz, das zunächst abstrakt und tot schien, reine Negation von Farbigkeit, beginnt sich zu beleben. Der Bildeindruck fängt an zu changieren: zwischen der Narration der sich entziehenden Figuren, für welche die Farbe nur Mittel ist und Träger, und der Thematisierung von Schwarz als Farbe selber, wofür umgekehrt das Relief des Bildinhalts nur Mittel ist. Die Dialektik zwischen Form und Inhalt, Sujet und Material, ist hier aufs Äußerste gespannt, gerade deshalb, weil beide Pole als Bildmomente minimalisiert sind: die andeutende Erzählung auf dem kargen Aufweis existentieller Grenzen, das Darstellungsmittel auf das einfache Schwarz. Durch diese Spannung aber wächst den beiden Momenten etwas Neues zu, ihre Abstraktheit schlägt um in Konkretion, partiell sogar in das Gegenteil dessen, wovon sie Abstraktionen sind. Das Schwarz, absolute Negation von Licht und Farbigkeit, beginnt zu leuchten, sich in sich selbst zu differenzieren, zu scheinen, zu strahlen und zu glitzern und es wird deutlich, daß es das Schwarz schlechthin nur als Idee gibt, ganz analog zu der des Nichts, für das es farbsymbolisch steht, und das es



ebenfalls nur „gibt“ als begriffliche Hypostasierung einer Negation, die als solche immer an ein Etwas gebunden ist. Wie aber jede Bestimmung eine Negation ist, und alles positiv-Konkrete erst aus dem Spiel von Negationen sich ergibt, so schlägt das materiale Schwarz bei Wölzl um in eine „absolute Farbenpracht“. (Tun wir nicht so, als ob wir davon überrascht wären und um die Möglichkeit dazu nicht längst schon wüßten: Als Farbe des Festes und der Trauer hat das Schwarz in sich den Widerspruch und die ästhetisch nuanciertesten Filme wurden in Schwarz-Weiß gedreht, gegen ihr semiotisches Pastell ist die Buntheit des Farbfilms meist vulgär.)

Die gleiche Dialektik spielt auf der Seite des narrativen Bildinhalts sich ab: Die nur als Relief, als Schatten, oft nur als Schemen wie auf einer alten, verdorbenen Daguerrotypie erkennbaren Gestalten, die, eingegraben in die schwarze Masse, zunächst wie ein memento mori wirken, als eher schlichte Chiffre für die condition humaine: existieren heißt existieren unter Qualen am Rande des Nichts, die beginnen mit dem Lebendigwerden des Schwarz als Farbe selber ein unheimliches Leben zu entwickeln; ein Leben, das auch auf die nichtfigurativen Bildteile sich überträgt, letztlich über die gesamte Fläche sich verbreitet. Die Unheimlichkeit des Effekts besteht darin, daß das anorganische Material dadurch selbst organisch wirkt und eine drohende, weil unbestimmbare und unfäßbare Vitalität zu regen sich beginnt: Die zunächst wie tot wirkende Oberfläche des Bildes wird unter dem Spiel des Lichts zur Erscheinungsform einer natura naturans.

Eine „Malerei des Verschwindens“ hat Wölzl seine Arbeit genannt, und das ist sie ganz gewiß. Aber es ist auch das Gegenteil wahr. Im Unterschied zu seinen figurativen Bildern sind seine monochromen Gemälde – vielleicht gegen die Intentionen des Künstlers – auch Dokumente der Zähigkeit des Lebens: der Nihilismus, den sie programmatisch vertreten, schlägt nicht um in Religiosität, sondern in eine Hymne an die Materie und ihre unendlich schöpferische Potenz. Dagegen ist die Botschaft des Nihilismus nur mondän.

Wölzls Kunst ist konservativ. Und aus dieser Konservativität bezieht sie ihre einzigartige Kraft zum Widerstand gegen alles idealistische Geschwätz.



**Rudolf Burger**

## **DIALECTICS OF MONOCHROMY**

**Notes after a visit at the studio of Rainer Wölzl**

**W**ölzl's art is conservative: formally, materially and thematically. It is conservative as painting as such (how many less strict means of expression, which nevertheless have been acknowledged as art, exist today!) but also with respect to its specific pictorial gestures with its minimized means of expression which are used to enhance its revealing functions. Often only a black mass, although of a very complex visual structure, on even rectangular surfaces, sometimes arranged as diptychs or triptychs; the traditional parameters of panel painting are retained, in a reduced form. No frames. The painting is not broken up, you could rather say it implodes. And then the figures which peel themselves out of the mass of colour: realistic and abstract at the same time, which is no contradiction for the abstraction is not geometrical, it is ontological: devoid of all rhetorical accessories, the figures are captured as they appear or disappear, they mostly exist only as a promise or a trace, as a curl on a monochrome surface.

This painting is not sceptical, not ironical, it is very serious. It deals with truth, not play. This is also why it is conservative. Black dominates, as the expression of ceremonious gloom, but also of discretion. The paintings do not propagate themselves, they do not impose themselves, neither do they want to be simply seen, read; they reveal themselves only to meditative observation. Otherwise they remain mute. They are not aggressive, they do not make the first move, rather they expect the viewer to open up the lines of communication. But thereupon they begin to speak, insistently, quietly, enticingly and threateningly. Their terror does not come out at you immediately, it is a terror which lies in wait, it does not overwhelm through a shock effect, but rather through a courteous invitation to meditation. But this courtesy is a trap, and silence is the bait, oppressive silence, which lies over the dark surfaces and acts upon the viewer as a type of suction. If one stays longer in front of the paintings, one hears one's breathing, becomes aware of one's physical state and one's vulnerability. Sometimes, but not always, if viewed from a particular angle, human shapes emerge from the black, tortured, tormented bodies, often only torsos, and then disappear.

The paintings' cleft surface is fraught with tension, and the black which first appeared abstract and dead comes to life. The painting's impression begins to vacillate: between the narration of the withdrawing figures for which colour is only the means and the carrier and the treatment of black itself as colour, for which, conversely, the subject matter of the relief is only used as the means. The dialectics between form and content, subject and material is extremely tense, especially because both poles are minimized as parts of the painting: the suggestive narration to the scant evidence of existential limits, the means of representation to the simple black. Through this tension both forces gain something new, their abstraction turns into something concrete, partially even into the opposite of what they are abstractions of. Black, the absolute negation of light and colour, begins to shine, to differentiate itself in itself, to shine, to radiate and glitter and it becomes evident that black as such exists only as an idea, quite similarly to the idea of nothingness which it symbolizes as a colour and which only "exists" as a conceptual hypostatization of a negation which is, as such, always bound to an existent. But as every determination is a negation, and everything positive and concrete only results from the play of

negations, so does Wölzl's material black turn into an "absolute blaze of colours". (Let us not pretend that this comes as a surprise and that we were not aware of this possibility all along: as black is the colour of festivity and mourning, black contains the contradiction in itself, and the esthetically most subtly nuanced films were made in black-and white; compared with their semiotic pastel the colourfulness of the colour films usually appears vulgar.)

The same dialectics can be found with respect to the narrative pictorial content: The figures which are recognizable only as a relief, a shadow, often only as phantoms, like on an old daguerreotype, which, buried in the black mass first appear to us as memento mori, as a rather simple cryptograph of the human condition: to exist means to exist in agony on the edge of nothingness; with the coming to life of black as a colour they begin to develop their own uncanny life, a life which spreads to the non-representative parts of the picture and finally onto the entire surface. The uncanniness of the effect is due to the inorganic material thereby appearing organic and to the undefinable and therefore threatening vitality which arises: The painting's surface which at first appears lifeless takes on, in the play of light, the appearance of a natura naturans.

Wölzl called his work a "painting of disappearance" and that it certainly is. But also its opposite is true. In contrast to his representational pictures, his monochrome paintings - perhaps unintentionally - are also documents of the tenacity of life: nihilism, which they programmatically represent does not turn into religiousness but into a hymn to matter and to its infinite creative potency. Compared to this the message of nihilism is mundane.

Wölzl's art is conservative. And out of this conservatism it takes its singular power of resistance against all idealistic chatter.

**Rudolf Burger**

## **LA DIALECTIQUE DE LA MONOCHROMIE**

Notes après une visite dans l'atelier de Rainer Wölzl

L'art de Wölzl est conservateur: du point de vue formel, matériel et thématique. Il est conservateur d'abord en tant que peinture telle quelle (combien de modes d'expression moins austères bien qu'approuvés en tant qu'art y a-t-il aujourd'hui!) et ensuite aussi en raison de sa gestuelle picturale spécifique à moyens d'expression restreints afin d'intensifier sa fonction révélatrice. Souvent simplement une masse noire, certes d'une structure optique très complexe sur des surfaces planes rectangulaires, parfois les arrangeant en diptyques ou triptyques - les paramètres traditionnels de la peinture classique en panneaux peints restent intacts, en forme réduite. Pas de cadre. Le tableau n'est pas amené à une explosion, on pourrait plutôt parler d'implosion. Et puis les figures qui sortent de la masse colorée - réalistes et abstraits en même temps, ce qui n'est pas une contradiction, car l'abstraction n'est plus d'ordre géométrique mais ontologique: dépourvues de tout accessoire rhétorique les figures sont fixées au moment de leur apparition ou disparition, le plus souvent elles n'existent que comme promesse ou trace, en tant qu'ondulation de la surface monochrome.

Cette peinture n'est pas sceptique, elle n'est pas ironique, elle est sereine. Ce qui lui importe c'est la vérité, non le jeu. Voilà une raison de plus pourquoi elle est conservatrice. Le noir prédomine en tant qu'expression d'une obscurité cérémoniale mais aussi de discrétion. Les tableaux ne s'affichent pas eux-mêmes, ils ne simposent pas, ils ne veulent pas non plus être simplement vus ou lus, ils ne s'ouvrent qu'à une contemplation méditative. Sinon ils restent muets. Ils ne sont pas indiscrets. Ils ne parlent pas les premiers, ils attendent que le spectateur commence la communication. Mais en ce moment ils se mettent à parler à leur tour, de manière insistante, basse, séduisante et menaçante. Leur horreur ne se donne pas à voir tout de suite, c'est une horreur qui guette, elle ne bouleverse pas par un choc mais par une invitation polie à la méditation, mais cette politesse est un piège dont le silence est l'appât, un silence angoissant qui plane sur les surfaces sombres et qui produit un effet d'aspiration sur le spectateur.

Si l'on demeure plus longtemps devant les tableaux, on commence à entendre sa propre respiration, on s'aperçoit de sa corporalité, sa fragilité. Parfois, pas toujours, il y a des silhouettes humaines qui surgissent du noir, des corps torturés, écorchés, souvent ce ne sont que des torses qui s'aperçoivent quand l'angle d'observation est propice puis ils disparaissent.

La surface sillonnée des tableaux est traversée de tensions, le noir qui d'abord semblait abstrait et mort commence à s'animer. L'impression du tableau commence à vaciller entre la narration des silhouettes fuyantes pour lesquelles la couleur n'est que moyen et support et la thématisation du noir même en tant que couleur pour laquelle inversement le relief du contenu du tableau ne sert que de moyen. La dialectique entre forme et contenu, sujet et matière est tendue jusqu'aux extrêmes, précisément parce que les deux pôles sont minimisés en tant que moments du tableau: le récit indicatif dans la démonstration réduite de limites existentielles, le moyen de représentation dans le noir simple. Mais par cette tension les deux moments gagnent quelque chose de nouveau, leur abstraction se transforme en concrétion, partiellement même en le contraire de ce dont ils sont les abstractions. Le noir, la négation absolue de lumière et de couleurs, commence à luire, à se différencier en soi même, à rayonner et scintiller et il apparaît que le noir n'existe simplement que sous forme d'idée, analogue à celle du néant dont il est la

couleur symbolique et qui lui aussi n' "existe" qu'en tant qu'hypostase d'une négation qui est toujours liée à un quelque chose. Mais comme chaque détermination est une négation et tout le positif et concret ne ressort que d'un jeu de négations, le noir matériel chez Wölzl se transforme en une "sophtuosité de couleurs absolument magnifiques" (Ne prétendons pas d'en être surpris et de ne pas connaître cette possibilité depuis longtemps: En tant que couleur de fête et de deuil le noir réunit cette contradiction et les films les plus nuancés esthétiquement ont été tournés en noir et blanc, comparés à leur pastel sémiotique le coloris des films en couleurs est le plus souvent vulgaire.)

La même dialectique se trouve du côté du contenu narratif du tableau: les silhouettes qui ne sont reconnaissables qu'en tant que reliefs, ombres, souvent apparaissent seulement en tant que fantômes, telles que sur une vieille daguerréotypie abîmée, qui, enfoncés dans la masse noire apparaissent d'abord comme memento des morts, comme chiffre plutôt simple de la condition humaine: exister signifie exister accablé de tourments, aux bords du néant et qui avec l'animation du noir en tant que couleur commencent à développer elles-mêmes une vie inquiétante: une vie qui est transférée aussi aux parties non-figuratives et finalement s'étend sur toute la surface. L'aspect inquiétant de cet effet consiste en ce que la matière anorganique ainsi paraît organique, et une vitalité menaçante parce qu'indéfinissable et incompréhensible commence à naître: La surface du tableau qui d'abord paraît quasiment morte sous l'influence du jeu de la lumière se transforme en la forme d'apparition d'une natura naturans.

Une "peinture de la disparition" - c'est le titre que Wölzl a donné à son travail, et c'est ce qu'il est sûrement. Contrairement à ses tableaux figuratifs ses tableaux monochromes - peut-être contre les intentions de l'artiste - sont aussi des documents de la tenacité de la vie: le nihilisme qu'ils proclament comme programme ne se transforme pas en religiosité mais en un hymne à la matière et sa puissance créatrice infinie. Le message du nihilisme par contre n'est que mondain.

L'art de Wölzl est conservateur et de ce conservatisme il prend sa force singulière de résistance contre tout bavardage idéaliste.

**H**err W. betrachtete sein Gegenüber. Zu spät sah er den Baum, der geschlagen war. Rasch, als ob es Zeit wäre sich zu beeilen, verschlang er das letzte Stück. Gesättigt stand er auf, drehte sich um, um sich allgemeiner Anteilnahme zu versichern. Verlegen öffnete er seine Tasche und bezahlte. Eins, sieben, neunundvierzig. Was hatte er zu geben. Alles? – So viel war es nicht wert. Der Tausch spielte, spielte ein leichtes Spiel, überschlug das schwere Bett. Verloren das Steinschloß. Zufrieden die Zwetschke. Er zog seine Nachthaut über, so, als sähe er sich seinem Mörder gegenüber und verschwand grußlos.

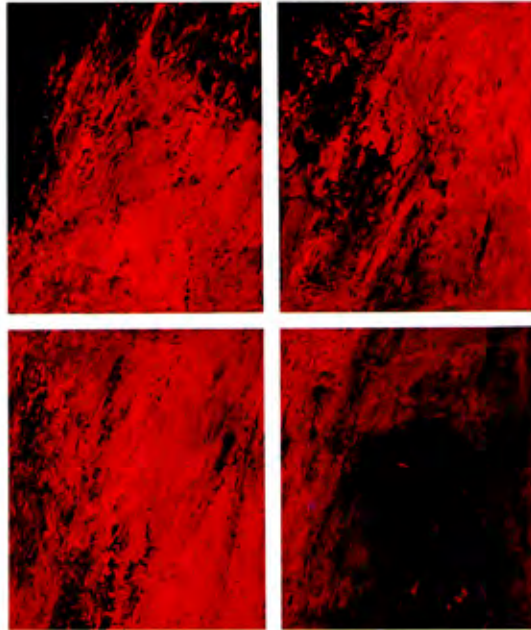
R. W. Wien, März 1992

**M**r. W. observed the person opposite him. Too late he saw the tree which had been cut down. Rapidly, as if it was high time to hurry he gulped down the last morsel. Well satisfied, he rose and turned around in order to make sure to attract general attention. Embarrassed, he opened his bag and paid. One, seven, forty-nine. What was it he had to give? Everything? It was not worth that much. The exchange played, played an easy game, estimate roughly the heavy bed. Lost the stone lock, pleased the plum. He put on his night skin as if he was confronted with his killer and left without greeting.

R. W. Vienna, March 1992

**M**onsieur W. regardait son vis-à-vis. Trop tard il a vu l'arbre qui était abattu. Rapidement comme s'il était temps de se presser, il avala le dernier morceau. Rassasié il se leva afin de s'assurer de l'intérêt général. Embarassé il ouvrit son sac et paya. Un sept, quarante-neuf. Qu'est qu'il lui fallait donner? Tout? – Il ne valait pas tant. L'échange jouait, il avait beau jeu, évalue le lit lourd. Perdue la serrure de pierre. Contente la prune. Il mettait sa peau de nuit comme s'il se trouvait en face de son assassin et disparut sans saluer.

R. W. Vienne, mars 1992



DAS FENSTER, 1992  
4teilig, Öl/Leinwand, gesamt: 60 x 50 cm





HAND, 1992  
Bronze, 14 x 55 x 12 cm, Auflage: 2 + 1 E. A., Gießer: A. Zöttl





ALS HAND, 1991/92  
3teilig, Öl/Leinwand, Eisen, Bronze, gesamt: 180 x 130 x 20 cm



KOPF, 1992  
Bronze, 18 x 23 x 20 cm, Auflage: 2 + 1 E. A., Gießer: A. Zöttl



ALS KOPF, 1991/92  
3teilig, Öl/Leinwand, Eisen, Bronze, gesamt: 180 x 130 x 20 cm



FUSS, 1992

Bronze, 15 x 63 x 12 cm, Auflage: 2 + 1 E. A., Gießer: A. Zöttl



ALS FUSS, 1991/92  
3teilig, Öl/Leinwand, Eisen, Bronze, gesamt: 180 x 130 x 20 cm



MIT UNS, 1991  
3teilig, Öl/Leinwand, Eisen, gesamt: 195 x 350 x 25 cm





DAS KONZIL DER BUCHHALTER, 1991  
3teilig, Öl/Leinwand, Eisen, gesamt: 195 x 350 x 25 cm





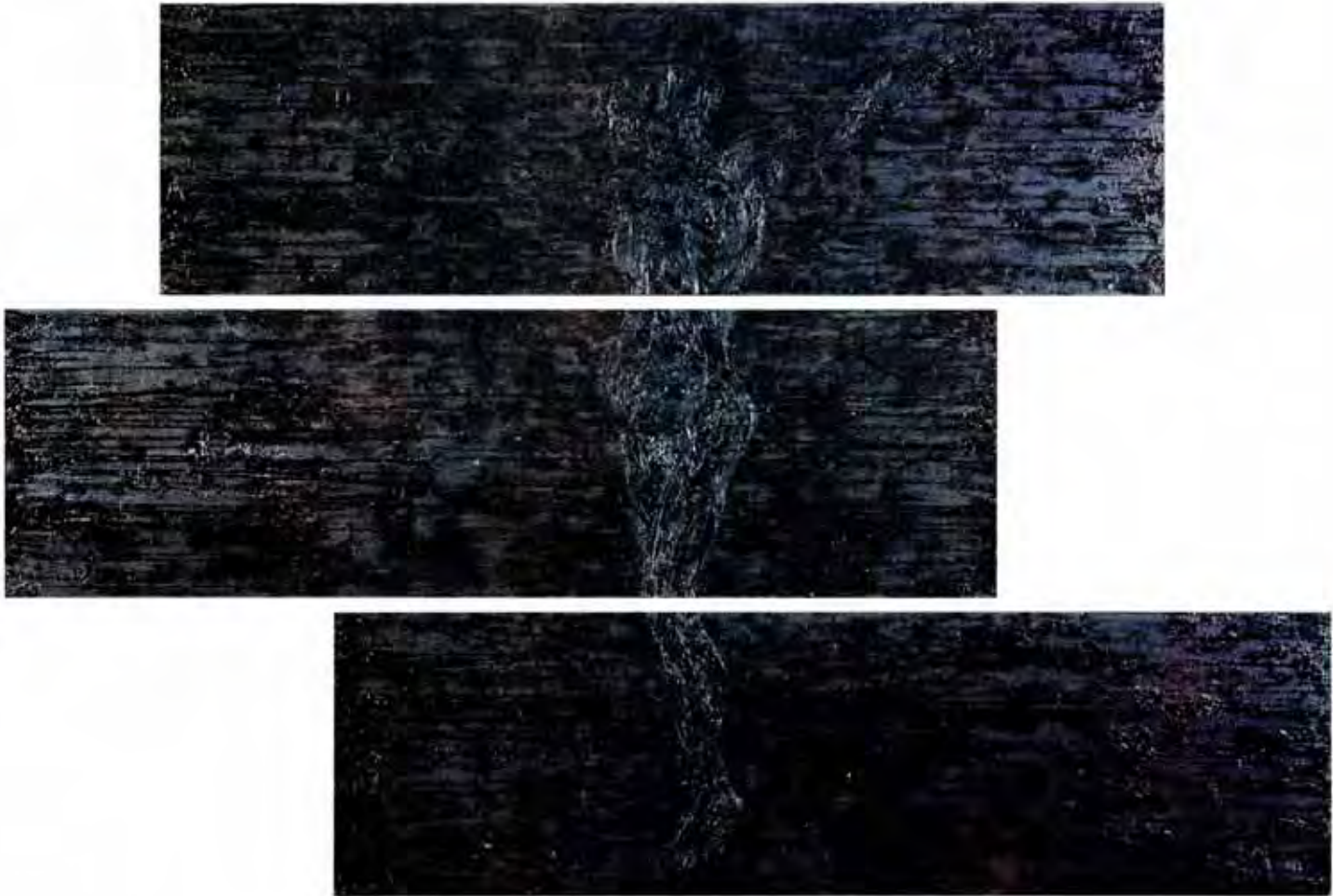
FRAGMENT III, 1992  
3teilig, Öl/Leinwand, je 240 x 70 cm



FRAGMENT I, 1991  
3teilig, Öl/Leinwand, je 60 x 50 cm



FRAGMENT II, 1991  
3teilig, Öl/Leinwand, je 240 x 70 cm



FRAGMENT IV, 1991  
3teilig, Öl/Leinwand, je 60 x 50 cm



PIETA II, 1992  
Öl/Leinwand, 100 x 80 cm





DRAUSSEN, 1991  
Öl/Leinwand, 195 x 160 cm



EIN AUGE, OFFEN, 1992  
Diptychon, Öl/Leinwand, gesamt: 100 x 160 cm





HALTLOS I, 1992  
Öl/Leinwand, 160 x 130 cm



HALTLOS II, 1992  
Öl/Leinwand, 160 x 130 cm



HALTLOS III, 1992  
Öl/Leinwand, 160 x 130 cm



DEUTLICH, 1991  
Diptychon, Öl/Leinwand, gesamt: 240 x 140 cm





ALS OB I, 1991  
Öl/Leinwand, 240 x 70 cm



O. T., 1991  
Triptychon, Öl/Leinwand, 50 x 60, 140 x 70, 60 x 50 cm

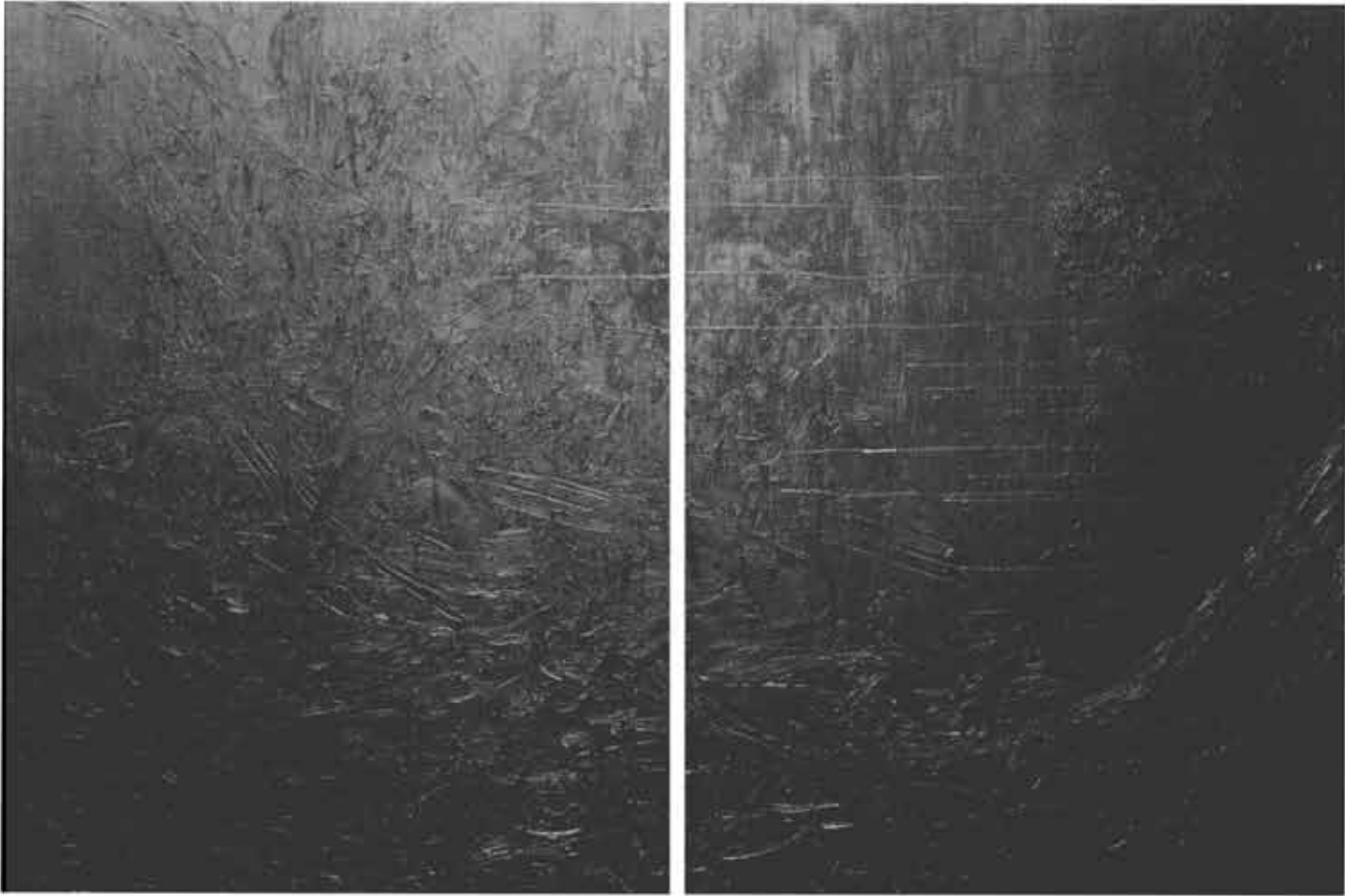


BEDENKENLOS, 1992  
Diptychon, Öl/Leinwand, gesamt: 195 x 290 cm



HOFFNUNGSLLOS, 1992  
Diptychon, Öl/Leinwand, gesamt: 195 x 290 cm





NORD-SÜD, 1992  
Diptychon, Öl/Leinwand, gesamt: 195 x 290 cm



DER GROSSE SCHLAF, I, II, III, IV, 1992



DER GROSSE SCHLAF I, II, 1992  
Öl/Leinwand, je 200 x 90 cm



DER GROSSE SCHLAF III, IV, 1992  
Öl/Leinwand, je 200 x 90 cm



DECRESCENDO, 1989/90  
Steilig, Öl/Leinwand, gesamt: 160 x 650 x 160 cm



CRESCENDO, 1992  
3teilig, Öl/Leinwand, gesamt: 240 x 200 x 160 cm





WORTERGUSS, 1991  
Öl/Leinwand, 195 x 160 cm



BETT DER NOTDURFT, 1992  
Öl/Leinwand, 195 x 160 cm



QUER AB, 1991  
Öl/Leinwand, 195 x 160 cm



LARGO I, 1992  
Diptychon, Öl/Leinwand, gesamt: 60 x 100 cm





LARGO II, 1992  
Diptychon, Öl/Leinwand, gesamt: 60 x 100 cm





O. T., 1991  
Öl/Leinwand, 240 x 70 cm



STUMME HERBSTGERÜCHE, 1991  
Triptychon, Öl/Leinwand, 50 x 60, 140 x 70, 60 x 50 cm



O. T., 1992  
Öl/Leinwand, je 100 x 80 cm



KREUZ, 1992  
Öl/Leinwand, 60 x 50 cm



VERTREIBUNG, 1992  
Triptychon. Öl/Leinwand, je 160 x 50 cm





## RAINER WÖLZL

### BIOGRAPHIE

- 1954 in Wien geboren
- 1978 Diplom an der Hochschule für Angewandte Kunst, Wien (Prof. Oberhuber)
- 1980 Auslandsstipendium an der Akademie der Bildenden Künste, Dresden
- 1986 Theodor-Körner-Preis
- 1986 Lehrtätigkeit an der Internationalen Sommerakademie, Salzburg
- 1986 Woyty-Wimmer-Preis
- 1986 2. Preis „Hommage à Kokoschka“
- 1987 Förderungspreis für Bildende Kunst der Stadt Wien
- 1988 21. österreichischer Graphikwettbewerb: Preis des Landes Steiermark
- 1989 Stipendium der Anna und Heinrich Sussmann-Stiftung
- 1990 Lehrbeauftragter an der Hochschule für Angewandte Kunst
- 1991 22. österreichischer Graphikwettbewerb: Preis des französischen Kulturinstitutes

### EINZELAUSSTELLUNGEN

- 1980 Akademie der Bildenden Künste, Dresden
- 1981 Galerie Fotohof, Salzburg
- 1986 Galerie Hilger, Wien  
Künstlerhaus, Wien
- 1987 Galerie Colmant, Brüssel  
Galerie Hilger, Wien  
Galerie Hermeyer, München
- 1988 Kunstverein Brühl  
Galerie Glacis, Graz  
Galerie Latal, Zürich  
Galerie Hilger, Frankfurt
- 1989 Galerie Hermeyer, München  
Galerie Vulkan, Mainz  
Galerie Hilger, Wien  
Künstlerhaus, Plovdiv  
Galerie Colmant, Brüssel
- 1990 Galerie Manfred Giesler, Berlin  
Galerie Hermeyer, München  
Galerie Hilger, Frankfurt  
Galerie Glacis, Graz  
Bawag-Fondation, Wien  
Forum, Düsseldorf
- 1991 Kunstverein Marburg  
Kunstverein Rosenheim  
Galerie Heinz Wenk, Dortmund  
Overbeck-Gesellschaft, Lübeck
- 1992 Galerie Hilger, Wien  
Künstlerhaus, Wien  
Galerie Hilger, Frankfurt  
Galerie Hermeyer, München  
Kammerhofgalerie der Stadt Gmunden  
Folkwang Museum, Essen
- 1993 Galerie Christine Colmant, Brüssel  
Galerie Manfred Giesler, Berlin  
Kunstverein Heilbronn

### GRUPPENAUSSTELLUNGEN

- 1976 Secession, Wien
- 1977 „Buchobjekte“ Galerie nächst St. Stephan, Wien
- 1978 Künstlerhaus, Wien
- 1982 Galerie Stubenbastei, Wien  
Kunsthalle Rostock
- 1983 Dr.-Karl-Renner-Institut, Wien  
Kongreßhaus, Innsbruck
- 1984 Intergraphik, Berlin
- 1986 „Hommage à Kokoschka“, Kunstforum, Wien
- 1987 „Die lädierte Welt“, Kunstforum, Wien  
„Europalia“, Musée d'Ixelles, Brüssel  
Leinster Fine Art, London  
„Trakt“, Galerie Vulkan, Mainz
- 1988 Triennale, Sophia  
„21. österreichischer Graphikwettbewerb“, Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck  
Künstlerhaus, Bregenz  
Museum Moderner Kunst, Bozen  
Kärntner Landesmuseum  
Städtische Galerie, Lienz  
Künstlerhaus, Salzburg  
„Les miroirs de la scene“, Centre Rogier, Brüssel
- 1989 60 Tage Museum des 21. Jahrhunderts, Wien  
„Neuaufnahmen“, Künstlerhaus, Wien  
Leinster Fine Art, London  
„Der geschundene Mensch“, Dom, Karmeliterkloster, Frankfurt
- 1990 „Vienne aujourd'hui“, Musée de Toulon  
„Gesture and memory“, Instituto Italiano di Cultura, Dublin  
„Grenzstationen Gewalt“, Kunstverein Rotenburg  
„Wider-schein“, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck
- 1991 „Würth – Eine Sammlung“, Salzburger Landesmuseum Rupertinum  
„Ins Licht gerückt – ein Museum auf Abruf“, Rathaus, Wien  
„22. österreichischer Graphikwettbewerb“, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum  
Waltherhaus, Bozen  
Städtische Galerie, Lienz  
Künstlerhaus, Bregenz  
Stadthausgalerie, Klagenfurt  
„Religiosa 91“, Braunschweiger Dom  
„am Kopf“, Kunstverein Gütersloh  
Skulpturen und Plastiken, Galerie Hermeyer, München
- 1992 „Geteilte Bilder“, Folkwang Museum Essen  
Galerie Schütte, Essen  
„Vienna: Expressionist Tendencies since 1945“, Salford Museum, Manchester  
„Kunstraum Kirche“, Pfarre Alt-Pradl, Innsbruck  
„Triumph des Todes“, Museum österreichischer Kulturen  
„Bibliophile/Künstler/Bücher“, Kunstverein Horn  
„Zu Papier gebracht – Wiener Kunst seit 1945“, Rathaus, Wien  
„Bilder vom Tod“, Historisches Museum, Wien

## BIBLIOGRAPHIE

- Rainer Wölzl. Zu Pier Paolo Pasolini: Salò – 120 Tage von Sodom. Katalog der Galerie E. Hilger. Text: Oswald Oberhuber; Wien, 1986
- Die Länderte Welt. Ausstellungskatalog. Kunstforum, Wien, 1987
- Rainer Wölzl. Malerei/Zeichnung 86/87. Katalog der Galerie E. Hilger, Wien und der Galerie J. Hermeyer, München. Text: Peter Gorsen; Wien, 1987
- Trakl. Ausstellungskatalog der Galerie Vulkan; Mainz, 1987
- Gedenkjahr 1938. Ausstellungskatalog des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst. Text: Angelica Bäumer; Wien, 1988
21. österreichischer Graphikwettbewerb. Ausstellungskatalog der Kulturabteilung der Tiroler Landesregierung; Innsbruck, 1988
- Der geschundene Mensch. Ausstellungskatalog. Text: Peter Gorsen; Darmstadt/Frankfurt. Verlag Das Beispiel, 1989
- Rainer Wölzl. Flügelaltar. Katalog der Galerie E. Hilger, Wien. Text: Aus „Ästhetische Theorie“ von Theodor Adorno; Wien, 1989
- Rainer Wölzl. Zu Jean Genet – Der Balkon. Katalog der Galerie J. Hermeyer, München; Galerie Vulkan Mainz; Galerie Colmant, Brüssel; Text: Alexandra Pätzold, München
- Rainer Wölzl. Zu Jean Genet – Der Balkon. Kassette mit 12 Radierungen von R. W., Edition J. Hermeyer, München, 1989
- Neuaufnahmen 1980–1989. Ausstellungskatalog des Künstlerhauses, Wien, 1989
- 60 Tage Museum des 21. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog. Wien, 1989
- Rainer Wölzl. Monochrom. Katalog der Galerie J. Hermeyer, München; Galerie Manfred Giesler, Berlin. Text: Manfred Wagner, München, 1989
- Rainer Wölzl. Paul Celan. Aus „Mohn und Gedächtnis“: „Todesfuge“. Buch mit 17 Radierungen von R. W., Edition E. Hilger, Wien, 1990
- Rainer Wölzl. Rot-Schwarz. Katalog der Galerie E. Hilger, Wien. Text: Conrad Paul Liessmann; Wien, 1990
- Vienne auhourd'hui. Ausstellungskatalog des Musée de Toulon. Text: Rainer Wölzl; Toulon, 1990
- Fragmente des Lebens. Zu neueren Arbeiten von Rainer Wölzl. Text: Conrad Paul Liessmann; in Kunstpresse Nr. 3/1990; S. 30 ff; Wien, 1990
- Forum. Ausstellungskatalog der Internationalen Kunstmesse. Text: Ingo Bartsch; Düsseldorf, 1990
- Wieder-schein. Aspekte des Religiösen in der österreichischen Gegenwartskunst. Ausstellungskatalog des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum. Text: Günther Dankl; Innsbruck, 1990
22. österreichischer Graphikwettbewerb. Ausstellungskatalog der Tiroler Landesregierung; Innsbruck, 1991
- Würth. Eine Sammlung. Ausstellungskatalog. Text: Dieter Ronte; Jan Thorbecke Verlag; Sigmaringen, 1991
- Rainer Wölzl. Samuel Beckett. Aus „Echo's bones“: „Cascando“. Kassette mit 9 Radierungen von R. W., Edition E. Hilger, Wien, 1991
- Ins Licht gerückt – ein Museum auf Abruf. Ausstellungskatalog der Sammlung der Stadt Wien. Kulturabteilung der Stadt Wien, 1991
- Religiosa 91. Kunst der Gegenwart im Braunschweiger Dom. Ausstellungskatalog. Braunschweig, 1991
- Kunst, Europa. Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine. Ausstellungskatalog. Köln/Karlsruhe, 1991
- Vienna: Expressionist tendencies since 1945. Ausstellungskatalog des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst; Text: Otto Breicha; Wien, 1992
- Geteilte Bilder. Das Diptychon in der neuen Kunst. Ausstellungskatalog des Museums Folkwang Essen. Text: Gerhard Finckh; Essen, 1992
- Zu Papier gebracht – Wiener Kunst seit 1945. Ausstellungskatalog der Kulturabteilung der Stadt Wien, 1992
- Triumph des Todes? Ausstellungskatalog des Museums österreichischer Kultur, Eisenstadt, 1992
- Rainer Wölzl. Lautréamont. Die Gesänge des Maldoror. Text: Peter Gorsen. Picus Verlag, Wien, 1992
- Rainer Wölzl. Lautréamont. Die Gesänge des Maldoror. Kassette mit 6 Radierungen; Edition J. Hermeyer, München, 1992
- Bilder vom Tod. Ausstellungskatalog des Historischen Museums der Stadt Wien, 1992
- GALERIE HILGER betreut das Werk von R. Wölzl  
A-1010 Wien, Dorotheergasse 5, Tel. (0222) 512 53 15,  
Fax 513 91 26