RODOLFO ARICÒ
RUDI WACH

RODOLFO ARICÒ RUDI WACH



KAISERLICHE HOFBURG INNSBRUCK

KAISERLICHE HOFBURG INNSBRUCK

# ESTRATTO DEL CATALOGO

# IM ELEMENT

DIE KRAFT DES KOSMISCHEN UND DES IRDISCHEN
IM WERK VON RODOLFO ARICÒ UND RUDI WACH

KAISERLICHE HOFBURG INNSBRUCK

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung:
*Im Element - Die Kraft des Kosmischen und des Irdischen im Werk von Rodolfo Aricò und Rudi Wach*
Kaiserliche Hofburg Innsbruck, 4. Juli - 14. September 2003

Herausgeber: Burghauptmannschaft Österreich, Burg- und Schlosshauptmannschaft Innsbruck
Redaktion: Tiziana Invernizzi, Mailand
Grafische Gestaltung: Tiziana Invernizzi, Mailand
Übersetzungen: Marina Buttarelli, Mailand; Christine Dirnaichner, Mailand
Foto: Paolo Vandrasch, Mailand; Bob Tyson, Monza; Inge Pechtl, Mendarfen
Lithos: Galli Thierry s.a.s., Mailand
Druck: Galli Thierry Stampa s.r.l., Mailand

Wir danken:
Tourismusverband Innsbruck und seine Feriendörfer
Förderverein der Kaiserlichen Hofburg Innsbruck
AXA Versicherung AG, Innsbruck
A arte Studio Invernizzi, Mailand; Grossetti Arte Contemporanea, Mailand
Carola Aricò, Mailand; Sergio Bassi, Mailand; Fratelli De Andreis, Mailand; Massimo Cattaneo, Mailand; Sergio Griffini, Mailand; Angelo Invernizzi, Mailand; Dario Mantovani, Mailand; Paolo Nicolini, Mailand; Luigi Omini, Mailand; Giorgia Tassi, Mailand; Primo Tassi, Mailand

Pelikan Spa Milano

Inhalt

9 Vorwort
Peter Parenzan

11 Zur Ausstellung von Rodolfo Aricò und Rudi Wach
Waltraud Schreilechner

13 Im Element
Die Kraft des Kosmischen und des Irdischen im Werk von Rodolfo Aricò und Rudi Wach
Elmar Zorn

41 Einsame und vollkommene “Mit-Teilung”
Über das “Tun”, nach Rodolfo Aricò und Rudi Wach
Massimo Donà

57 Die Grenzen der Form
Lorenzo Mango

71 Auf den Spuren des Menschen, über die Geschichte hinaus Rodolfo Aricò und Rudi Wach
Francesca Pola

83 Die neuronischen Koordinaten Rodolfo Aricòs und seine Malerei
Carlo Invernizzi

97 Das Geistige bei Rudi Wach als umfassende Erkenntnis
des Menschen und seiner Situation in der Welt
Carlo Invernizzi

113 Nell’elemento
La forza cosmica e terrestre nelle opere di Rodolfo Aricò e Rudi Wach
Elmar Zorn

123 Solitaria e perfetta con-divisione. Sul ‘fare’, secondo Rodolfo Aricò e Rudi Wach
Massimo Donà

133 I confini della forma
Lorenzo Mango

139 Sulle tracce dell’Uomo, oltre la Storia. Rodolfo Aricò e Rudi Wach
Francesca Pola

147 Le coordinate neuroniche di Rodolfo Aricò e la sua pittura
Carlo Invernizzi

149 Il mentale di Rudi Wach
come conoscenza integrale dell’uomo e della sua situazione nel mondo
Carlo Invernizzi

153 Biografische Anmerkungen



Rodolfo Aricò, *Possibilità di un'indagine*, 1960, Öl auf Leinwand, 200x162 cm

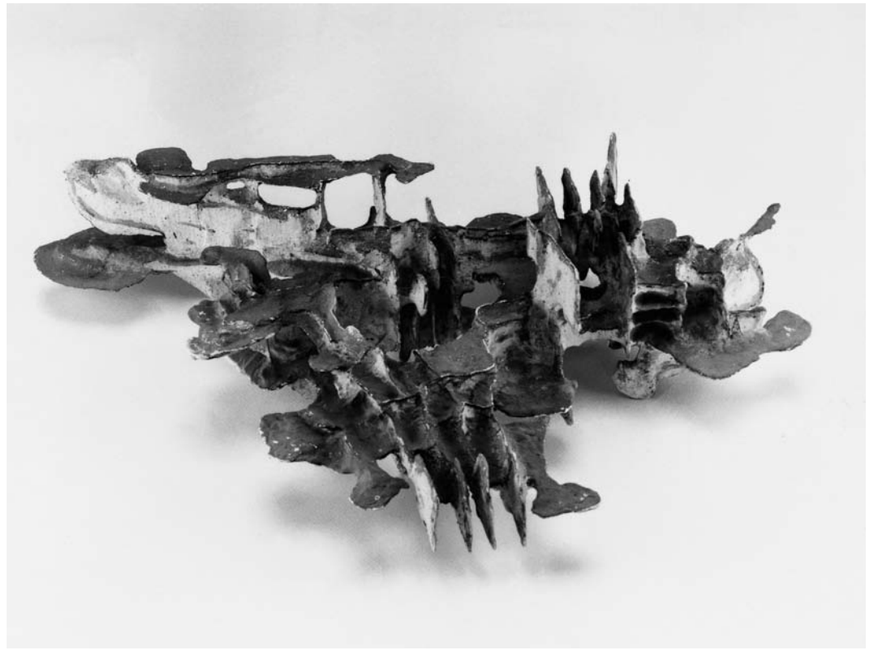
Im Element
Die Kraft des Kosmischen und des Irdischen im Werk von Rodolfo Aricò und Rudi Wach

Vorbemerkung
Die Provokation ist gewollt. Die Werke zweier Künstler miteinander zu konfrontieren, deren Ausdruck sich in voneinander auffallend verschiedenen Formen und Stilen abspielt, zielt auf erkennbar programmatische Anliegen: zum Einen die Weltentwürfe des Rodolfo Aricò und des Rudi Wach in der Kunst als ein Gesamtes so zu präsentieren, dass in der Breite des Spektrums die vielen anderen vergleichbaren Kolleginnen und Kollegen miteinbezogen sind und somit gewissermaßen mitzitiert und aufgerufen sind, zum Anderen die jeweils den beiden Werken eigene Dynamik durch die Amalgamierung ihres Kontextes "Kosmos" und "Erde" in der Zusammenstellung dieser Ausstellung zu steigern zum nachzuvollziehenden Ereignis eines erweiterten Raumes und einer beschleunigten Zeit, die - noch weitergetrieben - eigentlich zu einer geistigen und gestalterischen Explosion oder Implosion führen müsste.
Auf den ersten Blick sieht man der Ausstellung den radikalen kunstphilosophischen Ansatz nicht an, der von der Kunstpraxis und der Lebenspraxis der beiden Künstler getragen wird. Wo die eine, die von Rodolfo Aricò, endet nach einem tiefe Spuren in der Kunstgeschichte hinterlassenden Wirken mit dem Tod im Jahre 2002, ist die des anderen Künstlers gleichen Vornamens, Rudi Wach, dabei sich zu vollenden in der Fülle und der Reife seiner gesammelten Kunst und Lebenserfahrung. Mitaufgerufen - und das macht diese Ausstellung so grundsätzlich - sind die Exponenten einer Bewegung, die von einem Netz von Künstlern, Poeten, Philosophen, Kuratoren, Sammlern und Wissenschaftlern vor allem aus Italien, aber auch aus Österreich und Deutschland gebildet werden, mit dem Zentrum in Mailand. Es ist kein Zufall, dass der Künstler, der aus dem Dorf Thaur bei Innsbruck nach Mailand kam und beide Orte zu den symbolischen Polen seines Schaffens machte, nämlich Rudi Wach, in Mailand auf eine Familie traf, die Invernizzis, die ebenfalls aus einem kleinen Dorf nach Mailand gekommen war, aus Morterone in den Bergen über dem Lecco See. Dort, in der Großstadt und in nahe gelegenen Orten wie Vignate, scharte sie über Jahrzehnte hinweg in strenger Auswahl eine Gruppe um sich, die im Zeichen des Geistigen in der Kunst und in der Tradition der italienischen Abstrakten der Nachkriegszeit, also mit Künstlern wie Mario Nigro, Gianni Colombo, Enrico Castellani, Dadamaino und eben Rodolfo Aricò, aber auch mit etwas jüngeren wie Pino Pinelli, Mauro Staccioli und noch jüngeren wie Nelio Sonego, Gianni Asdrubali und Bruno Querci und schließlich auf ausdrücklichen Wunsch des Prinzipals dieser Initiative, des Dichters Carlo Invernizzi, auch mit Rudi Wach als einzigem figurativen Künstler einer Bandbreite vom Abstrakten zum Figurativen, das Netz formierten. Bei vielen Ausstellungen, an vielen Orten - öffentlichen und privaten Museen, im öffentlichen Raum - ausstrahlend von Mailand und Morterone nach Tirol und zuweilen auch Deutschland, wie die exemplarischen Ausstellungen in der Städtischen Galerie in Rosenheim und in der Städtischen Galerie Villa Zanders in Bergisch Gladbach und Musei Civici Villa Manzoni in Lecco dokumentieren, wurde diese rigide Linie kompromisslos aufrechterhalten. In Zeiten der Auflösung der Formen und der Werte, des "anything goes" in der Kultur durch eine zunehmend in Zynismus und Konsumismus verfallende westeuropäische Gesellschaft hielt die Bewegung in ihrem Ausstellungs- und Sammlungsprogramm und ihrem intellektuellen Diskurs durch Symposien.

Im Manifest von Morterone, bei dessen Formulierung der Verfasser dieser Zeilen anwesend war, ist der Anspruch profunder Geistigkeit in der Kunst und die Forderung ihrer Verwirklichung aus der Erkenntnis des Waltens einer sich immer wieder selbst reproduzierenden Urkraft, der *Natura Naturans*, gestellt, mit dem Ziel, diese Kraft (wieder) transparent, transzendent und wirksam werden zu lassen. Im Mittelpunkt solcher zukunftsorietierter Philosophie und profunder Kunstpraxis steht so unprätentiös wie unerbittlich die Person und die Institution Carlo Invernizzi. Zukunftsorientiert und profund: diese Eigenschaften - wie könnte es anders sein bei einer so programmatischen Ausstellung - treffen auf Rodolfo Aricò und Rudi Wach geradezu im Übermaß zu.
Tiefer einen inneren geistigen Raum eines Werkes herstellen zu können als diese Künstler geschieht nicht oft in der Kunst unserer Tage. Mit ihrem Ausdruck öffnen sie den Zugang zur vollen Dimension des Geschaffenen in Raum und Zeit und errichten fern von allen selbstreferentiellen, hermetischen oder esoterischen Inhalten eine neue Bildhaftigkeit, in einem magischen Sog leicht lesbar für heutige und wohl auch für zukünftige Betrachter. Diese Unmittelbarkeit lässt sich im zeitgenössischen, vielfach von Stagnation geprägten Kunstgeschehen eher selten erfahren und bedeutet eine neue, andere Qualität, die in den Werken der beiden Künstler schon im wörtlichen Sinn als eine attraktive auszumachen ist: Wir fühlen uns gleich doppelt hingezogen von den *Interfaces*, von den Schnitt- und Durchgangsflächen zu den Räumen und Kräften des Kosmischen und des Irdischen.

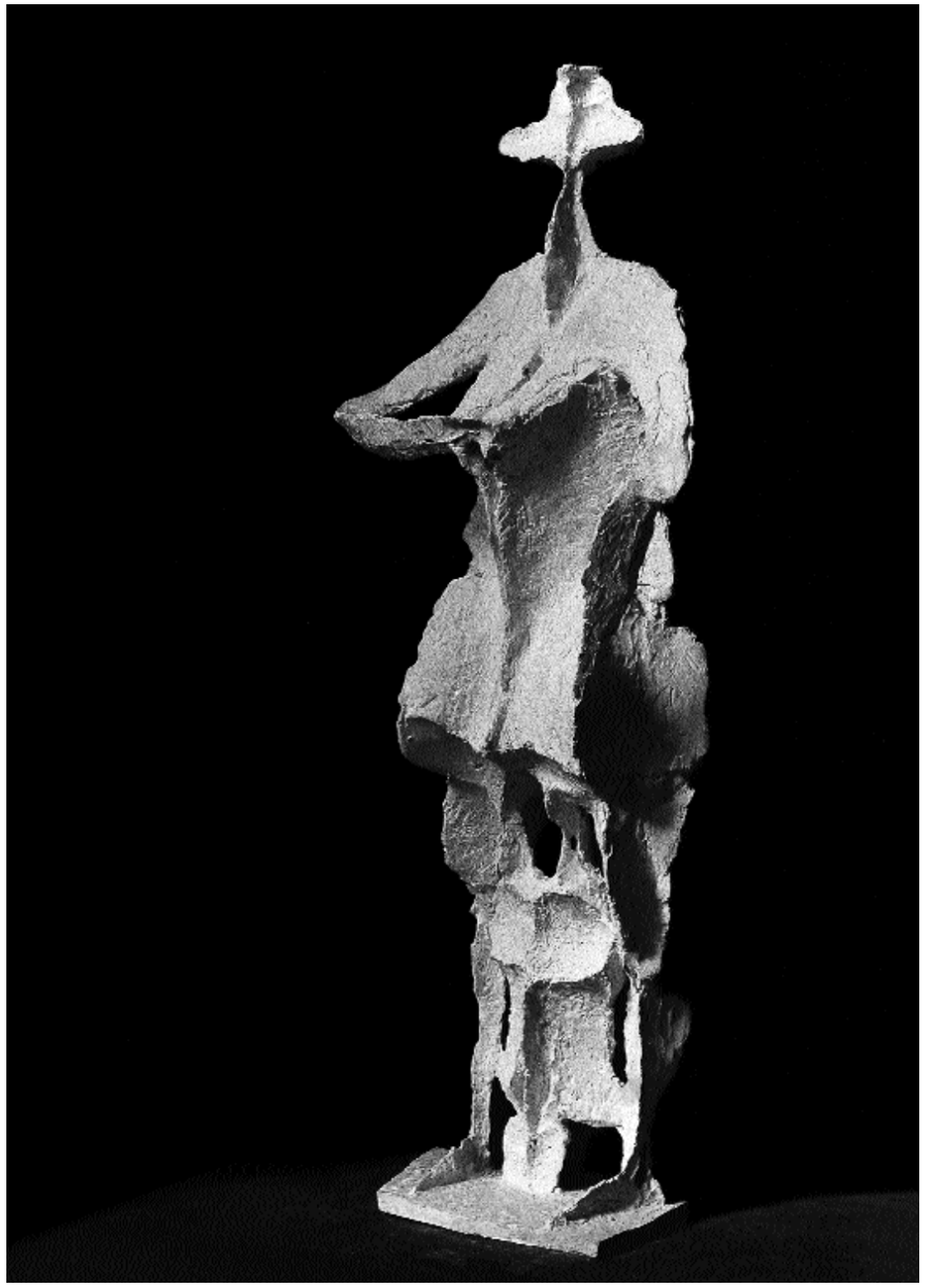
Das Fragment als Träger des neuen Mythos vom Geschöpf bei Wach
Für Rudi Wach war die Initialzündung zu speziell dieser Ausstellung in den Räumen der Hofburg in Innsbruck die erstmalige Gestaltung eines Körperfragments, der Figuration eines zwei Meter hohen Fußes, der für ihn ein wesentliches Bindeglied zwischen der Erde und dem kosmischen Bereich darstellt. Die Erdkräfte schieben gewissermaßen von unten, die kosmischen von oben. Der neue Mensch, figuriert in demjenigen Fragment, das die Schnittstelle zur Erde, die Erdverbundenheit am stärksten vergegenwärtigen kann, dem Fuß, wächst aus der Erde heraus. Das Fragmentarische evoziert dabei die Vorstellung eines schnellen, ja plötzlichen Wachsens, so als werde der Körperteil aus der Erde herausgespuckt.
Die Fußhaltung der leicht abgehobenen Bodenberührung deutet auf ein Tänzeln hin. Tanz ist ja immer schon in der Menschheitsgeschichte und in Mythologie und Religion ein Schwingen zwischen Himmel und Erde gewesen, hinein in den Taumel des Zwischenreiches, in dem der Mensch angesiedelt ist, als ein sich aus der Erde herausdrehender, sich während seiner Lebendigkeit von ihr immer in der Absicht abzuheben Begriffener, aber doch immer wieder auf sie Zurückverwiesener, ein mit jedem "kleinen Tod" des Schlafes in sie Zurückkehrender und als einer, der zum Himmel strebt, in vielerlei Hinsicht, hin zu kosmischen göttlichen Sphären, als ein sich nach Elevation und dem Flug in die Lüfte sehnendes Wesen. Dieser alte Menschheitstraum, in vielen Mythen wie dem des Ikarus verkörpert, war nicht nur zum Scheitern verurteilt, sondern hat über den Künstler-Ingenieur Leonardo da Vinci und den Schneider-Phantasten von Ulm dann dem Bild vom dem sich in horizontaler Bewegung der Erdverhaftung entfliehenden mobilen Menschen auf Rädern und Schienen das Bild des vertikal der Erdanziehungskraft mit Flugmaschinen trotzenden fliegenden Menschen hinzugefügt. Beide Elemente sind als solche göttlichen Ursprungs verstanden und verehrt worden seit Anbeginn der Menschheit: die Erde als Mutter, als Gaia und der Himmel eher als männliches, Fruchtbarkeit spendendes Prinzip.
Der vereinzelte Körperteil einer Hand wiederum wird in seiner Gerichtetheit zu einem Kanal, der





Rudi Wach, *Grosse Stadt*, 1959, Gips, 12,2x36,2x41,8 cm

ins Unendliche weist, oder er führt weit in eine Zone hinein, wo wir den Ursprung des Lebens vermuten. Die Kreisbewegung, die die Finger der Hand andeuten, wird zur Spirale, die sich in die Leinwand hineintreibt, der Finger zum unheimlichen Eingang in die Handfläche, wie der Eingang in die Welt der Kabbala oder der Mikrokosmos und Makrokosmos durcheinanderwirbelnden *Alice im Wunderland* bei Lewis Carroll. Nun will Rudi Wach keinesfalls, dass seine Gestaltungen überfrachtet werden mit literarischen, kunsthistorischen oder philosophischen Lesefrüchten, doch muss der Hinweis erlaubt sein für ein besseres Verständnis der Tiefe dieses Künstlers, dass er etwa an Frans Hals' letzten Bildern gerade die Auflösung der Hände und des Gesichtes schätzt, dass er sich sehr lange und sehr intensiv mit dem Sohar, dem Heiligen Buch der Kabbala, aus dem Ende des 13. Jahrhunderts als einer persönlichen Energiequelle auseinandergesetzt hat, wo für unser Thema hochinteressant - über "Die Vierheit der oberen und unteren Elemente" gehandelt wird, dass er Blake hochschätzt und Dostowjewskis *Idioten*, weil der nach Wachs Aussage "nach wenigen Sätzen am Drama des Menschen dran ist". Natürlich kennt Rudi Wach Friedrich Dürrenmatts *Minotaurus* von 1985, ein Stoff, der den Schweizer Dramatiker und Schriftsteller so stark beschäftigte, dass er nach meiner Kenntnis noch kurz vor seinem Tode mit dem zypriotischen Komponisten Nicolas Economou mit einer Oper über den Minotaurus im Spiegellabyrinth eine prototypische Aussage über den heutigen Menschen schaffen wollte.



Rudi Wach, *Die Geburt*, 1956, Gips, 63,5x27x13,5 cm

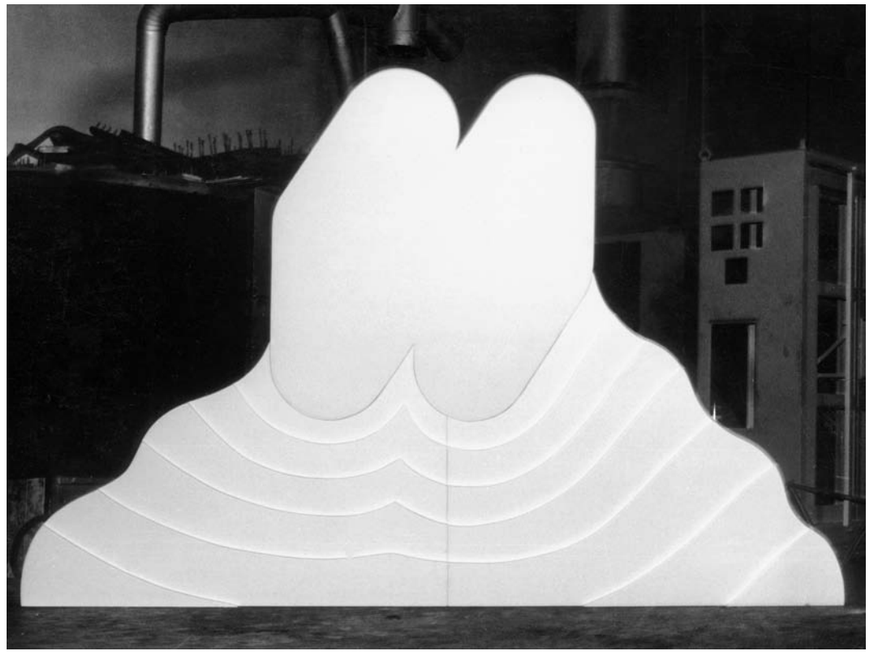
Wachs Tiermenschen als Mittler zwischen den Welten
Rudi Wach, der seit Beginn seines künstlerischen Schaffens die Vermittlung zwischen beiden Elementen und Prinzipien des Chthonischen und des Sphärischen überwiegend gestaltet hat, mit Mittler- und Wächterfiguren, in den 60er, 70er und 80er Jahren, mit Sphinxen, bei denen sich die Geheimnisse der Erdwelt mit denen der Luftwelt treffen und dem Menschen begreiflich fern bleiben (um dieses paradoxe Wort heranzuziehen - und richtigerweise beginnt die Ausstellung mit einer *Sphinx*), schafft in seinen Skulpturen und in seinen Zeichnungen - sowohl in den Werkzeichnungen als Vorlagen für das plastische Werk als auch in den autonomen Zeichnungen - neue greifbare Bilder und Körper, um zu gestalten, wie das Geistige in das Körperliche diffundiert, wie es ganz sichtbar und quasi spürbar sich verästelt: die Feingeistigkeit in die Feingliedrigkeit. Der tanzende Fuß erhebt sich vom Irdischen im gleichen Maße wie er sich an das Irdische herantastet.

Der Übergang vom sterbenden zum neuen Körper: von der sterbenden zur neuen Kunst
Die Mittelwesen zwischen Unterwelt und Oberwelt, die Zwischen- und Mischwesen, nicht mehr Tier, aber auch noch nicht Mensch, den Minotauren der griechischen Mythologie nicht unähnlich, doch viel akzentuierter Grenzgänger zwischen den Welten, zwischen Absterben und Aufblühen und insofern auch Flora mit Fauna überlappend, Körper auf Landschaft schichtend, falten altes Leben zusammen und entfalten neues Leben. Diese Geschöpfe, die vorher noch, in Rudi Wachs wie einem Fries konziperten Zyklus an den Wänden der Wiener Linien Museumsquartier in Wien, sich zum 18-teiligen *Lauf der Geschöpfe* formierten, sprühen nunmehr ihre Energie ungeduldig nach oben, markieren voller Kraft den Aufstand der Erde in der Geburt des neuen Lebens. Sie hauchen den schön umrissenen, aber kalten und statischen apollinischen Körperoberflächen die feurige Kraft des Dionysischen ein, die zur Schaffung und Gestaltung eines wirklichen, neuen ganzheitlichen Menschen gebraucht wird. Der Strom der flammenden Kraft wird mit den Mitteln der Modellierung in der Skulptur und den Mitteln des Zeichnungsstriches auf der Leinwand so plötzlich, unmittelbar und sinnlich vor Augen geführt, dass der Betrachter glaubt, das Vibrieren dieses Strom zu sehen, wie er in die Finger fließt.
Der künstlerische Akt verkörperlicht und vergeistigt gleichzeitig das Geschaffene. Doch der Transfer von Künstlichkeit in Lebendigkeit, der dem Bildhauer Pygmalion gegenüber seinem Geschöpf zum Verhängnis wurde, zieht hier einzig den Betrachter in den Bann, wenn die Skulptur und der skulpturale Strich selbständig werden und Körper schaffen: Menetekel eines zukünftigen Geschöpfes, in dem die Vergangenheit weiter lebt, die Tierphantasien der Höhlenzeichnungen von Lascaux ebenfalls gegenwärtig sind.
Wir werden diese Vermittler unserer Menschheitsanfänge in Zukunft brauchen, gerade wenn wir dieser Tage erleben, dass die Dokumente und die Kunst unserer gemeinsamen Urkulturen in Mesopotamien keinen verpflichtenden Wert mehr haben gegenüber dem materiellen der Ressource Öl - geradezu, als sollte der Tanz um das Goldene Kalb noch einmal aktuell heute zelebriert werden. Hatte die Vernichtung der berühmten, afghanischen, in die gewaltigen Steinstelen eingemeißelten Bilder durch die Taliban noch weltweit Empörung ausgelöst, so hat die ungleich größere Barbarei das Weltkulturerbe des irakischen Museums der Plünderung anheimzugeben (es heißt die größte seit dem Hunnensturm vor 1750 Jahren), bei den Verantwortlichen nur zynische Kommentare hinterlassen. Einen "Lausbubenstreich" nannte der US-Verteidigungsminister die geduldete Schandtat. Solches Versagen der kulturellen und zivilisatorischen

Kontrollinstanzen hat zu tun mit dem Fehlen von Bildern, über deren Aura, Heiligkeit, Kultstatus gewöhnlich Einigkeit herrscht. Als Marilyn Monroe starb, John Lennon ermordet wurde, stand die Welt daher für einen Augenblick still...
Mit seinen Mitteln setzt Rudi Wach also, und zwar deutlich erkennbar über das Verfertigen schöner und guter Kunst hinaus, an bei diesem Defizit. Wenn nicht ein neues Menschenbild geschaffen wird - und hier sind die Künstler aufgerufen - wird der Mensch bestialisiert (und mit ihm ebenso die Kunst) und das Gesetz der Kalaschnikow greift vollends um sich. Das Bild freilich muß ununterbrochen neu formuliert werden, immer wieder ein neues Gesicht zeigen. Sonst hat es keine Gegenwart, bleibt Erinnerung ohne Zukunft, erstarrt zur Ikone.

Die Präzision der Vision bei Wach
Der Betrachter von Rudi Wachs Werken mag sich fragen, warum dieser so meisterhaft mit seinem Medium der Skulptur und der Bleistiftzeichnung umgehende Künstler nie ernsthaft sich mit der Farbe, in Ölmalerei, Gouachen, Aquarellen auseinandergesetzt hat. Er wird vielleicht verstehen, dass die Art des Exerzitiums, die Rudi Wach über viele Jahrzehnte in seiner Kunst ausgeübt hat, mit den Farben und den sie auslösendenden Assoziationsbreiten nicht zusammen gehen können. Wachs mönchisch sich konzentrierendes und fokussierendes Handwerk kann insofern als "arme Kunst" gelten. Der Strich ist erst einmal hilflos in seiner Armut. Nur durch die äußerste Präzision kann er zum Träger eines Gebildes werden, das wie komplex auch immer, die Wahrheit und die Wirklichkeit des Striches nie verleugnet. Die Farbe hingegen kann "lügen" nämlich zum Abglanz, Reflex einer anderen Quelle, einer farbig strahlenden Sonne etwa, werden und so Illusion und künstliche Welten erzeugen. Wachs Strich geht unter die Haut, dafür sorgt eine Genauigkeit und Schärfe, die nur mit dem Bleistift möglich ist, für Wach ein geradezu unglaubliches Mittel. Wenn sein Strich unter die Haut geht, ist das zwar mit Schmerzen verbunden, doch da es sich bei den Wachschen Schöpfungen ja um einen Vorgang der Geburt handelt, so hinzunehmen wie der Schmerz und das Glück jeder Geburt. Wer den Schmerz verhindern will, wer nichts spüren will, muss sich in die künstlichen Welten begeben, wie sie im Entertainment, aber auch in der Kunst reichlich angeboten werden. Solch radikale Konzeption richtet sich bei Wach sicherlich nicht gegen die Werke der malenden Kollegen, auch nicht die opulenteren, sondern gegen ein Bild vom Körper, das die schöne, glatte, sterile Oberfläche zum Fetisch der Idolisierung macht wie die täglich unsere individuelle Phantasie zukleisternde Werbeindustrie, oder (unter Vermeidung des unter die Haut gehen) gleich den Menschen ohne Haut präsentiert, wie zur Zeit in der prätentiös als Kunstausstellung tingelnden Jahrmarktschau "Körperwelten".
In der Skulptur drückt sich diese Rigidität, dieser übermäßige, skrupulöse Anspruch der Präzision in der alleinigen Konzentration auf die absoluten skulpturalen Eigenschaften des Werkes und seines Materials aus. In einer Zeit, in der die *in situ* Installation, also die Berücksichtigung der Umgebung und die Integration des Kunstwerkes in sie, zur üblichen Praxis eines Entstehungsprozesses gehören, verweigert Wach solche Kontexte, solche nivellierenden Zufälligkeiten zugunsten einer zutiefst existentiellen Aussage seiner Skulptur. So wie die Farbe auf der Leinwand, so verhindert für Wach die Einpassung in eine räumliche Situation die Möglichkeit den Blick auf die reine Vision zu lenken. Nur die Präzision der Modellierung und des Strichs, durchaus aber auch andere Medien und Mittel der "Verletzungen" im Kunstakt, etwa mit der Kamera, können Bewegungen erzeugen, die aufregen wo also etwas geschieht zwischen Betrachter und Objekt.





Rodolfo Aricò, *Loud*, 1966, Polyester auf Holz, 250x250 cm

Diese Erregung für die Passion der Form, wie wir sie bei Michelangelo oder Bernini antreffen, ist der eigentliche Kommunikationsakt zwischen Künstler und Betrachter über die Zeiten hinweg und auch das, was letztlich für Wach die Kunst ausmacht.
Es ist ganz bezeichnend, daß Wach, wenn er über seine Lieblingsbildhauer wie Giacometti und seinen Lieblingsmaler Rembrandt nicht über die Farbe spricht, sondern über die Tiefe des Bildraumes, die ihn so ergriffen habe.

Aricòs Raumerfindungen als Kosmos der Kunst
Das Eigentümliche und Unverwechselbare nun an Aricòs Kunst besteht erst einmal darin, dass er aus dem Gefängnis des Konstruktivismus ausbricht durch die in die Fläche eingepasste Raumevokation. Wenn Aricò von der Fläche in den Raum aufbricht, wird der Bildträger zu einem frei navigierenden Raumträger, zu einem von der materiellen Fläche zu einem geistigen Raum ausgreifenden Körper, einem "Raumschiff" also. Die Umgebung entmaterialisiert sich entsprechend, wird kosmosgleich schwebend. Diese überall in seinen Werken anzutreffenden raumgreifenden, raumgenerierenden Stücke suggerieren Bewegungen jenseits der Geometrie ihrer Auslöser, aber mit deren Mitteln. Insofern bleibt die Anschauung, auch wenn sie abstrakte Raumphantasien provoziert, verhaftet in ihrer eigenen Sprache. Dies bewirkt, dass ein direkter Transfer in eine geometrisch-kosmische Raumwelt, eine in den Werken gestaltete Fläche mit ihrem Raumkontext als Einladung



Rudi Wach, *Vegetative Mutter*, 1963, Gips, 33x18x13 cm

zu einer die Fläche sprengenden Reise für die Vorstellungskraft leicht anzutreten ist, weil eindeutige Vorprägungen erkennbar sind. Es beschränkt jedoch auch die Vielfalt und die Variabilität der kombinierbaren Formen und Räume. Daher kann also kein Paradigmenwechsel der Bilder bei Aricò etwa ins Biomorphe, ins Vegetabilisch-Organische evoziert werden, wie es einer an den großen Weltraumteleskopen und den Elektronenmikroskopen geschulten Vorstellung des Betrachters gemäß sein mag.

Der große italienische Kunstkritiker Giulio Carlo Argan hat sehr treffend und klug bei Aricò gesehen, dass dieser immer ein Zeichen sucht, dessen Bedeutung beide umfasst: Bild und Objekt. Und Aricò erkundet nun die Grenze zwischen Objekt und Bild, die Demarkationslinie, den kritischen Punkt des Übergangs des Objektes in den des Bildes. Diesbezüglich fasst Argan zusammen in seinem Beitrag zu einem Katalog in der römischen Galleria L'Attico 1967: "Aricò arbeitet hauptsächlich Duchamp und Delaunay auf; es ist Duchamp gelungen, das Objekt zu isolieren, indem er ihm die Fähigkeit und die Schnelligkeit der Umwandlung des Bildes übertragen hat, Delaunay ist es gelungen, das Licht zu objektivieren als umfassende Möglichkeit aller denkbarer Wahrnehmungsbilder." Das Experiment mit der Wahrnehmungsfähigkeit, wie es sich mit Aricòs Scheinperspektiven in immer neuen, spannenden Varianten ereignet, genügt in seiner Zweideutigkeit bzw. Vieldeutigkeit aber keinem Spielmechanismus, ist nicht auf Kommunikation mit einem Betrachter und der Auflösung des Spiels im Erkennen der Regel angelegt. Aricòs orthogonal-anomale Schablonen und monochrome Farben sind in den Dienst übergreifender Gesetze gestellt, wobei das Ergründen der Tiefen und der Weiten der Kunst bei Aricò immer auch das des Kosmos ist. Den Betrachter packt - ob er sich dessen bewusst ist oder nicht - dieses Ausgreifen ins Unendliche, welches realisiert ist mit den Mitteln eines Malers, dessen Absicht nicht die ausmalende Erfüllung der Malfläche, sondern die Konstitution eines poetischen Raumes ist und bei dem insofern die Farbe zum Zeichen einer als absolut gedachten Setzung wird.

Raum, Linie, Oberfläche und Farbe gehen eine geheimnisvolle Verbindung ein, die Guido Ballo als Aricòs "suggestive Geometrie" beschreibt und die sich als neue Einheit auf die universalen Gesetze im Inneren des Menschen bezieht: Ein Beziehungsgeflecht, das Aricò schon bei Malewitsch, Kandinskij und Mondrian kennenlernen konnte. Wenn das ins Virtuelle zu transponierende Umklappen der Fläche eines Werkes in den Raum diesen dynamisiert, so stellen sich für Aricò die Strukturen als elementare dar in dem so erfundenen poetischen Kosmos, als Referenzbilder des natürlichen Kosmos. Anders als die großen amerikanischen abstrakten Maler seiner Zeit, wie Ellsworth Kelly, Barnett Newman, Mark Rothko zielt Aricòs Malerei nicht auf einen Außenraum (in einer wenn auch noch so rudimentären Abbildfunktion), wie die Weite der amerikanischen Landschaft, sondern birgt sein Zentrum in sich: Den Menschen. Ihm gilt der Anspruch, das Totale zu verbildlichen und zu verräumlichen und den geschaffenen Kunstraum mit neuer Energie aufzuladen.

Formale und inhaltliche Korrespondenzen zwischen beiden Künstlern

Es gibt in dem breiten Formenspektrum der beiden Künstler Aricò und Wach einige erstaunliche gestalterische Parallelitäten, die dann nicht mehr so erstaunlich sind, wenn man weiß, dass beide dem oben erwähnten gemeinsamen Künstler- und Philosophenkreis angehören bzw. angehörten, sich persönlich gut kannten und so manche Einsicht über das Wesen der Kunst und das der Natur teilten. In der Arbeit *Loud* von Aricò etwa aus dem Jahr 1966 in der Polyesterausführung sind

wellenförmig reliefierte Profilkanten gestaffelt, wie sie in der Marmorbehandlung der Innsbrucker Weißen Kapelle bei Wach von 1994 ganz ähnlich zu finden sind. Beide wären jedoch kaum das geworden, was sie heute darstellen, wenn sie bei dieser so eleganten, das Repertoire von Kunst und Design der 50er Jahre (und damit auch der 30er Jahre) wiederaufnehmenden Formsprache geblieben wären. Des weiteren treffen sie sich auch noch in ihrem kunsttheoretischen Ansatz, das Neue mit den alten Methoden zu bewerkstelligen sowie die Kunst als eine Sonderform von Liebe zu betrachten. Das kontinuierliche Interesse beider für die Condition humaine und die Hinwendung nach der Untersuchung des Objektivierbaren zu der des Subjektivierbaren, die bei dem älteren Aricò sich 1983 mit Werken wie *Oltre il limite D* als Rekurs auf die Erinnerung ausdrückt und bei dem jüngeren Wach konsequent sich durchsetzt mit den ersten hochdynamischen Zyklen der Pferdezeichnungen, wie sie ab der Ausstellung im Museum Rabalderhaus in Schwaz 1995 zu beobachten sind, stiftet ebenfalls einen solchen Zusammenhang.

Aricòs apollinische und Wachs dionysische Kunst als Kultur- und Naturelemente
Die Kunstpraxis und die Kunstphilosophie von Aricò und Wach konvergieren ebenfalls, wenn es um beider große Sehnsucht nach einem neuen Anfang geht, den sie in sich tragen und dem sie Ausdruck geben: bei Aricò ist das etwa in den rhombischen Rettungsboien ablesbar, bei Wach in der Monade des Fußes, welche der Erde den ergänzenden Kopf und die Hand entwinden will. Die Rettung ist erreicht, wenn die Bestialität des Menschen überwunden werden kann, wenn bei Wach die Schlange sich aufbäumt zur Pyramide, also die Befreiung vom ausschließlich Animalischen, während bei Aricò die Rettung in der Befreiung vom ungestaltet Erdhaften ins gestaltet Geistige liegt. Wo Aricò auf diese Weise verharrt im apollinischen Prinzip wie alle mediterranen Künstler, gibt es bei Wach, der immer zwischen apollinischem und dionysischen Prinzip hin und hergerissen war, mit dieser Ausstellung ein Bekenntnis zu Letzterem. Der Attraktivität eines südlich sich entfaltenden Apollo, der einen perfekten Raum braucht und einen perfekten Körper und an beiden Freude hat, steht der unfertige, im Werden begriffene Frager und Rufer aus dem Norden gegenüber, der nicht primär Ästhet sein will, sondern den hauptsächlich die Frage bewegt: Wer bin ich? Was mache ich? Wo gehe ich hin?
Insofern entspricht diesem Apollo eher das Element der Kultur und jenem Dionysos eher das Element der Natur. Aricòs Gratwanderung am Rande der Kultur will konkret durch neue Strategien wie die der Anomalie die schöne Form und den ästhetischen Raum retten. Der Absturz des Apollo hieße den zu verbrennen, das ist immerhin das Risiko. Wachs Dionysos kann sich nicht verbrennen, da er selbst das Feuer ist. Das Risiko ist ein anderes: er muss immer wieder neu und unter Pein geschaffen werden. Besser als das Menschliche vom Animalischen zu befreien ist es aber, das Animalische in das Menschliche hinüberzuretten, die Zellen also im Urzustand ihrer Existenz - dem des "Tieres"- zu erhalten. Und hier geht Wach einen Schritt weiter als Aricò ihn gegangen ist bzw. gehen wollte. Er verlässt den schützenden Raum der Natur und setzt sich aus in einer Situation, die als Wende der Menschheit aufscheint. Diese muss sich entscheiden für die Maschine als das manipulativ Reproduzierbare (Gentechnologie) oder für das Organisch-Schöpferische, die Natur.
Der neue Minotaurus als Symbol solcher Erhaltung der Natur, geschaffen aus einer völlig neuen Positionsbeziehung des Künstlers, steht dem Roboter gegenüber, als tiefst mögliche und noch darstellbare Beschwörung eines Menschenbildes der Zukunft, welches auch die der Vergangenheiten,





Rodolfo Aricò, *L'ombra (dedicato a Munch)*, 1959, Öl auf Leinwand, 216x196 cm (Detail)

bis hinunter zu den prähistorischen, heranholt in einer Versinnlichung und Vergeistigung, wie es im Kunstgeschehen unserer Tage so nicht noch einmal zu erfahren ist.

Schlussbemerkung
Wir stehen am Anfang des 3. Jahrtausends auch am Anfang einer Neubewertung europäischer Kunst der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Kontinuitäten und Verbindungen werden zu sehen und zu verstehen sein, die bisher eher peripher eingeschätzt wurden. Dafür ist diese Ausstellung ein überzeugungskräftiges Beispiel.
Damit in der profunden Auseinandersetzung mit Kosmos und Erde solche künstlerischen Prozesse eine Kontinuität finden mögen und der Ort einer so programmatisch gesetzten Präsentation von Kunstwerken, wie dies mit dieser Ausstellung in der Innsbrucker Hofburg geschieht, eine Stätte lebendiger Diskussion und Gestaltung für die Fragen nach der Zukunft der Kunst und auch nach der Zukunft der Natur - und damit sind wir alle gemeint, Tiroler, Lombarden, Bayern, Europäer einer Weltkultur also, die diesen Namen noch verdient -, stellen so selbstbewusst gewagte Ausstellungsprojekte wie *Im Element* notwendige Orientierungsforen her.

Elmar Zorn
München, 5. Mai 2003



Rodolfo Aricò, *Passaggio orfico*, 1964, Öl auf Leinwand, 190x190 cm



Rodolfo Aricò, *Orfica*, 1968, Öl auf Leinwand, 60x40 cm



Rodolfo Aricò, *Assonometria orfica*, 1968, Öl auf Leinwand, 100x80 cm







Rudi Wach, *Vegetative Mutter*, 1965, Bronze, 57,5x40x32 cm

## Einsame und vollkommene "Mit-Teilung"
## Über das "Tun", nach Rodolfo Aricò und Rudi Wach

*Künstler sind jene, mit außergewöhnlicher Sensibilität ausgestattete, Wesen, die sich auf die Kunst verstehen, uns die Welt mit ihren Augen sehen zu lassen; sie verordnen uns die Vision, die sie von der Welt gehabt haben. Wir sehen ja im Allgemeinen die Welt immer mit den Augen anderer; unsere Urteile sind durch andere oder durch unsere Erfahrungen zustande gekommen. Es kommt jedoch manchmal vor, dass wir unmittelbar sehen, ohne die Vermittlung der Erfahrung, dass wir in den Dingen nur die Spiegelung unserer selbst und unserer Einsamkeit sehen: Es sind eben jene Momente, in denen wir selbst und die Dinge uns absolut nicht in Worten ausdrückbar erscheinen, in einer Vision ohne Vorbild und in der wir glauben, freie Schöpfer jeder Form zu sein, eben weil keine Ähnlichkeit mehr da ist mit irgendeiner Vergangenheit, irgendeiner Erfahrung.*
Andrea Emo (1937, Q.49)

*Die Kunst des Künstlers, des Dichters, besteht darin, einen Rhythmus zu erfinden, einen neuen Rhythmus, mit dem andere Rhythmen im Gleichklang zu klingen beginnen - die Rhythmen von Wirklichkeiten und fremden Strömungen, die bis dahin unbekannt und stumm waren, weil kein Rhythmus auf sie abgestimmt war, kein Rhythmus hatte ihren Rhythmus offenbart. Die Offenbarung ist die Abstimmung zweier Rhythmen aufeinander. Die Leier des Orpheus beschwört fremde Wirklichkeiten herauf, wo zuvor nur wilde Tiere und Steine waren, beschwört Schritte durch die Zeit, wo zuvor nur Bewegungslosigkeiten waren.*
Andrea Emo (1963, Q.260)

*Die Kunst erschafft die Linien, die sie umschließen, die ihre Umrisse abzeichnen; sei sie nun eine Kunst der Worte, der musikalischen Rhythmen, der Architekturen oder der malerischen Formen. Die Form begrenzt. Und doch sind diese Formen, in sich selbst geschlossenen Linien, Grenzen ohne Ein- und Ausgang, die Öffnungen auf das Unendliche, sind sie die Zerstörung von all dem, was uns begrenzt. Sie öffnen die Geheimnisse des Abgrunds und die Gewissheiten der Himmel. Sie sind die Anwesenheit des Grenzenlosen.*
Andrea Emo (1974, Q.362)

Zwei entgegengesetzte und doch komplementäre Weisen der Weltschau: die Rodolfo Aricòs auf der einen, und diejenige Rudi Wachs auf der anderen Seite. Zwei Formen des Tuns, die beide eine elementare Autonomie der Schrift beinhalten.
Dabei gestaltet sich das 'Schreiben' als Weise, in der Welt ein Zeichen zu setzen und zwar immer von einem bestimmten Blickwinkel aus. Nur übereinstimmend mit meiner 'Sehweise' kann ich die größere oder geringere Entsprechung meiner Gesten mit einer der unendlich vielen Welten feststellen und bewerten, in denen sich jedes Mal wieder dasselbe Universum verkörpert. Dies betrifft, wohlgemerkt, jedes unser Tun; wir wissen und erleben es täglich.
Und doch stellt sich die Sache nicht so einfach dar, schon deshalb, weil sich nur bestimmte Perspektiven dem Urteil des "Schicksals" zu stellen vermögen - nicht alle also; und nur jene wenigen, denen es gelingt, wirklich nur jene, bieten die "eigene Welt" der winzigen Möglichkeit irgendeiner universellen Konvergenz dar, das heißt, dem Ereignis eines nie unmöglichen und universellen Gestalt-Annehmens des Selben.
So geht es jenen, die wir "Künstler" definieren. Die nichts andres tun, als die "absolute Wahrheit" eines einfachen *possest* zu wagen und dabei notwendigerweise anmaßend, prometheisch und blasphemisch erscheinen.
Der gewöhnliche Blick ist das Privileg derer, die die Ruhe einer müden Anwendung von

intersubjektivierbaren Kodizes - nicht ‘diesem’, sondern jedem möglichen Welt-Ereignis fremd - bevorzugen, statt die Identifzierung der eigenen *doxa* mit der *episteme* eines ‘Wahren’ zu riskieren (welches eben als konkret universelles immer vollkommen allein ist). Es ist also kein Zufall, dass sie den Künstler bewundern, ihn mythisieren, ihm gegenüber aber zugleich überaus misstrauisch sind. Das heißt, dass sie ihn im gleichen Moment, in dem sie ihn verherrlichen, auf Sicherheitsabstand setzen und ihn so in eine Art gülden schimmernde, aber völlig unwirksame Unwirklichkeit verbannen.
Seinerseits wird der Künstler unweigerlich die eigene individuelle und subjektive Perspektive hypostasieren … eine Zentralperspektive, gewiss, und doch immer und unvermeidlicherweise auch eine Seitenansicht. Aus seiner eigenen ‘Perspektive’ macht der Künstler eine “Monade der Monaden” - höchstes Auge, in dem die ganze Vergangenheit und die ganze Zukunft, also alle Perspektiven und alle Ansichten sich wieder treffen und dadurch konkret und vollkommen *kompossibel* werden (und sich dadurch als ursprüngliche Elemente eines *einzigen Sehens* darbieten - des *einzigen*, das irgendeiner Zuweisung von “Wahrheit” würdig ist).

Dieses ‘Denkschemas’ scheinen sich sowohl Rodolfo Aricò als auch Rudi Wach absolut bewusst zu sein; beide verfügen über nicht vergleichbare und doch immer solidarische Inspirationen. Beide haben aus ihrer Welt - aus der Szene, die, als einzige, vielleicht hätte dargestellt werden können - das Zeichen einer mythischen, sicherlich übermenschlichen Größe gemacht, die nie mit den verschiedenen, angrenzenden *doxae* in Dialog hätte treten können, *in primis*, weil sie von ihnen wirklich keine Ahnung haben konnten und darüberhinaus, weil es in ihren Augen keinerlei Sinn gehabt hätte, sich mit ihnen aufzuhalten und ihre völlige Unwesentlichkeit zu erfahren.
Jedenfalls geht es darum, einer anderen Welt, die *nur sie* aufsuchen können, Gesprächspartner zu bieten und zu versuchen, ihr universellen Wert zu verleihen, denn gerade die inkommensurable “Größe”, die sich dem aufdrängt, der ‘sehen’ kann, ist das einzige und wahre Andere, und verdient es als solches, ausgearbeitet zu werden und dadurch eine Art der *reductio ad unum* zu erfahren.
Der Künstler weiß sehr gut - und dies *beweisen* die Arbeiten Wachs wie die Aricòs - dass er nicht darauf verzichten kann, sich in einen Schwebezustand über der heiligen Mehrdeutigkeit eines *pragma* zu begeben, dessen Ergebnisse in keiner Weise einem Schiedsspruch unterwerfbar sind. Wach und Aricò arbeiten, jeder auf seine Weise, verankert in der vorläufigen Dichte einer ihrer selbst nie wirklich sicheren Grenze. Dort, wo das Wirkliche und seine möglichen Bilder sich jeder definitiven Bestimmung entziehen und die einzig sinnvolle Entscheidung aufnehmen: Sich in eine Zeit und in einen Raum einzuschreiben, in deren Licht Leben und Tod sich nicht mehr gegenseitig ausschließen, wo Gute und Böse, Wahrheit und Irrtum sich nicht für ihre eigenen ‘Parteilichkeit’ entscheiden, sondern sie vielmehr in der vollkommensten und unbestreitbarsten der *Vermischungen* bewahrheiten, also in einem Selbstverständnis, das das höchste Maß an Radikalität und Konfusion besitzt.
Wenn auch in ganz unterschiedlicher Richtung, arbeiten die beiden Künstler also an einer analogen Hypostasierung des jeweiligen *Besonderen*, im Bemühen, auf jede mögliche Weise alles, was ihr persönlicher und subjektiver Geschmack nie akzeptiert hätte, und was doch die einzige und fundamentale Wahrheitsbedingung des Selben ausmacht, eindringen zu lassen.
Auf der einen Seite Aricò und seine potentiell unendlichen Räume, bewohnt von reinen





Rodolfo Aricò, Saal auf der XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d’Arte di Venezia, 1968

Lichtschwingungen, die sich immer nur ‘provisorisch’, innerhalb ungewisser Grenzen, aufhalten (notwendig für die Definition eines begrenzten Handelns, in dem aber nie vergessen wird, *dass es nichts gibt, das als solches legitim oder illegitim wäre*) und auf der anderen Seite Wach, ganz darauf ausgerichtet, die Vertikalität eines Hereinbrechens und eines Explodierens zu erfahren, deren Pole wir ‘Natur’ und ‘Menschheit’ nennen, in vollem Bewusstsein, sich nie auf einem Erreichten ausruhen zu können, nicht einmal in jenem Zustand, den er von Mal zu Mal am meisten als wesensnah ansieht.
Beide wissen genau: Kein Prozess, umso weniger also jener ‘der Schöpfung’, kann mit dem Ziel *zufrieden* sein, welches es auch immer sein möge. Wie Paul Klee wissen sie genau, dass dem Gehen Priorität zukommt; während das Stehen bloß als ein regenerierendes Ausruhen auftritt, das immer nur zu einem neuen ‘Gehen’ berufen sein kann.
Deshalb wissen beide, dass ihre Zeichen die radikalste Unduldsamkeit gegenüber jeder, ja möglichen, Überbestimmung ausdrücken, gegenüber jeder eventuellen Reduzierung auf bloßes Objekt des persönlichen und subjektiven Geschmacks, aber auch gegenüber jeder rein konzeptuellen Formalisierung. Es handelt sich nämlich um wahrhafte Explosionen; augenblickliche Intuitionen, die sich jeder sie zähmenden Hermeneutik entziehen; ausgewählte Produkte eines mühsamen, immer der Seitenansicht verpflichteten, extremen und grenzgängerischen Vorgehens - jenseits dessen nur unausweichlicher Schiffbruch möglich ist.

Denn sowohl der unruhige Dynamismus der Werke Rudi Wachs, als auch die chromatische Wellenbewegung der durch Aricòs Hand 'abgeschatteten' Räume zwingen dazu, die Waffen zu strecken; die Waffen der Kunstkritik, der poetischen Motivierung, der ästhetischen Rechtfertigung - jede Art von Waffe also. Und einem viel zurückhaltenderen, 'ethischen' Hinweis Raum zu geben, so als würde ein anderes 'Gehen' und ein anderes 'Stehen' auf diese Weise endlich möglich und überdies konkret praktizierbar erscheinen.
Das Besondere dazu zu bringen, dass es sich jenseits jeder Ichliebe und jedes fraglichen Perspektivismus' grenzenlos ausbreitet, bedeutet ja, sich der Verwandlung des 'Schönen' ins 'Gute' zu widmen, aus der Ästhetik eine Ethik zu machen, und also zu 'Propheten' zu werden (wie schon Dante Alighieri wusste) - Kunde einer frohen Botschaft, die noch entziffert werden muss, aber deshalb nicht weniger überwältigend ist und auf jeden Fall immer entschieden in die Verantwortung nimmt.

Rodolfo Aricò

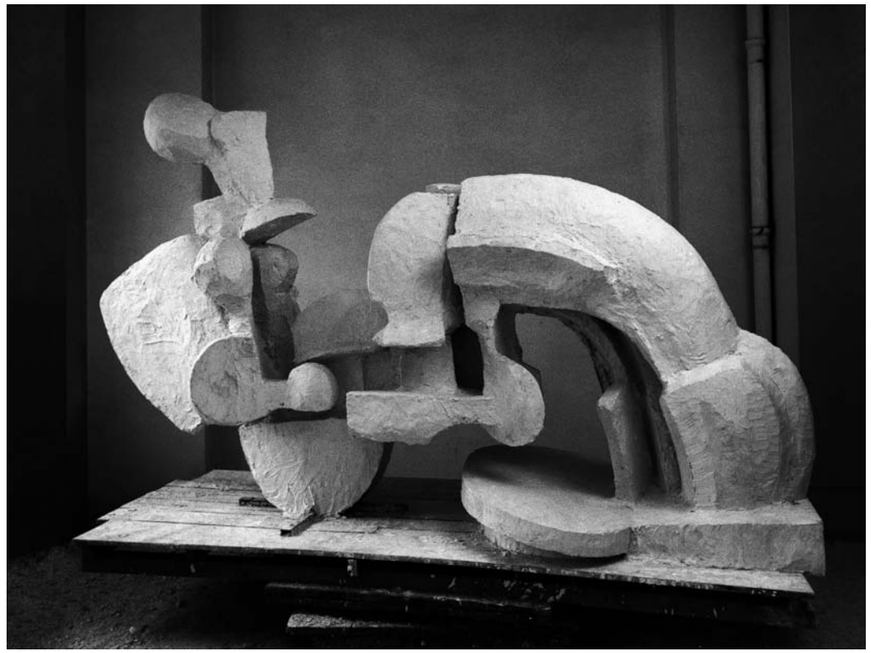
Aricò ist sich dessen völlig bewusst, dass ein Künstler nicht auf einer sicheren, problemlosen Autobahn dahinfahren kann; er weiß genau, dass er in einer künstlerischen Sprachauffassung arbeitet, deren Mehrdeutigkeit ein Aspekt des Zerbröckelns der klassischen und positiven Werte ist. Er weiß, dass die einzige Chance in einem buchstäblichen Auftauchen unreiner Werte besteht. Tatsächlich hat ja die Tradition unendlich viele Modelle der Darstellung ausprobiert und verbraucht; ihrerseits haben auch die Avantgardebewegungen lauthals alles und das Gegenteil davon behauptet; sie haben jeden Kodex, jedes Prinzip respektlos durchgestrichen und neu aufgebaut. Auch ist die Kunst zu lange der Idee des Fortschritts und der Überwindung gefolgt - die extremen Bewegungen eingeschlossen. Deshalb bleibt Aricò auch gegenüber der Avantgarde bei einem lapidaren *no comment*.
Aus all diesen Gründen ist sein Vorgehen streng einzelgängerisch; unduldsam gegenüber jedem Mannschaftsspiel, wählt er also das Wagnis einer absoluten Konfrontation mit der kreativen und kompositorischen Geste. Und stellt sich nicht mehr das Problem einer eventuellen Einordnung in die Geschichte der künstlerischen Erscheinungen.
Deshalb steht er von nun an immer allein, absolut, einem Projekt gegenüber, dessen Struktur sich nur *in unvollendeter Form* verwirklichen kann. Unvollendet, weil sie keine Ziele zu erreichen hat - und nicht nur deshalb, weil sie sich im eigentlichen Sinn nicht stellt, sondern vor allem, weil kein Ziel jemals als irgendwie erreichbar auftreten kann. In diesem Sinn erhält das Tun in seinen Augen eine beunruhigende Wahrheit: In jeder Bedeutung, die entsteht, verwirklicht sich immer nur ein 'Prozess', und also kann jedes Zeichensystem diesbezüglich nur als bloße 'Anspielung' auftreten.
Mit größter Deutlichkeit zeigt sich ihm, dass es unmöglich ist, zu sagen, was der Sinn des Handelns sei. Er weiß genau, dass *alles Delirium* ist - genau wie das Leben, rigoros unsinnig und geheimnisvoll. Deshalb leidet er mit seinen eigenen Kreaturen, jenen Farbflächen, bei denen man nicht weiß, ob sie lebendig sind oder sich in der Schwebe befinden als wahrhaftige Stilleben. *Flüchtige Fragmente wie ein plötzlicher Schmerz im Kopf; sinnlose, wütende Splitter*, die, mögen sie auch ängstlich und lebendig erscheinen, doch gewiss keinen Wert verkörpern.
Doch das "Tun" ist für ihn ein Muss, unausweichlich, ethisch notwendig. Ein Streben, das frei voranschreitet, unabhängig und also nur einer solchen, sinnlosen Existenz 'treu'. Die Aufhebung des Urteils, an der dem Phänomenologen so viel gelegen ist, wird für ihn zur unumgänglichen



Bedingung, um den Rätseln zu entsprechen, die das Leben uns fortwährend aufgibt, einhergehend mit einem Werden, das zynisch jeden pathetischen Willen zur Ewigkeit lächerlich macht. Worauf wollen denn seine zerbrechlichen Geometrien hinaus? Auf unmögliche Farbfixierungen, die in jedem mikroskopischen Bestandteil aufbrechen; auf Beinah-Monochromien, die eine nicht unterdrückbare Dimension des Anderen zum Vorschein kommen lassen. Das einzige Verum, das ihm von allem bleibt.
Denn die *Dimension des Anderen ist alles, was mir von dem Bild, das ich mir von einem Ding oder einem einmal betrachteten Gesicht mache, bleibt* - Aricò erkennt es mit äußerster Klarheit. Und all seine Farbflächen lassen jedes Mal auf andere Weise dieses *Andere* zum Vorschein kommen; nichts Bestimmtes, wohlgemerkt. Das Andere ist in seinen Augen nicht ein Dies oder Jenes; kein Gegenstand könnte es ertragen, so genannt zu werden. Das 'Andere' ist für ihn die einfache und reine 'Gegebenheit', der in jedem Ding enthaltene, irreduzible Charakter einer Existenz, die wir eben deshalb nie als vertraute oder wirklich sinnvolle empfinden können.
Schon in den Jugendwerken strebten die Formen, die sich auf der Oberfläche der Leinwand bewegten, nach etwas, das ihrer noumenische Substanz entsprach und ersehnten also einen Schiffbruch, der sie zurückführen sollte auf die Sinnlosigkeit des 'Ursprungs'. Schon damals war ihm klar, *dass nichts auf dieser Welt ihn zu einem Ergebnis führen konnte*; und gerade die Unmöglichkeit eines Ergebnisses machte ihm das "Erzählen" von Anfang an unmöglich. Zwang ihn dazu, sich vielmehr damit zufrieden zu geben, *am Geist eines* in jedem Fall *äußeren Phänomens teilzuhaben*. Fremd, unerklärlich, und doch unumgänglich. Das die Farbe aufrief zum Unwahrscheinlichen, zum Veränderlichen, zur nackten Existenz. Und das es unmöglich machte, an die Bedeutungen zu 'glauben', nach denen man doch unwillkürlich immer suchen und sich richten würde.
Das *Andere*, das im Kunstwerk, wenn es wahr und authentisch ist, immer auf dem Spiel steht, benimmt ja jedes "Urteil" und ebenso jede Trennung, jeden begrifflichen Gegensatz seines Sinnes. Wenn der Sinn in jedem Fall Produkt eines Urteils, also einer Unterscheidung, einer Analyse ist, dann wird der Künstler Künstler sein in dem Maß, in dem er jene Tiefe des Ausdrucks zu erreichen vermag, in deren Horizont der Atem nur angehalten werden kann. Aricò weiß das genau, und er weiß, dass jener geheimnisvolle Faden, der sich durch jeden Gegensatz, durch jedes Unterschiedene zieht, Leben und Tod ist, Wahr und Falsch, Gut und Böse zugleich. Er weiß wohl, dass nur eine natürliche *Verunreinigung* visueller oder geistiger Elemente es uns erlaubt, jene ständigen Umkehrungen der linguistischen Kodizes hervorzubringen, von denen allein der Künstler leben kann; und er formuliert es mit klarem Bewusstsein: *Es gibt in meiner Arbeit keinen Punkt, der nur Brennpunkt wäre*. "Mehrdeutigkeit" ist das wahre Gesicht jedes Begriffes, jedes Bezugspunktes; Mehrdeutigkeit - das ist die gesamte Existenz, die sich nur aus Verzweiflung groß tun kann mit ihren unwahrscheinlichen Axiologien, ihren leeren Wertesystemen.
In der Folge wird Aricòs Ansatz noch radikaler; aus dem Jahr 1975 stammt die Aussage, dass die Kunst letztendlich nur "stumme Worte" sage. Die eines Tages auch Recht haben könnten, aber in einem Sinn, der nichts mit den 'Gründen' zu tun hat, mit denen wir uns in jeder Beziehungs- und Dialogsituation brüsten. Und in den 80er Jahren formuliert er mit größter Deutlichkeit: Wenn nun das Streben auf eine strukturell unvollendete Form ausgerichtet ist, welche nur da "wahr" genannt werden kann, wo sie das ihr gegenüber unauflösbar 'Andere' auftauchen lässt, und wenn dieses Andere jede erreichte Gewissheit, jede unwahrscheinliche Trennung von

"Ja" und "Nein", aufhebt und Schiffbruch erleiden lässt, dann muss der Entwurf selbst im Fortschreiten des Werks wieder ausgelöscht werden.
Deshalb wird *die anfängliche Zeichenstruktur, die manchmal als Architektur des Werks gesetzt wird, ausgelöscht, überdeckt, unsichtbar gemacht oder zerstört*. Denn das Existieren des Werks besteht nicht in den Bedeutungen, die, wie manche meinen, im Werk verborgen wären, sondern ganz allein im "Prozess", den diese Bedeutungen in Gang setzen.
Er fasst das Kunstwerk nicht mehr als ein Hervorbringen von Formen auf, und es wird ihm nun klar, dass es wohl nie seine Absicht war, *provisorische Gewissheiten zu fixieren*. Daher der fundamental ethische Ansatz seines "Tuns", dem es um die Vollendung der Mehrdeutigkeit geht, effektiv verstanden als einzige, *dem Menschen zugestandene, Konkretisierung der Wahrheit*. Tatsächlich handelt es sich um eine absolute Mehrdeutigkeit, wiedergegeben mit streng malerischen Mitteln und einer Vorliebe für die *Anomalie*. Da ja jede malerische Bestimmung zu einer Form neigt, sie faktisch immer hervorbringt und sie perfekt, geordnet will (das beweisen viele Arbeiten der abstrakten Kunst), braucht Aricò hingegen ein störendes Element, das über die Leichtigkeit der Anomalie verfügt.
Deshalb sucht er, wie er 1987 rückblickend sagt, mit obsessiver Beharrlichkeit nach einem Blickwinkel oder einer Inklination, die ein perzeptives Unbehagen schaffen: "Dieses anomale Element, das ich einfügte, war durch einen Blickwinkel oder eine Inklination gegeben, die immer ein perzeptives Unbehagen schafften; ich wollte also, dass diese Strukturen keine speziell ästhetische Funktion, sondern in gewisser Hinsicht auch eine Mehrdeutigkeit besäßen: etwas Menschlicheres." Sich so einem Zustand annähernd, in dem wir die absoluten *eidetischen Wesen* nicht mehr als die 'unsrigen' auffassen könnten - dieselben, mittels derer wir alle Dinge wiedererkennen und die Erfahrungen entschlüsseln, wobei wir sie sowieso immer auf unsere *desiderata* rückführen. Gewiss täuschen wir uns vor - können nicht anders, als uns vorzutäuschen - dass sich das Wirkliche mit den Bedeutungen decke, die wir als 'Verzauberte' in ihnen jedes Mal wiederzuerkennen glauben; aber die "stumme Existenz" fällt gnadenlos über uns her, und enthüllt dabei (wann immer sie sich von den Ketten, die ihr von einem immer anmaßenden *logos* auferlegt werden, befreien kann) die Dramatik und die Tragik unserer wahren *condition*. Das geschieht vor allem den Künstlern, die dem Wirklichen und seinen aufrichtigen Entsprechungen passiver ausgesetzt sind. "In der Kunst leben, heißt, *tatsächlich* eine tragische, dramatische Situation des Verlustes zu erleben" - wird Aricò nüchtern feststellen. "Aber auch, in einer Situation der Disziplin zu leben", wie er unmittelbar hinzufügen wird.
Gewiss, denn nur in seinem nie schlummernden oder verdrängten Streben nach Ordnung, zu dem sein Tun ihn bestimmt, kann der Künstler wirklich ein absolutes, unverzichtbares Ethos erfahren und damit sein Streben (das jede Geste von ihm beseelt) zu Exerzitium und Praxis eines virtuosen Scheiterns machen, ohne dass je ein bloßer und abstrakter 'Verzicht' daraus wird.
Auch wenn Ordnung, Grenzen und Maße ständig wechseln, ereignet sich der Bruch der Bezugspunkte nur innerhalb wohldefinierter Grenzen - diese sind nur potentiell überschreitbar. Aus diesem Grund ist eine strenge Disziplin notwendig, da die Grenzen, innerhalb derer sich sein Tun bewegt, nie aufgehoben werden können. Im Gegenteil, sie legen den Künstler radikal fest, er muss ihre Implikationen und Erfordernisse genauestens kennen, so seine Freiheit einschränken und - im Bewusstsein, dass er nicht umhin kann, den Nicht-Gegenstand wieder Gegenstand werden zu lassen - das "einfache Überströmen der Grenzen anstreben, statt das





Rudi Wach, *Grosse Sphinx*, 1969-1981, Gips, 1220x375x135 cm

reelle Niederreißen derselben".

Rudi Wach
Es besteht kein Zweifel daran, dass wir es bei dem Werk von Rudi Wach mit einem einzigartigen zu tun haben. Künstler 'aus Notwendigkeit', verkörpert er einen Werdegang und eine Auseinandersetzung, die so präzise verlaufen wie eine *Parabel*. Allerdings im doppelten Wortsinn: Wenn auch sein Tun immer einen tief verwurzelten Willen zum Erzählen aufweist - wobei das, was erzählt wird, eben ein *exemplum* ist, eine Geschichte, die einen paradigmatischen Wert, eine andere 'Bedeutung' besitzt gegenüber dem, was explizit gesagt wird - vollzieht sich dieses Tun jedoch gemäß einer emblematischen Richtungs-'Umkehrung': wahrhaftige Hin- und Rückfahrt im universellen und kosmischen Zyklus der Schöpfung.
Von den 'Wächtern' der 50er Jahre bis zu den titanischen Geschöpfen seiner jüngsten Arbeiten bezeugt dieses unruhige 'Tun', dass er keineswegs vom Problem der 'Darstellung' besessen ist. Er sieht das Wirkliche nicht als 'Schein', der auf sein verborgenes und geheimnisvolles 'Wahres' zurückgeführt werden soll; er wird nicht vom großen Wettstreit zwischen Figuration und Abstraktion, wie er für das 20. Jahrhundert typisch ist, mitbewegt.
Vielmehr blickt er auf die Wirklichkeit, empfindet ihr 'Problem' und entwickelt es als Zuschauer, der weiß, dass er immer zugleich auch Protagonist der Geschehnisse ist, die ihm Welt und

Geschichte vor Augen stellen. Er selbst ist der Wächter, der auf dieses trübe Atom des Bösen hingespannt sein muss. Und unerbittlich wendet er sich dem Akt seiner Geburt zu - daher die Bezüge zu Christi Geburt als Parabel für das Geborenwerden schlechthin, des Ans-Licht-Kommens, des Sich-Bildens jeder Existenz... oder vielmehr, seines zuallererst Sich-An-Bildens an eine immer schon gegebene Ordnung, der man sich nur anvertrauen kann.
Der Künstler weiß genau, dass er sich (jenseits jedes 'abstrakt' formalen Problems) auf das Existierende konzentrieren muss, um ihm sein 'Geheimnis' zu entlocken, und auf die Tatsache, dass man nie einfach 'ist', sondern immer nur zum Sein kommt. Wach 'schafft' also, um das Sich-Erschaffen jedes Existierenden neu zu erschaffen; um das Geheimnis des Form-Annehmens zu erforschen, das heißt eines Zum-Sein-Kommens, das nie ein bloßes Zur-Existenz-Kommen ist, sondern immer ein wahrhaftiges Form-Annehmen. Ein Sich-Richten nach den reichen und vielfältigen Regeln und Gesetzmäßigkeiten der Existenz, ebenso zwingend wie unbegründet und dabei doch auch immer geheimnisvoll.
Warum 'dieses' Existieren? Warum sind wir diesen Regeln seit jeher unterworfen? Warum diese Notwendigkeit? Bohrende Fragen, die sich dem unermüdlichen und hartnäckigen Schöpferwillen Rudi Wachs stellen - der, eben deshalb, unaufhörlich und hellsichtig das *atopon metaxy* aufsucht, das 'Dazwischen' ohne Ort, das jedes Ereignis des Ans-Licht-Kommens erfährt, wenn das Chaos sich von neuem für den Kosmos entscheidet. Der Künstler will also eine Menschheit 'meißeln', die nicht immer eine solche gewesen ist; er will sie im Augenblick eines unmöglichen *exaiphnes* fassen, in dem sie sich als 'Natur', die sie war, verneint hat, um dann zu jenem vermensch-lichenden Zustand fortzuschreiten, der sie als radikale Ausnahme auszeichnet.
Wach besteht auf diesem *Dazwischen* und ist Wächter der "vegetativen Mutter", von der jeder von uns wie in einem kosmischen, und doch immer ganz individuellen, Schoß aufgenommen worden ist. In seinen ersten Bearbeitungen der Materie scheint der Künstler noch vom Echo einer anderen großen Verwandlungskraft begleitet zu sein: dem seines großen Freundes und 'Meisters' Giacometti, das heißt von seiner *pietas*. Wie bei Giacometti scheint auch bei Wach der bildhauerische Akt von einer absoluten 'Barmherzigkeit' ausgelöst zu sein für das, was wir sind. Für die unnatürliche Gewissheit, die jede unserer Entscheidungen motiviert, welche immer zu weit von ihren Ursprüngen entfernt und ihrer uneingedenk sind. Und also versucht er, eine noch ungewisse Identität zu fixieren, da, wo wir noch nicht das sind, was wir doch sein sollten und bereits im Muttergestein die, wenngleich 'potentielle', Präsenz eines polymorphen Wesens aufzuspüren, das nie ruhig und mit sich selbst zufrieden ist.
Und nur nach einer langen und quälenden künstlerischen Auseinandersetzung findet unser Künstler einen - zeitweiligen, immer ungewissen und provisorischen - Frieden in geschliffenen und präzisen Formen, geschwungen und sich ihrer *dynamis* sicher. Wir sind nun mit unserer Betrachtung bei den 60er Jahren angelangt und das Metall wird spiegelnd, glänzend, strahlend... als wolle er uns darüber versichern, dass die Ortlosigkeit sich paradoxerweise verwirklicht hat.
Von diesem Moment an ist die Leidenschaft für das Thema der Mutter, erfahren in all ihren möglichen Bestimmungen (Felsenmutter, vegetative Mutter, Mutterberg...), eins mit der Notwendigkeit, dieser universellen Herkunft Ruhe zu verleihen. Bis sie sich dann, in den jüngsten Jahrzehnten seines Schaffens, vermischt mit einem unbeugsamen Streben nach einem 'Vorher', diesmal verstanden als zielhafte Klärung. Ein "Vorher", das ein wahrhaftiges *telos* des gesamten Prozesses darstellen will.
Nietzsches Wettstreit zwischen dem letztem Menschen und dem Übermenschen wird in den von



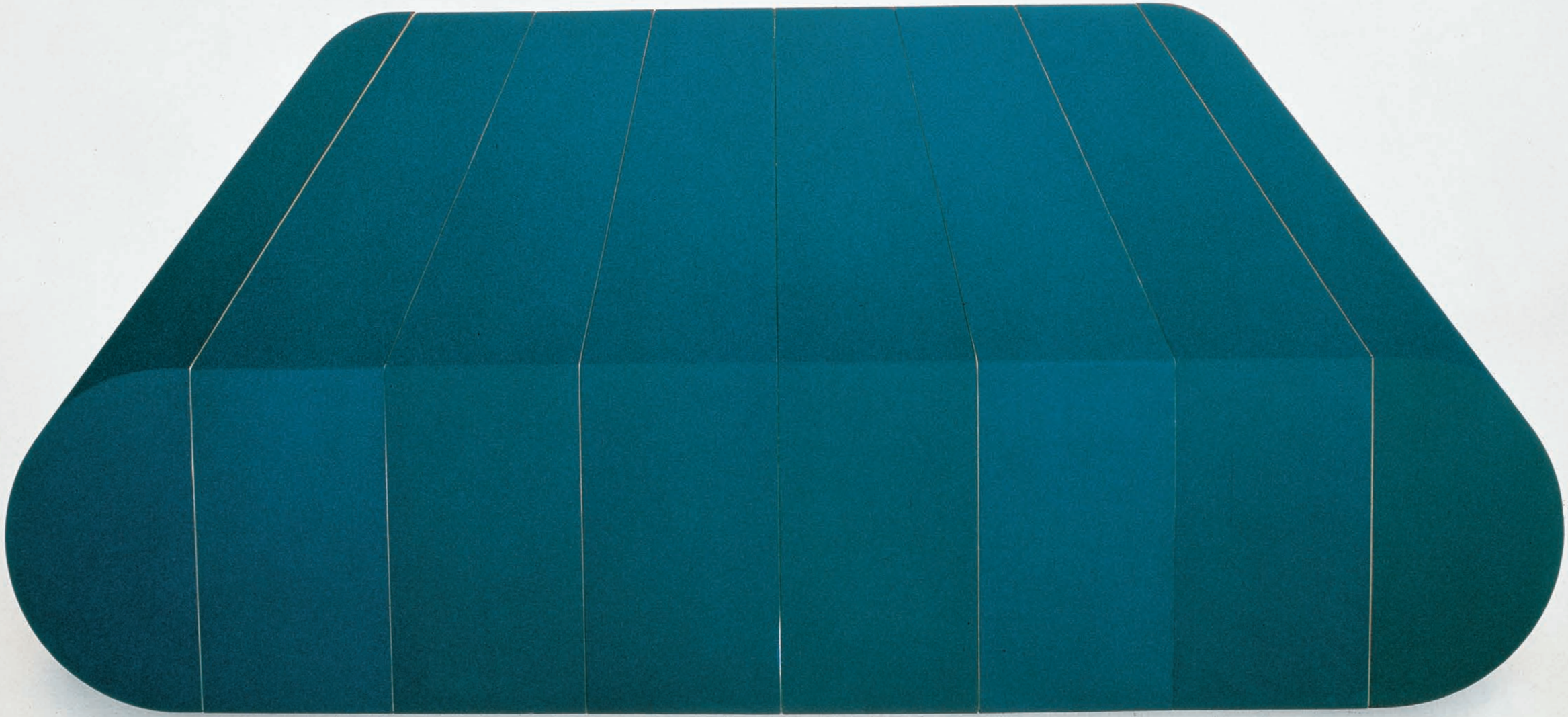
Wach barmherzig und mäeutisch entwickelten Formen zur wirklichen Möglichkeit einer Rückkehr. Und der Kampf wird ein Weg zurück, dem etwas wirklich Außergewöhnliches zu eigen ist.
Es treibt ihn nunmehr ein wahrhaftiger Willen zum Unmöglichen; fast so, als wolle er den Kreis schließen ... als wolle er demjenigen eine Form geben, was wir in Wahrheit, in jeder Ausformung unseres vielgestaltigen, kreativen Tuns, immer nur voraussetzen. Nicht zufällig sind die letzten *Triumphierenden* nicht mehr Engel, die bewundernd zur Geburt hinblicken, sondern vielmehr verzagte Menschen, die nur den einen Ausweg sehen, zum Tierischen oder zum Pflanzlichen und zu seinen unvermeidlichen vitalen Ausdrücken zurückzukehren.
Denn in den Augen von Rudi Wach muss die Freiheit auch Freiheit von jedem abstrakten Wunsch nach Befreiung vom Natürlichen sein. Die 'Notwendigkeiten' selbst des Natürlichen sind nämlich "freie", und dies in höchstem Maße. Sie legen ja niemandem Rechenschaft ab, sie müssen sich nicht rechtfertigen oder um die Erlaubnis fragen, aus sich herauszugehen, aber sie rufen uns mit größter, unausweichlicher Kraft.
Wie könnten wir auch gegen etwas aufbegehren, das unserer eigenen Existenz zugrunde liegt? Die Natur, die in uns ist, muss vielmehr zurückgewonnen werden. Neu geformt, natürlich, zum Teil auch nachgeformt, aber nicht in dem, was sich von ihr zeigt. Dazu muss man jedoch lernen, eine wirkliche *kenosis* zu vollziehen; eine Verwandlung, die nicht bloße 'Entleerung' ist, ganz im Gegenteil. Da ja die Kraft eines Stier-Menschen keineswegs geringer ist als die eines bloß menschlichen Wesens; in einem solchen *monstrum* summieren, überschlagen sich die Energien, und der gesamte Energieaufwand ist wirklich übermenschlich, exzessiv, dämonisch, und doch auch Vorbote befreiender Tänze.
Der Bildhauer und überaus sensible Zeichner sucht Zeichen eines Lebens ohne Eigenschaften, oder besser, ohne die allzu beschränkten und abgeschmackten Eigenschaften der Rollen, die wir uns und anderen gewöhnlich übertragen. Also ein Leben, das sich selbst Eigenschaft sein soll und das eben deswegen wieder rein werden und glücklich durch die Straßen einer fließenden Stadt streifen kann, in denen Stationen und Durchwanderungen sich nicht voneinander unterscheiden lassen. Auf diese Stadt blickt Wach schon immer, seit er fühlt, dass es ein 'anderer' Ort ist, an dem er sich niederlassen möchte, auf barmherzige Weise sicher, dass ihm kein Himmel auf den Kopf fallen könne. Eine von reiner *philia* bewohnte Stadt, von Freundschaft mit dem *Anderen*, das auf dem Grund unserer selbst wohnt - und das wir zu oft weiterhin als bloße 'Umwelt' auffassen, oder höchstens als ferne Herkunft der Gattung. Daher die Animalität, die vorzivile Naturhaftigkeit als *telos* einer Kultur, die die irreduzible Voreingenommenheit der eigenen *ratio* erkennen muss - sie ist selbst nur Prothese einer unbegrenzten natürlichen, animalischen oder vegetalischen Energie, wie immer man diese nennen will.
Wach ist sich dessen klar, dass Geist und Fleisch ein und dasselbe sind und dass die Energie, die in das Kunstwerk eingegangen ist, eine wirkliche Umfüllung bewirkt hat, die zwar den Künstler und seine Schöpferkraft erschöpft, bei alle dem aber ein großes Ergebnis zeitigt: Die von der mächtigen Kraft des Schöpfers liebkoste Materie wird daraus Nahrung ziehen für eine immer neue Vitalität - die sich ausbreiten wird und den Weg öffnet für immer neue Energie-Umfüllungen. Und neues Leben für alle und jeden sein wird.
Eine wahrhaft universelle Schwingung - so wie jene, die der Künstler in eine Äußerlichkeit hineinsenkt, die in gewisser Weise mit der tiefsten Innerlichkeit zusammen fällt, so als handle es sich, vielleicht ganz utopischerweise, darum, das Gewicht des Bildhauerischen als solchen

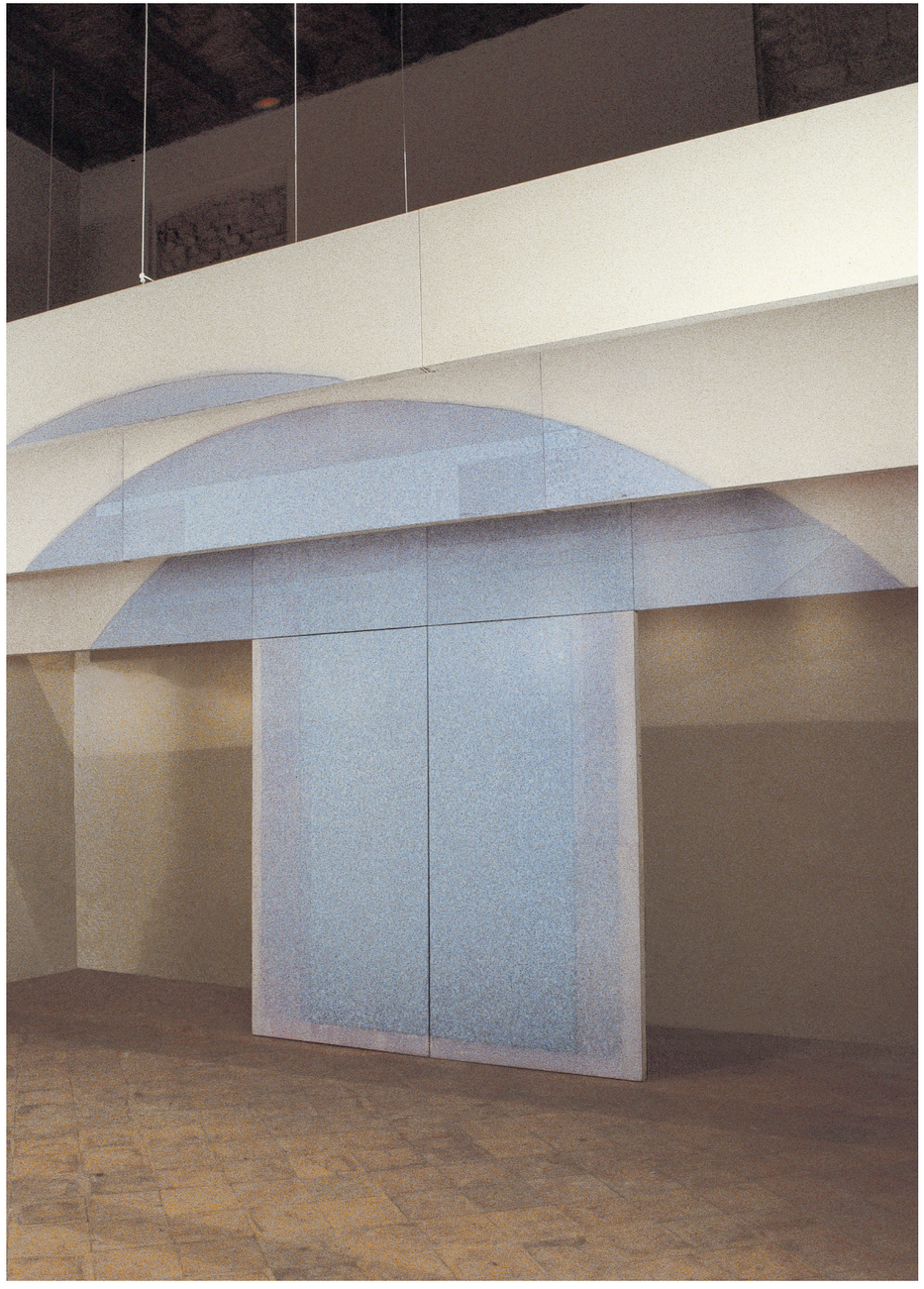
aufzuheben. In den Momenten, in denen ihn ein mitreißender, dionysischer Drang erfasst - wie der Künstler selbst sagt - , in denen alles apollinisch Statische den Kern einer immer möglichen und wiedererzeugenden, formalen *krisis* auffinden muss. Deshalb muss die Unterscheidung zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit selbst Schiffbruch erleiden und die Skulptur wird auf jene *pictura* zurückgeführt, in der die *de facto* beschreitbare Dimension "nur eine" ist.
Auch in diesem Fall konnte der Werdegang nicht anders als einsam sein - wie Aricò, gesteht auch Wach ein, dass es ihn nie interessiert hat, sich einer Künstlergruppe anzuschließen. Einsam wie Nietzsches Zarathustra ist er auf gewisse Weise niemandes und aller Meister; jeder hat allerdings die Pflicht, auf ihn als eine der großen Persönlichkeiten der zeitgenössischen Kunst zu blicken. Denn die Kunst will in jeder seiner Schöpfungen nur noch dieses: den Prozess, der sie notwendig gemacht, wiedererleben zu können (ein weiteres Element der Nähe zur im übrigen ganz unterschiedlichen Schaffensweise Aricòs). Ein Prozess, der seine Vollendung nur ausdrückt, indem er sich erschöpft ... indem er sich vollzogen hat - um es mit Invernizzis kristallklaren Worten zu sagen -"gefräßig / ... (als) nie gesättigter Sperber / der zupackt und verschlingt ... (und) immer aus dem Ungrund einbricht/ in geheimem Fluktum".

Massimo Donà
Venedig, 21. April 2003



Rodolfo Aricò, *Studio per Paolo Uccello*, 1970, Acryl auf Leinwand, 49x96 cm
Rodolfo Aricò, *Prospettiva per Paolo Uccello*, 1970, Acryl auf Leinwand, 180x400 cm >





Rodolfo Aricò, *Scena di Ravenna*, 1978, Acryl auf Leinwand, 600x300 cm

## Die Grenzen der Form

Mehr als ein Element der Nähe, wenn nicht gar der Gemeinsamkeit, kommt zum Vorschein, wenn wir zwei Künstlerpersönlichkeiten wie Rodolfo Aricò und Rudi Wach einander gegenüberstellen. Abgesehen von den offensichtlichen Verschiedenheiten, die im künstlerischen Ausdruck und in formaler Hinsicht bestehen, treffen wir bei beiden auf eine beinahe asketische Haltung dem Kunstwerk gegenüber, ein ethisch geprägtes Verständnis der künstlerischen Arbeit, eine Konsequenz in der Auseinandersetzung, und auf das Bemühen, es sich mit dem künstlerischen Ausdruck nicht leicht zu machen. Darüberhinaus gibt es jedoch noch ein weiteres Element, das sich spezieller auf die Arbeitsweise der zwei Künstler bezieht: Das ist die Beziehung zur Form. Auf stilistischer Ebene könnte dieses Argument überraschen, da es ja offensichtlich ist, dass die formalen Modelle, über die Wach und Aricò arbeiten, völlig verschieden sind; es gewinnt jedoch an Prägnanz, wenn wir weniger den Stil als die ästhetische Auffassung untersuchen, die Idee, die dem Ausdrucksmodus zugrunde liegt.

Die Form also. Vielmehr: Die Form als Problem, denn hier liegt der Kern der Sache. Für Aricò und Wach ist nämlich die Form nicht das "Gewand" der Arbeit, nicht Anwendung auf ästhetischer Ebene einer Kunstauffassung, die "eine Form annehmen" muss, so wie man eine sozusagen äußere Haltung, ein Verhalten annimmt, das nachher dazukommt und nicht den gesamten schöpferischen Prozess betrifft. Die Form ist hingegen für beide Künstler eng mit dem Standpunkt verbunden, den sie dem künstlerischen Ausdruck gegenüber und dem daraus entstehenden Produkt einnehmen wollen. Die Problematik des Formverständnisses liegt gerade darin, dass die Form kein Resultat ist, sondern ein Prozess. Ein Prozess, den wir zurückführen können auf die Idee einer Anspannung bis zur Grenze der künstlerischen Sprachmöglichkeiten; denn wenn auch die Form sowohl für Wach wie für Aricò in vieler Hinsicht ein unverzichtbares Ziel darstellt, trifft es ebenso zu, dass man in der Arbeit beider Künstler eine Intention atmet, noch darüber hinauszugehen.

Dies ist natürlich den ganz unterschiedlichen Werdegängen eingeschrieben, drückt sich bei Aricò durch einen Sublimationsvorgang aus, der auf eine wirkliche asketische Reinigung hinzielt, während Wach die Form aufweicht und auflöst, indem er sie in eine physiologische und organische Dimension überführt. Verschiedene Vorgehensweisen also, innerhalb derer es jedoch ein gemeinsames Kennzeichen gibt: Ausgehend von der Entscheidung für den jeweiligen Bereich des künstlerischen Ausdrucks - und bei beiden Künstler ist diese, wie wir schon sagten, mit großer Strenge und Konsequenz gefallen - wenden sie sich den Verknüpfungen, die mit der Form verbunden sind, zu, um herauszufinden, wie weit ein Prozess der Verfeinerung, Dekonstruktion und Reduktion gehen kann. Die Form wird so zu einem Schwellenort, sagt, woraus das Kunstwerk besteht, aber bringt auch die Dynamik eines problematischen Prozesses zu Tage. Als Spannung auf die Grenze charakterisiert sich die Form als äußerste Grenze eines künstlerischen Ausdrucks und einer stilistischen Haltung.

"Mein Bemühen liegt gerade darin, verschiedene Bereiche aktiver Prozesse zu programmieren, wobei sich die Dissonanz zwischen geometrischer Form und visionärem Raum im malerischen Prozess verwirklicht", schreibt Aricò 1974.[1] Es sind die Jahre, in denen der Künstler sich intensiv mit der Präzisierung eines strengen, formalen, abstrakten und architektonischen Kodex beschäftigt. Aricò ist dazu auf einem besonderen Weg gekommen: Von seinen künstlerischen Anfängen, die

noch stark vom informellen Ansatz, wie er in der italienischen Kunst der 50er und frühen 60er Jahre vorherrschte, bestimmt waren, gelangt er nämlich zu einer stärkeren Strukturierung der Form, die ihn zur Realisierung der ersten wirklichen "malerischen Objekte" führt. Keine Leinwände, auf denen Malerei aufgetragen wird, sondern Malereien, das heißt gemalte Flächen, die mit der Zeit eine immer deutlichere und präzisere, schablonenhafte Form annehmen, die die ursprünglichen Schwingungen, Unregelmäßigkeiten, Beunruhigungen der pastosen Farbe begrenzt. Und doch spricht Aricò gerade da, wo es den Anschein hat, dass eine durchgängig auf der Ebene des kreativen Vorgehens erklärbare, rationale Strenge der Arbeit übergeordnet sei, von Dissonanz und stellt bezeichnenderweise der geometrischen Strenge den visionären Charakter des malerischen Bildes gegenüber, macht in dieser Gegenüberstellung die Grenzlinie aus, entlang derer sich der schöpferische Prozess abspielt. Accame spricht zutreffend von einer unruhigen Vernunft, die die Poetik des Künstlers kennzeichne, und vom Vorbringen "einer Ordnung, durch die die Unruhe, die sie regelt, durchscheint".[2] "Das Kunstwerk" - fügt er hinzu - "ist nur dann ein solches, wenn es als Ereignis auf sein eigenes, umkämpftes Entstehen offen ist. Auch die am stärksten definierte Form wird immer den Sinn enthalten, der über sie hinausgeht".[3] Was will Accame damit sagen? Dass Aricò offensichtlich innerhalb eines Bezugsrahmens arbeitet, in dem das rationale Element (für das die Geometrie in gewissem Maß beispielhaft ist) ein deutliches Gewicht hat. Die Kunst ist Tochter eines geistigen Prozesses, einer Anstrengung der kritischen und analytischen Reflexion über die Prozesse des malerischen Ausdrucks. Das Werk ist also die Formwerdung eines geistigen Prozesses, mehr ein Bemühen der Erkenntnis als eines Empfindens. Und doch, stellt Accame fest, liegt in all dem auch eine Beunruhigung. Wenn die künstlerische Sprache aus "Worten" besteht, dann ist, um mit Hamlet zu sprechen, der Rest "Schweigen". Und es ist dies der Raum der Unruhe, jene Grenze zwischen geometrischer Logik und Raum der Vision, von der der Künstler selbst spricht. Ein Raum - und es ist wichtig, dass dieser Punkt klar ist - der dem Empfinden, der persönlichen Emotion, dem Gefühl keinen Raum läßt, sondern hingegen darin besteht, dass die Form nicht in sich selbst lösbar und die geometrische, strukturelle und architektonische "Vollendung" der künstlerischen Sprache unmöglich ist.

Man könnte, zur Bekräftigung dieser Argumentation, ohne weiteres einige der *Anomalie* oder der *Assonometrie* der 60er Jahre anführen. Das sind einige der bekanntesten und bedeutendsten Werke Aricòs, die in der exakten Strukturierung der "malerischen Sache" das Zeichen einer Beunruhigung aufweisen, die bestimmt wird vom Instabilen, von der Tendenz zur Schräge, von einer Art paradoxer Aufhebung der geometrischen Logik. Und man könnte, wie es Accame in seinem Aufsatz tut, sogar zurückgehen bis zum Schatten / Körper der *Pubertät* von Munch als Inspirationsmotiv, oder zuminderst als Erinnerung, fast so, als hätte der Künstler der Arbeit über den Schatten, die er schon in den 50er Jahren unter einem informellen Vorzeichen vorgestellt hatte, im Lauf der Jahre eine Gestalt von geometrischer Klarheit gegeben. Die Unruhe der Vernunft hätte also in diesem Fall eine direkte Beziehung: Der Rand der Grenzen, der montalesche Ring, der nicht hält, bestünde wirklich in einer Spannungsbeziehung zwischen konstruktiver Abstraktion und poetischer Evokation. Aber ich habe das Gefühl, dass diese Instabilität der Form ganz allgemein zum künstlerischen Fortgang Aricòs gehört und von Mal zu Mal in verschiedenen Modalitäten und Strategien der künstlerischen Sprache auftritt.

In den *Prospettive* und *Architetture*, die unmittelbar auf die soeben angesprochene Arbeitsphase folgen, scheint ein irgendwie auf eine "Quelle" der Unruhe gerichteter Bezug zu fehlen. Und doch scheint die Form auch in diesem Fall die sie erzeugenden rationalen Grenzen zu dehnen und zu durchbrechen. Das Gefühl der Konstruktion ist hier ganz stark, es entsteht aus der Konzeption des Bildes als Konstruktion des Raums. Die Perspektive als Logik des Blickes also, nach der Interpretation von Panofsky. Aber um welche Logik handelt es sich? Um welchen Raum? Die Perspektiven, die Konstruktionen, die Aricò realisiert, haben etwas Orphisches, legen einen absolut gefassten Raum nahe (der als solcher, wenigstens scheinbar, hyperrational ist), und doch hat diese Verabsolutierung eine verfremdende Wirkung. Die Perspektiven Aricòs "ordnen" den Raum der Wahrnehmung nicht "logisch", sondern im Gegenteil neigen sie dazu, ihn zu erweitern, ihn auf abschüssige Wege zu führen, "Holzwege", wie Heidegger sagen würde. Weniger eine Perspektive wie bei Massaccio also, und eher eine Perspektive wie bei Paolo Uccello, in der sich der Blick verirrt, statt versichert zu werden.

Es gibt also in jeder Epoche des künstlerischen Werdegangs von Aricò, geradezu Schritt für Schritt ihn im Inneren begleitend, einen Mechanismus des Durchbrechens der formalen Strenge, der die Genauigkeit der Aussage nicht negieren, sondern sie in einen anderen Raum projizieren will. "Wenn das Darstellbare zum Tag gehört" - schreibt er 1986 - "und das Nicht-Darstellbare zur Nacht- und Traumseite des Denotanten, was ist dann die syntaktische Alternative zwischen diesen beiden Zuständen?"[4] Der begriffliche Raum von Aricòs Malerei erstreckt sich eindeutig innerhalb dieser Frage, die kein Vorwand ist, um eine stilistische oder formale Lösung zu präsentieren, sondern vielmehr eine Grundfrage, ja sogar die Grundfrage einer künstlerischen Sprache, die auf dem Grat einer instabilen Bestimmtheit, einer rationalen Unruhe wandert. Diese Elemente werden seit den 80er Jahren deutlich, zu einem Zeitpunkt, an dem die Arbeit über die Form eine bedeutende Metamorphose durchlebt. Nach wie vor sind die Bilder Malerei-Objekte, die geometrische Strukturierung der Komposition jedoch erfährt eine grundlegende Veränderung. Die Form wird im Wesentlichen unregelmäßig, wird eine Art Form der Nicht-Form, nicht rückführbar auf irgendeinen klar kodifizierbaren Bereich. Es scheint sogar, dass die Arbeit mit ihren sehr kompakten Strukturen, nur angedeuteten Kanten und unregelmäßigen Winkeln geradezu als Versuch entsteht, ein beinahe amöboides Organisches durch ein Ordnungsprinzip zu reglementieren. Die Form wird so extremer Raum der Grenze zwischen einer Vernunft, die sich ausdrücken will und Klarheit anstrebt, und einer absoluten Unbestimmtheit eines Ursprünglichen, das als solches ebenso vor-formal wie vor-subjektiv ist. Das Ursprüngliche eines Organischen, das der Form vorausgeht, weil es dem Individuationsprinzip vorausgeht. Seine Arbeit weiterentwickelnd, ist Aricò, wie uns scheint, also genau zur Quelle der künstlerischen Geste gelangt: An den Ort der Keimung der Form aus dem Unterschiedslosen, der dann auch symmetrisch dem Ort entspricht, an dem alle Formen sich auflösen an der Grenze zum Nichts.

Bei Wach scheinen die Bezugspunkte seiner Arbeit genau entgegengesetzt zu sein. Künstlerischer Ausdruck und Ausgangsmaterial sind nämlich in diesem Fall gerade der organische Charakter der Form. Ein organischer Charakter, der durch das Lebendigste, das man sich vorstellen kann, ausgedrückt wird - durch den Körper. Ein Körper, an den Wach seit frühester Zeit sich anzunähern gelernt hat, zuerst durch Marino Marini, dann durch Alberto Giacometti und vor allem die Begegnung mit letzterem hat eine Auseinandersetzung ausgelöst, die ihn in den späten 50er Jahren dazu geführt hat, eine Beziehung zwischen der lebendigen Materie der Gestalt und dem abstrakten Aufrechterhalten der formalen Konstruktion zu suchen. "Betrachtet man die Werke jener Periode", so schreibt Cerritelli, "versteht man, dass die Auseinandersetzung



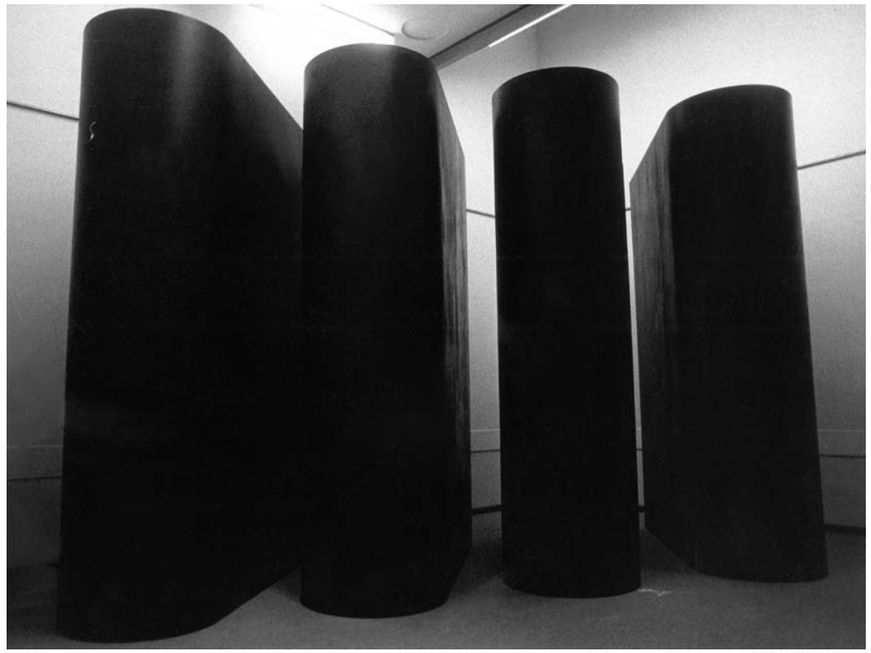
Rudi Wach, *Beter*, 1974, Gips, 68,5x22,5x23,8 cm

Wachs ihr Zentrum gerade in den Tugenden der Erde hat, in dieser inneren Dimension verwurzelt ist, wie ein langsames Schürfen in den Eingeweiden der Form"[5]. Cerritelli erfasst in seinen Bemerkungen präzise, dass die künstlerische Richtung, die Wach eingeschlagen hat, eine Art Absturz auf eine magmatische und "dunklere" Dimension der Form bedeutet, die allerdings nie auf Strenge verzichten kann. Eine Strenge, die zwar keine wirklich rationale ist, aber einer solchen sehr ähnelt, weil sie jener Dunkelheit mit einem nicht nur kontrollierten, sondern in gewisser Hinsicht geradezu analytischen Zeichensystem gegenübertritt. Die Serie der *Wächter* ist emblematisch für diese Auffassung von Skulptur. In erster Linie, weil sie einen gewissen Hang Wachs zum mythologischen und archetypischen Horizont des Bildes bezeugt. Nach den *Wächtern* wird ja die Periode der *Mütter* kommen und nach ihnen die der *Sphinxen*, um in den jüngeren Jahren zu einer ganzen Serie von Arbeiten zu gelangen, die ein eigenartiges hybrides Geschöpf aus Menschlichem und Tierischem darstellen, fast eine Art phantastischen Erbes des Minotaurus. Diese mythologische Intention hat eine wichtige Bedeutung, um Wachs Auffassung von Form und Skulptur zu charakterisieren. Die Körper, auf die er schaut, sind nämlich Körper des Geheimnisses, Körper, die der alltäglichen Wirklichkeit gegenüber "andere" sind, Körper des Ursprünglichen. Körper, auf denen die Erinnerung der Zeit, das Archaische des Ursprungs ein unauslöschliches Zeichen hinterlässt. Bei den *Wächtern* trocknet die Gestalt aus, kristallisiert sich auf halbem Weg zwischen Vegetativem und Mineralischem, zieht sich zusammen und lässt nur die Ikonenhaftigkeit der symbolischen Figuration erkennen. Die Protagonisten dieser Skulpturen sind Wächter verlorener Welten, Spuren eines "Anderen", von dessen Abwesenheit sie Zeugnis ablegen. Moderne "Gefangene", die von neuem mit der Materie verschmelzen. Eine Materie, die das kristallisierte Erbe der lebendigen Kraft des Körpers darstellt und gleichzeitig die Form, die sich unmittelbar aus der Zersetzung dieses Körpers ergibt. "Der Begriff der Skulptur", kommentiert Cerritelli weiter, "wird für Wach zu einer Struktur, die sich von Mal zu Mal durch das Erforschen der Form innewohnenden Bezüge erzeugt, wobei er keine abstrakten Definitionen des Ausdrucks verfolgt, sondern vielmehr vitale Beziehungen."[6] Der Begriff der Form scheint also als innere Keimung der Materie und des schöpferischen Vorgangs selbst aufzutreten. Kein System einer künstlerischen Sprache, sondern, in gewissem Maß, Ereignis. Dieses Element, das in der Serie der *Wächter* mit Macht zum Vorschein kommt, aber auch allgemeiner in der gesamten ersten Arbeitsphase Wachs, macht diese Werke zu einem wirklichen kreativen Knotenpunkt, zum wahrhaftigen Keimungsort der schöpferischen Welt des Künstlers und vor allem seiner Art und Weise, sich zur Form in Bezug zu setzen. Die Form erscheint ja offensichtlich im Entwerfen des kreativen Prozesses des Werks von Anfang an als etwas ebenso Problematisches wie Unverzichtbares. Sie ist Problem insofern, als sie - an einen Mechanismus vitaler Relationen gebunden - stellvertretend für ein flüchtiges und unfassbares Element steht, aber andererseits ist sie unverzichtbar, weil sie die Vermittlung darstellt, durch die der Körper des Bildes und die bildhauerische Materie einen Begegnungspunkt finden. Wachs Skulptur ist gewiss nicht figurativ, aber ebensowenig ist sie informell - in ihrer Anfangsphase scheint es, dass in ihr eine unruhige und vibrierende Konstruktivität eingesetzt wird, eine solide und strukturierte Emotionalität.

Bezeichnenderweise führt Giorgio Bonomi diese Dialektik der Gegensätze zurück auf eine Dialektik von Dionysischem und Apollinischerm romantischer, und in noch stärkerem Maße, nietzsche'scher Prägung, in der die Gegensatzpole "auf komplexe und nie unterkühlt lineare Weise zu Gleichgewichten und Annäherungen, Synthesen und Gegenüberstellungen kommen, in den

verschiedenen Perioden, in den Arbeiten selbst, in den verschiedenen Techniken des Ausdrucks".[7]
Das Apollinische und das Dionysische bewegen sich in Wachs Skulpturen in dem Spielraum zwischen den Extremen des Körpers als Kraft des Ursprünglichen, als symbolischer und ahnenhafter Beschwörung, und den Bedürfnissen einer Strukturierung der Form, die eine Spannung regeln soll, die andernfalls auf die Auflösung des Bildes hinauslaufen würde. *Tempelstadt* von 1958 stellt unter diesem Gesichtspunkt eine Schlüsselarbeit dar, um Wachs unverzichtbare Beziehung zur Form zu verstehen. Der Körper ist diesmal der urbane Körper einer Stadt, die geistiger Ort ist, Begründung des Seins, statt architektonisches Ambiente. Wach weitet sie aus zu einem bewegten Horizont, zermürbt ihre plastische Festigkeit, macht daraus einen Schatten, imaginäres Erbe derselben fernen und verlorenen Kultur, zu der die *Wächter* gehören. Es ist also neuerlich notwendig, zu reduzieren, zu zerlegen, zu zerfressen, um dem imaginären Bildervorrat einen Körper zu geben. Die Stadt ist auf ein Skelett reduziert. Aber gleichzeitig wird dieses Skelett Struktur, wird Form. Was sie an Evidenz, Helligkeit und Schärfe einbüßt, wird zum Ursprung einer neuen Konstruktion, zu einem neuen Horizont der Vision.
Die Form tritt also dort auf, wo der Körper sich aufzulösen beginnt, dort, wo die Materie sich vom Bild loslöst und es verneint. Im Anfang war der Körper, als Gründungsort, da er das ist, was uns am meisten zugehört, was am besten das Dasein in der Welt als lebendiges Ding definiert. Aber so wie Wach ihn uns vorstellt, ist der Körper Erbe von etwas, das verloren ist. Er kann nicht anders mehr gegenwärtig sein denn als Schatten. Der Körper ist verlorengegangen, hat sich der Welt verneint und immer mehr zurückgezogen in die Gefilde einer ursprünglichen Unbestimmtheit, dorthin, wo die Dinge sich nicht vom Unförmigen unterscheiden. Die Skulptur, die nicht mehr Darstellung des Körpers sein kann (weil er sich eben über seine Grenzen ausgedehnt hat und sich dramatisch auf das Nicht-Unterschiedene des Ursprünglichen zubewegt), stellt sich als ein Abenteuer innerhalb des Körpers dar, auf der Suche nach einer Form. Offensichtlich einer Form, die nicht mehr der phänomenischen Gegebenheit entspricht, sondern Ergebnis eines Gedankens ist, Spur der Anstrengung, mit der Sprache der Kunst noch innerhalb der Grenzen des Körpers zu bleiben. Nicht die Form des Körpers also, sondern eine Form innerhalb des Körpers. Eine Form, die folglich Abenteuer ist, Erfahrung der Erkenntnis und Weg im Extremen.
So beginnen sich die Motive der Gegenüberstellung mit Aricò herauszubilden. Die Form existiert als Spannung zur Grenze, als Zermürbung der Voraussetzungen, von denen der Künstler ausgeht. In der künstlerischen Entwicklung Wachs tritt dieses Bestreben immer wieder unter verschiedenen Aspekten auf, in denen jedoch die letztendlich bereits in der Frühphase gesetzten Voraussetzungen insgesamt erhalten bleiben. Der Körper als Dekonstruktion des Bildes wird sichtbar sowohl wenn die Materie-Anspannung geschliffen und strukturiert ist in den Skulpturen, die ab den 70er Jahren einen deutlicheren konstruktiven Charakter aufweisen, als auch umgekehrt, in neueren Arbeiten, in denen Materiehaftigkeit und Körperlichkeit mächtig zurückkehren als lebendiges Objekt der Analyse (ich denke an *Großer Falke* von 1984, oder an den *Triumphierenden* und das *Schlangenmädchen* aus dem Jahr 2002). Und in mehrfacher Hinsicht kommt diese formale Problematik des Körpers noch deutlicher zum Vorschein in den Zeichnungen, die Wach schon immer in seiner Kunstauffassung begleiten und die mehr und etwas anderes sind als eine Vorstudie zur Skulptur, nämlich in sich selbst schlüssige Werke, die gerade die Durchbrechung der Physiologie und der Biologie des Körpers zum Thema haben.





Rodolfo Aricò, *Pondus*, 1969, Mischtechnik, 300x180x80 cm je

Der Form als Zermürbung des Körpers und seiner Materie bei Wach entspricht bei Aricò die Bemühung, sie über die Grenzen der Geometrie und logischen Strukturierung hinaus zu dehnen. Bei dem einen erscheint die Form als äußerste Grenze, jenseits derer sich die Materie in einem unbestimmten Magma auflöst, bei dem anderen hingegen drückt sie einen Bestand aus, damit sich die Verfeinerung nicht in einem Luftzug auflöse. Die Form ist also der Ort eines Bestehens der Sprache, die sich die Erforschung ihrer äußersten Grenzen zur Voraussetzung gemacht hat. Als Suche nach dem letztmöglichen Sagen, jenseits dessen das Schweigen ist, oder umgekehrt, das Leben.

Lorenzo Mango
Terni, 12. Mai 2003

[1] R. Aricò, *Didascalie, Progettazione*, "Flash Art", Nr. 46-47, Juni 1974, nun auch in G. M. Accame, *Aricò*, Mailand, Electa, 1990, S. 130.
[2] G. M. Accame, *Aricò*, in obengenannter Schrift, S. 9.
[3] Ebd.
[4] R. Aricò, *L'inatteso attimo, ebd.*, S. 138.
[5] C. Cerritelli, *Le germinazioni della scultura*, Katalog zur Ausstellung, Palazzo Municipale, Vignate, 1994, S. 12.
[6] Ebd.
[7] G. Bonomi, *Dal profondo. Le creature di Rudi Wach*, Monographie, veröffentlicht anläßlich der Ausstellung, Palazzo Isimbardi und Forum Austriaco di Cultura, Mailand, 2002.



Rudi Wach, *Erdsphinx*, 1968, Gips, 26,5x33x10,6 cm



Rudi Wach, *Opferer*, 1975, Gips, 53,5x11,4x20,8 cm



Rudi Wach, *Junger Falke*, 1984, Bronze, 50,5x35x16 cm

## Auf den Spuren des Menschen, über die Geschichte hinaus
## Rodolfo Aricò und Rudi Wach

Sowohl Rodolfo Aricòs als auch Rudi Wachs künstlerische Tätigkeit nimmt ihren Ausgang in dem Zeitraum von Mitte bis Ende der 50er Jahre des eben vergangenen Jahrhunderts. Vom gemeinsamen Ausgangspunkt existentialistischer Positionen aus entwickelt sich ihre Auseinandersetzung im Lauf der folgenden Jahrzehnte in immer stärker persönlich charakterisierten, parallelen Richtungen, wobei jedoch trotz aller Veränderungen und individueller Bereicherungen einige Elemente der Kontinuität und Affinität bewahrt bleiben, die den einheitlichen Betrachtungsansatz rechtfertigen, den wir hier unternehmen wollen. Bei einer vergleichenden Analyse ihres Werdegangs, insbesondere hinsichtlich ihrer poetischen Motive und Voraussetzungen, ergibt sich nämlich eine Kontinuität der Inspiration, die, in einer geschichtlichen Perspektive, unbekannte Ansätze der Reflexion und des Vergleichs dieser erstaunlichen Vertreter der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bieten.

Gemeinsamer Ausgangspunkt von Aricò und Wach ist ein von Existentialismus und Phänomenologie bestimmtes, kulturelles Klima, das aber bei keinem von ihnen bedeutet, dass sie sich in ihrer künstlerischen Lösung einer vorherrschenden Situation angleichen würden. Er führt hingegen direkt zu einer ganz anders gearteten Atmosphäre ursprünglichen Charakters, die unmittelbar dem gequälten Bewusstsein des Einzelnen zu entspringen scheint. Just an der Schwelle von 50er und 60er Jahren konkretisiert sich und reift bei beiden Künstlern eine eigenständige und individuell definierte Poetik heran.

Aricò setzt sich in diesem Zeitraum intensiv mit der Allgegenwart[1] des späten Informel in der italienischen Kunstszene auseinander, das der Gefahr eines sterilen Formalismus durch das Einbringen existentieller Inhalte entgehen will. Eine der wichtigen Arbeiten jenes Umbruchs, den der italienische Künstler in jenen Jahren erarbeitet, ist *L'ombra (dedicato a Munch)* aus dem Jahr 1959, das sich an *Pubertät* des norwegischen Künstlers inspiriert. War seine Arbeit bisher von einer gestischen Dynamik charakterisiert, so beginnt er nun, sie zugunsten einer differenzierten Interpretation der Potentialitäten der Malerei in dynamischem Sinn zu überwinden. Der Schatten ist hier ein Präludium zu jener Konzentration auf die strukturelle Komponente der physischen Realität, die in seinen folgenden Arbeiten als Instanz der Vervielfachung und eines In-den-Raum-Ausgreifens auftreten wird, das von der Psyche ausgeht. Die symbolistische Komponente, die ihm durch das Studium und die Anverwandlung vom Werk Munchs zugewachsen ist, kommt als Präsenz des auf seine konstruktiv-konstitutive Komponente reduzierten Elements des Traums zum Tragen, so dass eine psychische Präsenz neues Bild wird: die ausschließliche Subjektivität überwindend (wie sie noch der ersten abstrakt-expressionistischen Generation und ihren figurativen "Varianten" zu eigen war) zugunsten eines Primats der Objektivität des künstlerischen Schaffens, die Ausdruck der grundlegenden Gesetzmäßigkeiten des Menschen, sowie Voraussetzung und "Relationsmöglichkeit"[2] ist (und sich bei Aricò später nicht zufällig zu einer untypischen Form der Objekthaftigkeit ausformen sollte).

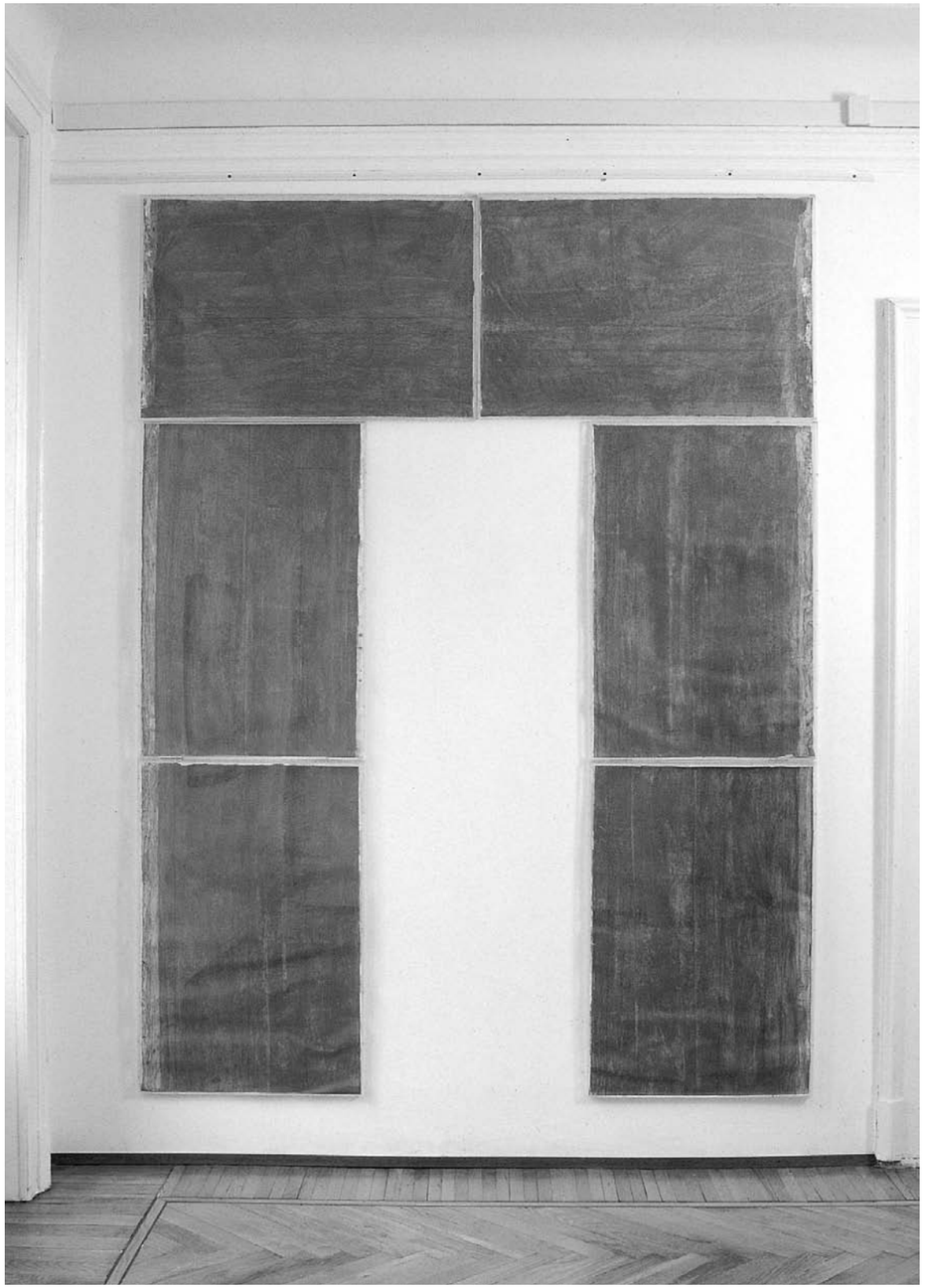
Für Wach stellt die zweite Hälfte der 50er Jahre einen entscheidenden Moment der intensiven geistigen Durchdringung von zwei wesentlichen kreativen Bereichen seines gesamten Schaffens dar: des Bildhauerischen und des Zeichnerischen. Diese beiden Stränge seines Schaffens, die

in der Folge dazu tendieren werden, sich in ihren Ausdrucksweisen auseinanderzuentwickeln, kommen nämlich in dieser Zeit zu einer wesentlichen Übereinstimmung. Dabei konzentriert sich die Reflexion des Künstlers auf einen Themenkomplex, der sich dann als grundlegend für seinen gesamten weiteren kreativen Werdegang, im kontinuierlichen Variieren und Reifen seiner Motive und Bedeutungen, herausstellen wird: In Wachs damaligen Zeichnungen und Skulpturen treten häufig Visionen von Städten (utopische Entwürfe idealer Städte, die dem Menschen und seinem Bewusstsein entsprechend erbaut sind, in vollkommenem Einklang mit der Natur: *Tempelstädte, Natur-Städte, Landschaft-Städte*), *Wächter* (Hüter des Geheimnisses der verinnerlichten Stadt, die metamorphische Psyche des Menschen) und *Mütter* (Ursprung des Lebens, unaufhörliches Sich-Erneuern seines Keimens im Werden von Formen und Strukturen) auf.
Aus den Begegnungen mit Künstlern wie Alberto Giacometti, den er 1957 kennenlernt und anlässlich wiederholter Parisaufenthalte regelmäßig aufsucht, und Marino Marini, bei dem er in jenen Jahren an der Accademia di Belle Arti di Brera studiert, zieht Wach eine Lehre, die nicht in der Übernahme von Stilelementen und Sehweisen besteht, sondern vor allem Ausübung einer künstlerischen Aktivität bedeutet, die auf die Inhalte der Freiheit und Moralität gegründet und eng mit dem Wirklichen und mit den Gründen des Menschen verbunden ist.

Aus diesen ersten Betrachtungen ergibt sich ein grundlegender Aspekt, der für die gesamte künstlerische Tätigkeit Aricòs und Wachs charakteristisch sein wird: jener Humanismus, der ihren Werken zugrundeliegt, als Element einer mit jahrhundertelanger Geschichte beladenen Kultur, die gleichzeitig das Bewusstsein ihrer selbst auszuhalten versucht. In all ihren Werken ist das Bild eines großen und verlorenen Menschen gegenwärtig, sein titanischer Kampf gegen das Unförmige und Traumhafte, hartnäckig eine Kontrolle über das Geheimnis und das Brodeln der Existenz verteidigend, die nur in einem Teilbereich, für kurze Zeitabschnitte und nie definitiv und abschließend gelingen kann.

Das Jahr 1963 stellt für Aricò den Moment dar, in dem sich mit der Entdeckung der *Porte* eine neue Bildtypologie herausbildet, die auf dem Durchgang als Ort des Dialogs und der Konkretisierung der Beziehung basiert. Parallel dazu reflektiert Wach im gleichen Jahr über das Urthema der *Mutter*, das in den folgenden Jahrzehnten im Mittelpunkt einer beinahe ausschließlich darauf gewandten Auseinandersetzung stehen wird.
Mit den *Porte*[3] ergibt sich für den italienischen Künstler eine Möglichkeit, das Thema der Kommunikation zu erweitern, und zwar durch einen Prozess der räumlichen Metamorphose, wobei die darin beinhaltete Meditation über die Farbe als konstruktivem Element einen wesentlichen Angelpunkt seiner Auseinandersetzung in jenen Jahren darstellt. Das *Trittico dell'esistenza*, das er im darauf folgenden Jahr auf der Biennale von Venedig präsentiert, stellt das Nachdenken über die Zeitlichkeit in seinen gewohnten, erzählerischen Formulierungen in Frage, um zu einer strukturellen und parataktischen Synthese zu gelangen (ich denke dabei auch an eine Arbeit wie *Simultanee forme* aus dem Jahr 1965), in der der Entwurf selbst das Bild generiert: ein *Work in progress* eben (wie ein weiterer Arbeitszyklus jener Jahre bezeichnenderweise lautet)[4].
Dies gilt analog, auf einer komplementären Ebene, auch für den Zyklus *Passaggio orfico* von 1964 oder die Arbeit *L'oggetto non-oggetto (dedicato a Kazimir)* von 1967, die, in ihren Aspekten der dynamischen und das Bild von sich aus strukturierenden Durchdringung, ausdrücklich





Rodolfo Aricò, *Porta*, 1980, Acryl auf Papier und Plexiglas, 250x200 cm

auf eine parallele Reflexion über die Werke von Robert Delaunay und Kasimir Malewitsch verweisen, vermittelt auch durch die zeitgenössischen amerikanischen Kunsttendenzen (Marc Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt, aber insbesondere, worauf Accame[5] hingewiesen hat, Kenneth Noland und Morris Louis, die auf derselben Biennale von 1964 vertreten waren). Gleichzeitig unternimmt er auch einen objekthaften Arbeitsansatz in einem aus der Ferne und per Widerspruch geführten Dialog mit Kunstformen wie dem *Nouveau Realisme* und der *Pop Art* auf der einen Seite und den Skulpturen der *Minimal Art* auf der anderen. Ich denke an raumbezogene Werke, wie *Loud e Ob-jectus* von 1966), die seine darauffolgende archetypisch-analytische Arbeitsphase einleiten.
Im selben Zeitraum vollzieht sich auch im Werk Wachs eine Hinwendung zum Archteypen über eine schrittweise Differenzierung des Themas der *Mutter*, welche, in der Gleichsetzung mit *Natur* und *Sphinx*, immer mehr den Charakter des Geheimnisses des Existierens annimmt.
*Mütter, vegetative Mütter, Felsenmütter, Erdmütter, Erdsphinx, Sphinx, Mutterberg, vegetative Sphinx, Große Mutter* kommen zu dieser Zeit häufig als Titel seiner Werke vor, in denen er eine ganze Reihe physikalischer, biologischer, wissenschaftlicher und überdies philosopischer Gedanken assimiliert hat. Gedanken, die ihre Form bestimmen, auf der Suche nach einer Vollendung in jener Unvollkommenheit, die dem Lebewesen eigen ist.
Als Gestalten, die nie zuvor geboren waren und aus dem Leib der Erde keimten, die mit der Erde die Geschichte teilen und also auch jene DNA, aus der sie bestehen. *Ein neues Geschöpf* (Elias Canetti)[6], konkretes und aktuelles Bild unseres Werdens. Im Werk Wachs wird so die Konzentration auf den Archetypen deutlich, nicht als Ort eines Ursprungs im Unbewussten, sondern als Verweis auf die Ursprünge der Erkenntnis[7]. Ja, man könnte sein gesamtes Werk als schmerzhafte Meditation über die Grenzen der Erkenntnis verstehen, an der Grenze geführt, die Vision von Wahnsinn trennt: ein einziges, immer wieder gestelltes Thema, das Thema von Auflösung und Neuerschaffung des Lebens. Das Geheimnis des Existierens.

Mit Arbeiten wie den *Archi*, *Prospettiva per Paolo Uccello*, *Prospettiva generale*, *Geometria d'Orfeo*, *Casa prima*, *Area/prospettiva* gelangt Aricò Anfang der 70er Jahre zu seiner Entdeckung des architektonischen Archetyps als Ort außerzeitlicher Bezüge: Wenn die Herrschaft über die Zeit nur als Bewusstsein ihres - und unseres - unaufhörlichen Werdens stattfinden kann, kann sich Geschichte in dieser post-historischen Epoche nur als nie abgeschlossener Konstitutionsprozess gestalten im Sich-Erneuern einer, ihrer selbst bewussten, Materialität, die ihre Evolution in ständiger Suche nach ihrer eigenen, unerkennbaren Wahrheit vorantreibt. Daher rührt die Undurchschaubarkeit des Archetyps als absoluter Wirklichkeit, und zugleich seine ständige Anwesenheit, dem Existieren unauslöschlich unterlegt . Daher die ironische Aufforderung einer seiner intensivsten Arbeiten: *Quattrocento (siate eterni il più a lungo possibile)*.
Man könnte beinahe sagen, dass den Stellenwert, den die Mutter - Natur - Sphinx für Wach einnimmt, bei Aricò die Perspektive besitzt, und zwar nicht mehr als "symbolische Form" - es sei denn als symbolische Form eines Verlangens nach Menschlichkeit -, sondern als Ort und Bedingung einer "Dissonanz zwischen geometrischer Form und visionärem Raum" verstanden, wo "der ungewisse Regen der Malerei innerhalb der geometrischen Grenze des Trägers in ein gegenläufiges Verhältnis tritt"[8], auf einer Ebene konkreten Sich-Modifizierens des Seins.
Es treffen sich hier die hundertjährige utopisch-konstruktive Tradition, die vom Anfang der



Moderne her kommt, und die spezifisch zeitgenössische Sensibilität, die aus Diskontinuität und Abweichung besteht, aus Widerspruch und Dissonanz (ich denke insbesondere an Werke, die Aricò um die Mitte der 70er Jahre realisiert hat, wie die Serie der *Dissonanze* oder der *Aree*, an *Contaminante*, bis er mit *Scena di Ravenna* und *Grande Timpano* von 1978 zu einer versetzten Dimension gelangt; aber auch an die psychischen Strukturierungen in den Zeichungen Wachs).

In den 80er Jahren führt dieser Dialog der beiden Künstler zur Definition einer eigenen mythischen Komponente, als Ort des Fortdauerns der Erinnerung in einer Dimension, die über die zeitliche Dynamik hinausgeht und zu einem Ort 'jenseits der Grenze' wird.
Die *Opfernden* und die *Falken*, die zu diesem Zeitpunkt in Wachs Skulpturen auftauchen, führen gegen Ende der 80er Jahre zu einer Symbologie hin, die dann in den darauf folgenden Jahren bestimmend sein wird, nämlich zur Symbologie der Blume und des Wassers als "visionären Mnemen"[9] eines unterschwelligen, dabei bewussten Neuüberdenkens der Geschichte in neuen Visionen, die in enger Beziehung zu den Entdeckungen der Wissenschaft herangereift sind. Aricòs Auseinandersetzung entwickelt sich analog dazu auf eine Vertiefung der "Schwellen"-Dimension der Existenz hin und auf eine Ausweitung ihrer tragischen Komponente[10]. Eine Tragik der Existenz, von der uns nur ein biologisch-intuitives Bewusstsein erlösen kann, das intermittierend ihre im Werden begriffenen Gründe erfasst. Ich denke an Werke wie *Prometeo* und *Clinamen* (1982), an die Serie *Oltre il limite* (1983), an *L'irregolare* (1984), an die mächtigen Arbeiten *Instabile confine*, *Naturans*, *neroblu* (1986), *Sensus* (1988) und *Sensus 2* (1989), bis hin zu den *Verticali* (1987) und zu *Poligonale*, *Pulsa* und *Rossoarancio* (1989) und zu den komplexer werdenden Umrissen in Arbeiten wie *L'inquieto* (1990) und *Aspro* (1991).

Dieser Dialog mit den Wissenschaften, bei beiden Künstlern anzutreffen, paradoxerweise gerade in Symbiose mit ihrem ausgeprägten und unbezwingbaren visionären Drang, der mit den Wissenschaften das intuitive Aufblitzen gemeinsam zu haben scheint, tritt nicht in der Form einer sterilen pseudo-intellktualistischen Strukturierung auf, sondern als authentisches Bedürfnis nach Erkenntnis und nach der Definierung neuer Handlungsbereiche des menschlichen Schaffens. Die Struktur und ihre Wieder-Erschaffung in neuen Formulierungen (bedeutsam ist diesbezüglich der poetische und philosophische Bezugspunkt, den die beiden Künstler in der Konzeption der *Natura Naturans* und in der engen Beziehung zu dem Dichter Carlo Invernizzi finden, der Texte von großer Intensität über sie geschrieben hat[11]) wird also Instanz der Bedeutungsöffnung, als Versuch, das unerkennbaren Gefüge des Universums und den Menschen als Mikrokosmos in ständiger entropischer Metamorphose zu analysieren.
Eine solche Wechselwirkung mit der universellen 'Struktur' zeigt sich bei den beiden Künstlern als Façettierung von Inhalten, die vom Geschichtsbezug - unter dem Gesichtspunkt eines erneuerten Humanismus und einer Bekräftigung des 'europäischen' Spezifikums erfahren - bis zum Versuch reichen, die Architektur der Psyche als oberste Strukturierung des Biologischen zu konkretisieren.
Das Gewicht, das die Struktur erhält, aus zwei parallelen und einander nicht widersprechenden Blickwinkeln aufgefasst (Abwandlung der Regel und der Regel Widersprechen bei Aricò, Differenzierung der Vision gemäß einer psychischen-naturschaffenden Dynamik bei Wach) verhindern nicht ein Dahinfließen der Oberflächen, das wir, mit den jeweiligen speziellen Merkmalen, bei beiden Künstlern antreffen. Unbewusstsein und Anomalie stellen die Ausnahmen



Rudi Wach, *Großer Opferer*, 1988-1996, Bronze, 280x88x48 cm

von der Regel dar: Der Kampf von Geist und Fleisch bei Wach (die Rauheit der Oberflächen, die mit geschliffenem Strahlen abwechselt), die Motive der Form und des Inhalts bei Aricò (der Farbregen, der in den 70er Jahren zum ersten Mal auftritt als Widerspruch zur geometrischen Strenge und als Element einer außerzeitlichen Synthese[12]). Während bei Aricò in diesem Hinblick der Begriff der *Anomalia* grundlegend bleibt, liegt für Wach der bevorzugte Bereich des Abweichens im Abgrund des Bewusstseins: und ich denke insbesondere an die 'Zeichnungen der Psyche', wie man sie definieren könnte, die von den 70er und 80er Jahren an entstehen.

Von den 70er Jahren an konzentriert Wach nämlich sein Schaffen zeitweise auch ausschließlich auf den zeichnerischen Bereich seines Werks, wobei Arbeiten entstehen, die sich auf die Theorie der Archetypen von Jung beziehen, zugleich aber über eine sterile, visuelle Übertragung derselben hinausgehen: Sie ist nämlich nur einer der Ausgangspunkte für eine weitergehende Reflexion über das Unbewusste, das, in einem erneuerten Sinn, als Ort der animalischen Instinkthaftigkeit verstanden wird, die uns ausmacht und die unsere Teilnahme an der universellen Metamorphose ausdrückt, gleichzeitig im Kampf mit jenem "Schutz der Blume"[13], die die andere Komponente unserer selbst darstellt, unseres Menschseins, das bewusst ist des ewigen Werdens des Lebenden. Dieser Gedanke wird von Wach in den letzten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts immer stärker vertieft, bis er 1994 zum ersten Zyklus großformatiger Zeichnungen führt, aus denen sich in den darauffolgenden Jahren der heroische Epos des *Stiermenschen* entwickeln wird.
Parallel zu diesem Werdegang hatte Wach in den 80er Jahren im Bereich des Bildhauerischen eine spezifische Reflexion über die Symbologie des Kreuzes verfolgt (die von Werken wie *Kreuz der Mutter* oder *Kreuz des Jünglings* zum *Christus der Innbrücke* führte, bis hin zur Realisierung des *Blumenaltars* für die Kirche von Morterone), die auch im Weiteren zu architektonischen sakralen Werken geführt hat, wie der *Weißen Kapelle* von Innsbruck (1982-94) und der *Kapelle des weißen Lichts* von Pitztal (1995-2000).

Diese Aspekte leiten über zu einer weiteren, für beide hier behandelte Künstler grundlegenden Thematik, nämlich zu jener magisch-sakralen Dimension des Kunstwerks, von der ihre Schöpfungen geprägt sind. Im Thema der Tür/Schwelle zum Beispiel, in der Durchdringung von Mythos und Natur in einer einzigen kosmischen Vision der Verschmelzung von Individuum und Ganzen (ich denke beispielsweise an die grandiosen *Prometeo* und *Clinamen* von Aricò, an Wachs suberben Wiener Zyklus des *Laufs der Geschöpfe* ), im beinahe alchemischen Aspekt ihres Handelns (der Farb-'Regen' in den Werken Aricòs, der in denen Wachs zur Symbologie des Wassers wird), die Auffassung des Künstlers als Vermittler des Phänomens Kunstwerk, Motiv auch jener szenischen Dimension vieler ihrer Realisierungen.
Im letzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts scheint sich nämlich Aricòs und Wachs Reflexion auf die Suche nach einer neuen Definition der Beziehung zwischen Mensch und Ganzem, zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos zu konzentrieren. Oft entsteht daraus ein Dialog mit dem Raum, in dem die Arbeiten installiert werden, der auf ungewohnte Weise als bruchlose Durchdringung psychischer und physischer, materieller und raumzeitlicher Komponenten verstanden wird, bis hin zur Verschmelzung von Autor, Werk, Ort und Betrachter im Licht eines gemeinsamen Schicksals im Werden.

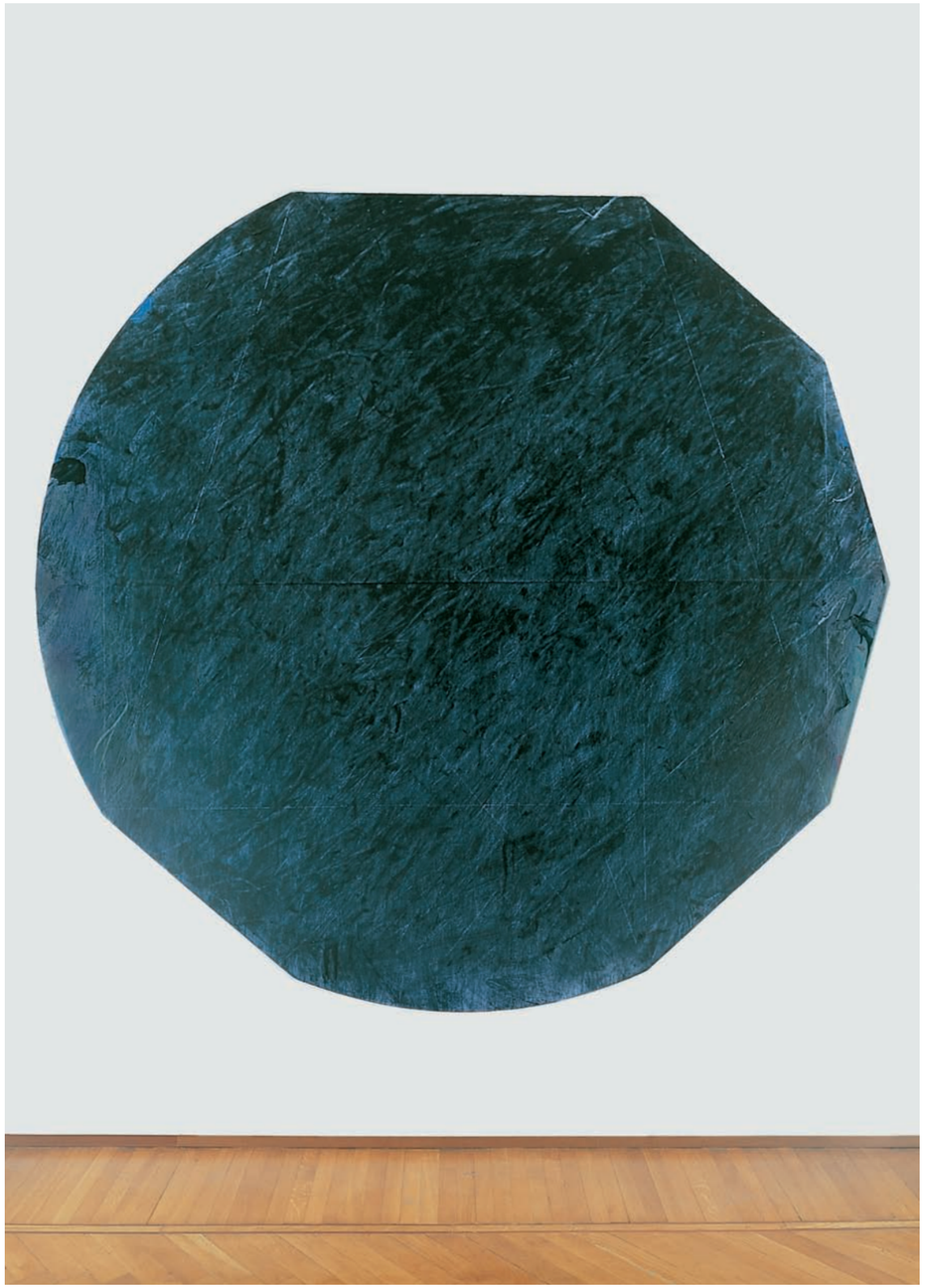
Ich denke an den Zyklus *Sere*, den Aricò 1997 realisiert, in dem, wie der Künstler sagt, "der leichte und lyrische Atem des Alles sein sollte, das uns umgibt"[14], und eigentlich an alle seine Arbeiten der letzten zehn Jahre, in denen die Fragmenthaftigkeit des Malens, des Zerreißens, des Wiederzusammensetzens als ein Sich-Öffnen der Materialität in ihren Geheimnissen einer Natürlichkeit in actu, uns von einer auf gewisser Weise panischen Verschmelzung erzählt, in einer Vision furchtbarer und zugleich im höchsten Maße hellsichtiger Szenarien unseres Seins.
Und ich denke an die wiedergefundene Verbindung von Zeichnung und Skulptur bei Wach, für den sich die beiden Wege, die sich jahrzehntelang auf parallelen Gleisen entwickelt haben, nun in den jüngsten Jahren von neuem kreuzen und zu einer wechselseitigen Potenzierung von Dramatik und Spannung führen. Und der Stiermensch als Geschöpf, das das Drama des Konflikts des Absoluten und des Relativen durchlebt, nimmt auch in seinem plastischen Werk die vibrierenden Konturen des *Triumphierenden* (2002) an, bis der Künstler mit *Der Schrei* (2002), einem Werk von erhabener Tragik, an die Grenze des Menschlichen rührt.
Ich glaube, es ist kein Zufall, wenn sowohl Wach als auch Aricò unter den Künstlern der Vergangenheit, die sie als besonders nahestehend empfinden, der Figur Rembrandts einen bevorzugten Platz einräumen: Ihr gesamtes Werk erscheint mir als immenses visionäres Selbstporträt, auf der Suche nach dem eigenen Bewusstsein und seiner Einfügung in das Alles. Wenn also, wie die Begegnung mit diesen außergewöhnlichen Künstlern es zu bestätigen scheint, immer noch das Selbstbildnis, auf den Spuren des Menschen, der bevorzugte Ort der reinen Kreativität ist, in dieser dramatischen Epoche der Denotatslosigkeit und des Post-Menschlichen, päsentiert sich uns ihr Werk als eine ebenso glaubwürdige wie ungewöhnliche, authentische Alternative der Positivität und des Vertrauens.

Francesca Pola
Mailand, 28. April 2003

[1] Ich beziehe mich hier auf den sogennanten 'existentiellen Realismus', vgl. hierzu z.B. Roberto Sanesi, *L'immagine esistenziale 1958-1964*, Katalog zur Ausstellung, Centro Annunciata, Mailand, 1984.
[2] Vgl. zu diesen Themen: *Possibilità di relazione*, Katalog zur Ausstellung, Galleria L'Attico, Rom, 1960 (Texte von Enrico Crispolti, Roberto Sanesi, Emilio Tadini).
[3] "Den Inhalten verschlossene Türen (einer bestimmten Art, die 'Inhalte' auszudrücken); nicht als Verweigerung, sondern als Destillation" (Roberto Sanesi, *Reperti: per uno studio sulla pittura di Rodolfo Aricò*, Edizioni del Triangolo, Mailand, 1965).
[4] Bezeichnend erscheint die nicht nur philosophische und terminologische, sondern auch chronologische Übereinstimmung dieser Arbeiten Aricòs mit den zeitgleichen Überlegungen von Giulio Carlo Argan, der gerade in den Jahren 1964 und 1965 zwei Essays veröffentlicht, die dem Thema des Entwurfs gewidmet sind: *Salvezza e caduta nell'arte moderna* und *Progetto e destino*. In letzterem, 1965 veröffentlichten, Aufsatz ist zu lesen: "Die Struktur ist nicht als vollendete und unbewegliche Form denkbar, sondern als Strukturierung, 'strukturierendes Bewusstsein'" (Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Mailand, 1965, S.61). Eine sehr wohl auf die *Strutture* Aricòs, die er von 1965-66 an realisiert, anwendbare Definition. Und weiter: "Nicht-vollendete Kunst ist Kunst im Entwurf und zugleich Existenz-Entwurf gemäß einer Ordnung, die nicht die einer formalen Logik ist, sondern eine der Existenz als solcher und ihrem Sich-Ereignen innewohnende Ordnung: ein Strukturprinzip, das sich in der Abfolge der nicht passiv erlittenen Ereignisse abzeichnet und konstruiert (...) So wie sie einst im Gegenstand die unbewegliche Struktur der objektiven Welt enthüllt hat, so muss die Kunst heute im Entwurf die bewegliche Struktur der Existenz enthüllen" (ebd. S.69 f.). Worin auch das Thema eines notwendigen und unverzichtbaren 'Sich-Einlassens auf die Existenz' des authentischen künstlerischen Schaffens zur Sprache kommt, das sowohl für Aricò als auch für Wach einen der Fixpunkte der poetischen Genese ihrer Werke darstellt.
[5] Vgl. Giovanni Maria Accame, *Rodolfo Aricò, L'inquietudine della ragione*, Electa, Mailand, 1990.



[6] Krista Hauser, *Ein neues Geschöpf* (Elias Canetti), in *Rudi Wach. Arbeiten zur Sphinx*, Katalog zur Ausstellung, Galerie Maier, Innsbruck, 1982.
[7] So hat z.B. Giorgio Bonomi über diesen Aspekt der Arbeiten Rudi Wachs geschrieben:"Mir scheint, dass die Bezugnahme auf den Mythos nicht auf die Wiederaufnahme ursprünglicher Thematiken oder auf eine Arbeit mit psychoanalytischem Charakter abzielt, sondern darauf, vom mythologischen Denken gerade jene Aspekte primitiver und intuitiver Erkenntnis zu erfassen, die von der modernen Wissenschaft bestätigt werden wird. Dann ist die *Große Mutter* die *Natura Naturans*, das anthropomorphe Tier ist das Bewusstsein der Unmöglichkeit, den Menschen von seiner Tierhaftigkeit und Naturhaftigkeit zu trennen ebenso wie der ausgesprochen zeitgenössichen Vereinung von Tieren und Menschen unter dem Begriff der Lebewesen ohne 'natürliche' Hierarchien, außer dem Unterschied einer größeren biologischen Evolution letzterer und das heißt, ohne göttliche Vorrechte dank einer angenommenen Seele, die es ja gibt, aber die ihrerseits aus Atomen besteht und aus ihren Partikeln, die begrifflich dieselben sind wie Demokrits und Lukrez', nur auf einem fortgeschritteneren Erkenntniszustand" (G. Bonomi, *Alcune riflessioni dalle opere di Rudi Wach*, Text der Einführung zur Ausstellung *Presenze. Artisti stranieri oggi in Italia. Omaggio a Rudi Wach*, Chiesa di Sant'Agostino, Panicale, 1997, veröffentlicht in Rudi Wach, *La Casa dell'Acqua - La Fontana dei Fontanili. Carlo Invernizzi. La poetica della Natura Naturans*, Associazione Culturale Nuova Vignate, 1997).
[8] Rodolfo Aricò, "Didascalie", *Flash Art*, Mailand, Nr. 46-47, Juni 1974, S. 12 f.
[9] Carlo Invernizzi, *Il mentale di Rudi Wach come conoscenza integrale dell'uomo e della sua situazione nel mondo*, Manuskript, verfasst anlässlich der offiziellen Präsentation des Zyklus' *Lauf der Geschöpfe*, Wiener Linien, Museumsquartier, Wien, 19. Juni 2001, veröffentlicht in Kristian Sotriffer, *Rudi Wach, Il germe delle cose*, Monographie, herausgegeben anlässlich der Ausstellung, A arte Studio Invernizzi, Mailand, 2002).
[10] So schreibt Aricò 1988:"Ich male auf grausame Art und Weise. Ich will Tiefe, ich will ein dichtes Gewebe aus Fasern, Nervenanspannungen. Schmerzhafte und zerbrechliche Fasern. Einen Wald aus blutigen Nerven, aus schwarzem Blut, aus grauem Fleisch" (Rodolfo Aricò, "Frammenti", *Apeiron*, Messina, 1. Jhrg., Nr. 2, Dezember 1991, S. 42). Worin man wiederum eine Analogie zum Werk Wachs erkennen kann, wenn wir insbesondere an seine großen Zeichnungen der 90er Jahre und darüberhinaus denken, in denen das Bild eben von einer analogen 'Physiologie des Schmerzes' erzeugt wird.
[11] Für eine Einführung zu diesem Thema, vgl. *Carlo Invernizzi. Natura Naturans*, Libri Scheiwiller, Mailand, 2002 (mit einer Bibliographie).
[12] So schreibt Aricò 1973 bezugnehmend auf eine Arbeit aus dem vorangehenden Jahr: "Bei *Muro d'Israele* habe ich an das Überleben des Rituals bei diesem Volk gedacht; das löst in mir einen gewissen melancholischen Zauber aus; diese besondere Art von Zauber hat mich dazu gebracht, die Arbeit mit der Methode der Überlagerung von Farbregen auszuarbeiten. Die verschiedenen Schichten beschäftigten sich schrittweise mit den Mauerblöcken, die ich streng voneinander abgesetzt konzipiert habe, auf diese Weise einen gewissen Zeiteindruck erhaltend" (Rodolfo Aricò, *Per un'utopia post-storica. Verso un futuro post-storico*, in *Ionorappresentonullaiodipingo*, Katalog zur Ausstellung, Studio La Città, Verona, 1973).
[13] Wie es Kristian Sotriffer poetisch definiert hat in *Rudi Wach. Der Keim der Dinge*, Haymon-Verlag, Inn sbruck, 1992.
[14] Rodolfo Aricò, Lettera ad Epicarmo Invernizzi, in *Rodolfo Aricò. Sere*, hrsg. von Angela Madesani, Katalog zur Ausstellung, A arte Studio Invernizzi, Mailand, 1997.



Rodolfo Aricò, *Nero blu*, 1986, Acryl auf Leinwand, 220x230 cm



Rodolfo Aricò, *Cenere*, 1987, Acryl auf Leinwand, 220x137 cm

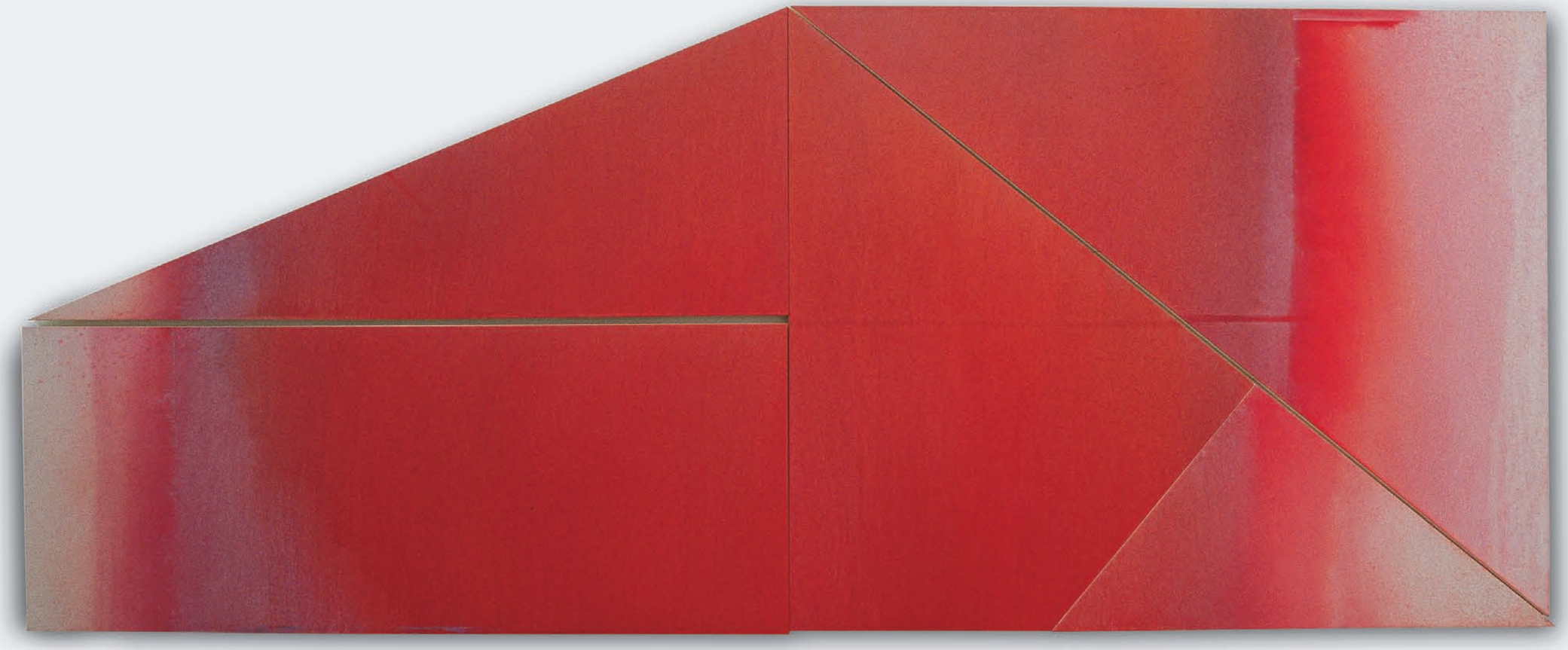
## Die neuronischen Koordinaten Rodolfo Aricòs und seine Malerei

*Die Fäden spannen sich*
*zerreißen*
*zischen im Delirium*

Die neuronischen Koordinaten Aricòs: seine Visionen, seine Spannungen, seine Explosionen, seine Malerei.
Immer klingt seine Psyche, so intensiv und reich an unterirdischen, geheimen Gängen, von gebieterischen, drängenden, unentrinnbaren Stimmen wider.
Denkend und handelnd vermittelt er sich selbst, auch ohne es selbst zu wissen, beständig über die Grenze hinaus gespannt, um das Unfassbare mit unstillbarer Unzufriedenheit anzuhören.
Aber seine geistigen Wurzeln reichen tiefer als die eines Eukalyptusbaumes und malen die Einheit in die Tiefe ein, die er ohne Ausflüchte erforscht.
Seine Rahmenleinwandmalereien sind so einfach und so komplex wie er selbst und unbestimmt und geheimnisvoll, gezeichnet von geometrischen Seewegen, von Linien, die sie durchziehen und die sich brechen, erscheinen und verschwinden, um von neuem aufzutauchen - als assonante Dendriten und Synapsen seines Gehirns - mit lebendigen Flecken und Zusammenballungen, die entgrenzen, stets aufgebrochenen Narben, die bezeugen, dass das Unsagbare jenseits der Grenze liegt. Doch seine Metaphysik ist phänomenologisch, unruhig und bebend wie die Ionen von Sodium und Potassium, die im Moment, in dem er ihr Ausdruck gibt, seines Gedanken Substanz sind, pulsierend und vibrierend wie die Strukturen und die Farben, in denen er sie aufsucht, frenetisch wie die Auflehnungen, die sie auslösen.
Seine Malerei ist reine Übertragung seines psychischen Seins, ist Werden seines Denkens in den Rhythmen der Explosionen und Deflagrationen von fiebriger Klarheit.
Und sie ist vor allem Malerei, die einem gesteigerten Gefühl für die Unsicherheit und das Instabile entspringt: dem eigen, der ein klares Bewusstsein hat von der extremen Vorläufigkeit seiner Ichraumzeit im Abtreiben in jenes "ohne Anfang - ohne Ende", das sich dringlich in die Einheit harmonischer, asymmetrischer Formen aus Strukturenlinientropfenverläufen einprägt, die sich überlagern und überborden in Freiheit-Notwendigkeit.
Die Freiheit-Notwendigkeit seines Tuns zwischen zerfleischenden Ängsten und unbezwingbaren Delirien, sich unaufhörlich prüfend an der eigenen Innerlichkeit, als Maß einer emblematischen, ethischen Vorstellung.

*In unsichtbaren / nicht mitteilbaren Ebenen / ohne Tage ohne Nächte / auch keine Stimme / in der endlosen Stille / jenseits der Grenzen / des unüberwindlichen Windes / in der Wellen-Schwärzung / des Überlichts.*

Carlo Invernizzi
Morterone, 1987







Rodolfo Aricò, *Senza titolo*, 2002, Acryl und Collage auf Leinwand und Holz, 150,5x100 cm



Rodolfo Aricò, *Zeusi*, 2001, Acryl auf Leinwand, 240x132 cm
Rudi Wach, *Ich will Nichts mehr,* 2001, Bleistift, Farbstift und Radiergummi auf Leinwand, 297x198 cm >







Rudi Wach, *Der Sturz*, 2003, Bleistift und Radiergummi auf Leinwand, 200x145 cm
< Rodolfo Aricò, *Naturans*, 1986, Acryl auf Leinwand, 220x230 cm

## Das Geistige bei Rudi Wach als umfassende Erkenntnis des Menschen und seiner Situation in der Welt

Ich kenne Rudi Wach seit über dreißig Jahren, seit über zwanzig sind wir miteinander befreundet und ebenso lange diskutiere ich mit ihm über jene Welt von Visionen und wissenschaftlich-philosophischen Erkenntnissen, auf denen die Poetik der *Natura Naturans* gründet. Entstanden an meinem Wurzel-Ort, Morterone, ist diese das Substrat, in dem seine und meine kreativen Emotionen und Bestrebungen keimen und aus dem sie ihre Nahrung beziehen.
Denn Rudi Wach weiß, dass die Menschen, genauso wie ein Grashalm, eine Schlange oder ein Stern, untrennbarer Teil der Natura Naturans sind und konkretes Moment der Raum-Zeit in ihrem entropischen Werden, und er weiß auch, dass in ihrem Sich-Ereignen zwischen Geborenwerden und Sterben - aufgrund ihrer physisch-chemischen Konstitution - ihr Körper-Gehirn und der Gedanken-Geist in einer Ganzheit miteinander verbunden sind.
Auf der Grundlage dieser Erkenntnis vom Konsistieren der Menschen in Ganzheit mit allem Lebenden-Existierenden, einsteinisch in Konkretheit vergehender Raum-Zeit objektiviert, kommt mit quantischer Spannung die schöpferische Welt Rudi Wachs zum Vorschein, die sich in den konkreten Ungrund jahrmillionenlangen biologischen, evolutiven Erlebnisses hineinmalt. Rudi Wach schaut nicht als kartesisch Unbeteiligter auf das Werden der uns umgebenden, inkommensurablen Wirklichkeit, so wie einer, der von einer Brücke aus auf das Strömen des Flusses blickte, sondern indem er sich als dazugehörige Welle im Pulsieren, als bewusstes Krümelchen der Unendlichkeit seines Fließens empfindet.
Deshalb widersetzen sich die hier installierten Werke (in obsessivem Schürfen und Aufbrechen der fundamentalen Realität geschaffen, die das anatomische und komportamentale Konsistieren der Menschen und ihrer Situation in der Welt ausmacht) mit prägnanter, perzeptiv-ideeller, metaphorischer Energie der derzeit dominierenden Mode der Spots und des Virtuellen, sind sie Mäeutiken für die Behauptung der Prägnanz des Seins, im Bewusstsein des in fieri begriffenen Moments der Dinge.
Über ein ganzes Jahr hinweg habe ich mit intensiv anteilnehmendem Geist dem Entstehen eins ums anderes dieser Werke, ihres Wachsens Zeichen um Zeichen beigewohnt. Ich habe mich mit noetischer Gespanntheit in die Wahrnehmung der energiegeladenen Kraftfülle hineinversetzt, mit der Rudi Wach den Trägern die Gedanken-Ionen seiner Visionen einprägte, damit sie zu Formen aus Gips und Bildern auf der Leinwand würden, so wie sie ihm im Körper-Gehirn-Geist nach und nach in blitzschnellen Wirbeln zuströmten, Lichtsprossen seines psychischen Wesens. Ich habe mich hineingefühlt ebenso wie ich im Frühling, während meiner häufigen Aufenthalte im Innenhof vor seinem Atelier, jedes Mal mehr gestaunt habe über das Knospen und Wachsen der Blumen, Glyzinien und Rosenknospen, in der Anhäufung von Atom um Atom, bis sie sich öffneten in ihrer ganzen körperlichen Schönheit.
Angesichts des Knospens, Wachsens und Aufblühens der Glyzinien und Rosen, im geheimnisvollen Aufeinandertreffen und Einanderabstoßen der Atome, nahm ich im Entstehen und - Zeichen um Zeichen - Wachsen dieser Werke das Echo jenes unbewusst Zu-Leben-Werdens wahr und fühlte geradezu, wie sich das geheimnisvolle Werden der psychischen Natur des Universums belebte.

Die Schönheit dieser Zeichnungen und Skulpturen ist nicht arkadisch, sondern intensive Schönheit poetischen Denkens, da sie aus dem Ungrund einer umfassenden Erkenntnis des Menschen und seiner tragischen Situation in der Welt entstanden ist.
Rudi Wach trägt in sich, in nicht auszulotenden Nischen, die unbezähmbaren und unumgänglichen Samen mächtiger, keimender Kräfte von Gestalten, die an die Oberfläche seiner Psyche treten "in fortwährender Metamorphose und ununterbrochenen Wirbeln, von unbeschreibbaren Gründen zum Licht hin aufsteigend", wie ein sensibler und subtiler Exeget seiner Schaffens, Kristian Sotriffer, geschrieben hat.
Diese Figuren sind die furchtbaren Folterknechte, die ihn Tag und Nacht umklammern und peinigen unter furchterregenden Ängsten und Qualen, in einem gefahrvollen, kreativen Glück. Sie sind seine unbestechlichen Peiniger, die aus ihm ohne Unterlass herausbrechen, aus dem Ungrund der sekreten neuronischen Architekturen, in denen sich die Archetypen verbergen.
Der Zyklus dieser Arbeiten trägt den Titel *Geburt und Tod des Stiermenschen*.
In der geheimnisvollen Doppeltheit von Bewusstheit und Unbewusstheit ist der Mensch immer auch "Tier". Dies auch, weil ihn im Raum-Zeit-Strom seines Werdens das Unvegetalische des Windstaubs nicht einmal streift, von dem er in der Entkörperlichung seines biologischen Konsistierens umgeben wird.
Unaufhaltsam in ihrem Entstehen und Vergehen nach den Gesetzen von Zufall und Notwendigkeit, in der chaotischen Komplexität, aus der sie scheinbar besteht, kann sich die *Natura Naturans* in ihrem Werden als bewusste Raum-Zeit der Menschen auch zurückentwickeln bis zum Verglühen, aber sie kann nicht die Archetypen zerstören, die sich in Jahrmillionen evolutiver Transformationen in deren Körper-Gehirn-Geist-Gedanken gebildet haben.
Das ist auch der Sinn, von dem die visionären Mnemen Rudi Wachs in diesen Werken künden.
Hier nicht präsentiert, aber im vergangenen Jahr in Lecco zu sehen, in den Musei Civici Villa Manzoni, ist das überdimensionale Werk auf Leinwand mit dem Titel *Hinter mir lebt nur die Blume*.
In der geglückten Entsprechung von Form und Empfindung besitzt es eine Aura von Bildern, in denen der "Tier"-Mensch alles Lebende um sich herum zerstört, nicht jedoch die Blume, die mit ihrem zarten Pulsieren noch vibriert, in ihrem nicht zu unterdrückenden Wunsch, menschlich sein zu wollen.
Auch in den hier vorgestellten Werken entzündet sich das Sterben des Lichts immer wieder zum Wunsch nach neuem Gesang. So zelebrieren sie, sowohl in den Zeichnungen als auch in den großen Skulpturen *Lebenskeim*, *Das Tor zum Unsichtbaren* und *Der Wächter* die unaufhaltsame und unerschöpfliche Raum-Zeit und die Macht-Ohnmacht der Menschen in ihrem Versuch, einen Augenblick davon in der Kreativität anzuhalten. Im perzeptiven Bewusstsein der turbulenten Unruhen, wie sie in der dichten Leere brodeln, jener Leere, aus der die Dinge entspringen und in der sie sich auflösen.
Nach Millionen von Jahren biologischer, evolutiver Umwandlungen sind sich die Menschen der tragischen Realität jenes entropischen Werdens des Existierenden bewusst, das sie als Leben umfasst. Aber diejenigen, die sich als konkretes Raum-Zeit-Segment empfinden und dieses Geheimnis religiös erleben, wissen auch, dass ihr Dasein zwischen Geborenwerden und Sterben nur Schein eines Traums ist. Denn das Leben der Elemente, aus denen es besteht, ist ewig, ewig wie ihr Brodeln im unaufhaltsamen Tanz, nach den Gesetzen des Zufalls und der Notwendigkeit, in der konkreten, unausschöpfbaren Leere der *Natura Naturans*.



Auch darin besteht das Sagbare und Unsagbare dieser Werke, als leidenschaftlicher Zelebration unserer Illusionen: Sie sind für uns ein Anstoß, nach einer Ethik der Erkenntnis zu leben, indem wir uns geistig auf den Ungrund der unermesslichen Realität der Raum-Zeit ohne Ende projizieren, das in und um uns inkommensurable Heilige. Dies verfolgend, geben wir unserem materiellen und spirituellen Existieren einen Sinn, im Bewusstsein unserer irdischen Vergänglichkeit, uns dennoch als Welle im Pulsieren eines gemeinsamen, unbekannten Schicksals empfindend.

*Unfassbar*
*ist der raubend*
*sich verzehrende Wind*
*der immer aus dem Ungrund einbricht*
*in geheimem Fluktum.*
*Gefräßig*
*kreist er in der Ebene*
*schlägt sie mit Flügelkraft*
*nie gesättigter Sperber*
*der zupackt und verschlingt.*
*Und Du*
*der Du vergebens weiter schaust*
*fliegst unwissend*
*ins Verglühen des Winds.*

Carlo Invernizzi
Morterone, 31 Mai 2001

Verfasst anlässlich der offiziellen Präsentation des Zyklus' *Lauf der Geschöpfe*, Wiener Linien, Museumsquartier, Wien, 19. Juni 2001.



Rudi Wach, *Ich ruhe nie*, 2003, Bleistift und Radiergummi auf Leinwand, 200x145 cm
Rudi Wach, *Die Hände erneuern sich im Sturz,* 2001, Bleistift und Radiergummi auf Leinwand, 328x198 cm >



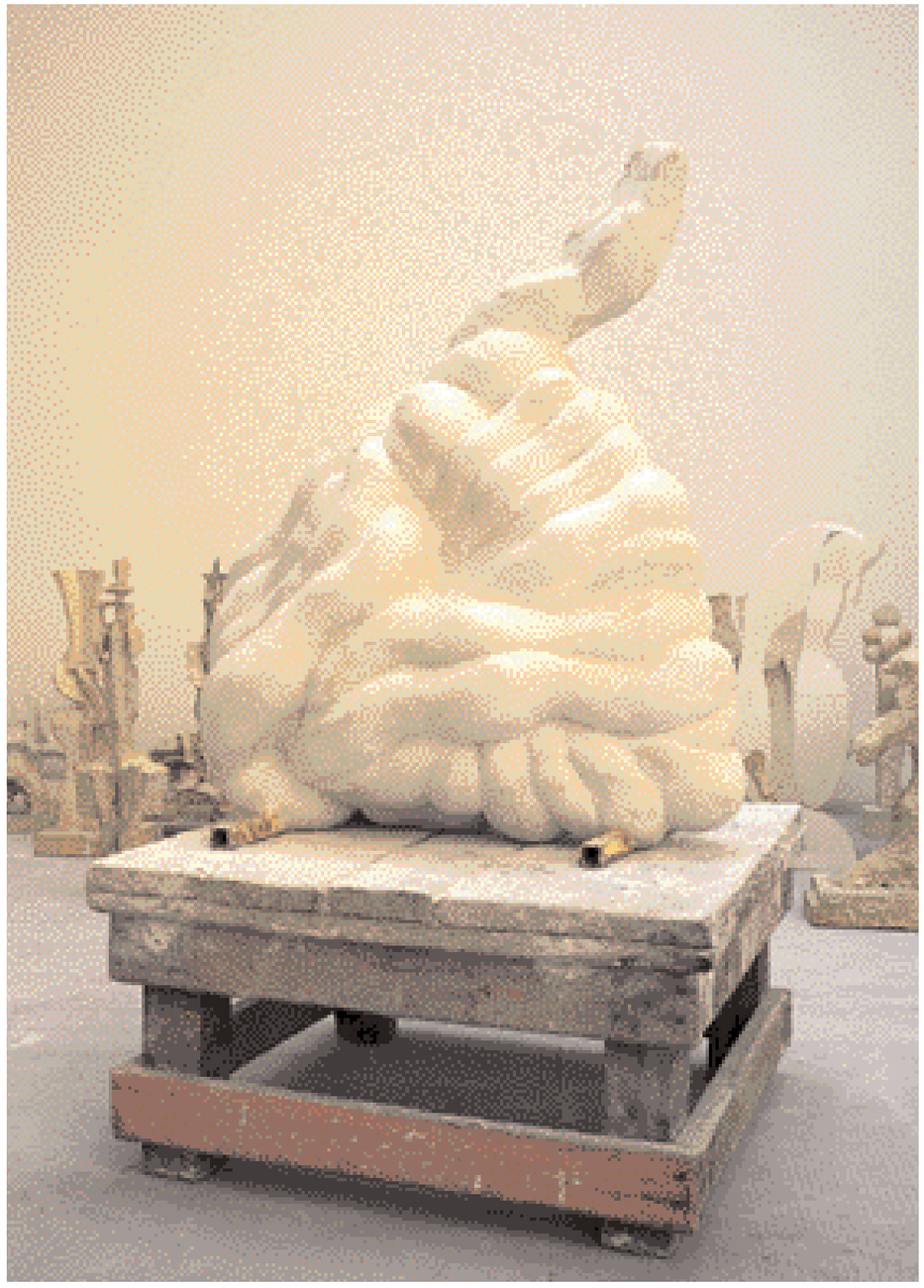


Rudi Wach, *Triumphierender*, 2002, Gips, 225,5x99,5x104 cm





Rudi Wach, *Mondfalke*, 2002, Bronze, 153,5x105x34 cm



Rudi Wach, *Die Schlange*, 2003, Gips, 87x75x38 cm