

Arbeitsfelder

Preise

Kunstraum

Buchberg

Texte

Denn der Österreicher
lebt polarisch!

Wien 1920–1930

Die Kunst Geschichte
zu schreiben

Das "constructive"
Ornament

Die geometrischen
Reliefs von Josef
Hoffmann

Hauers
"Zwölfontepich"

Hans Tietze und die
moderne Kunst

Roland Goeschl: Raumfragen

Proportionsordnungen

La Theorie dans les
spasmes

Erika Giovanna Klien

deutsch | english

Suche

Dieter Bogner

Roland Goeschl: Raumfragen *



Roland Goeschl richtete im Rahmen der Buchberger Raumkonzepte 1983/84 in Schloß Buchberg am Kamp, Niederösterreich, eine permanente Rauminstallation ein (Abb. S. 13). Er ließ aus Spanplatten einen den vorgegebenen Raum ausfüllenden Kubus mit den Innenmaßen 3,5 x 5,0 x 3,5 Meter errichten: Vier jeweils diagonal gegenüberliegende Ecken ragen in Form dreiseitiger Pyramiden weit in den Raum hinein, vier sind als negative Ecken ausgebildet. Die Farbigkeit der Begrenzungsflächen der Ecken beschränkte Goeschl auf die drei Grundfarben, die Restflächen an den Wänden gestaltete er weiß, an Boden und Decke schwarz. Die Tür integrierte er bündig in die Wand: Der Betrachter befindet sich somit in einem allseitig geschlossenen Farbraum, in einer begehbaren Plastik. Ein Wesensmerkmal dieser Buchberger "Eck-Raum-Komposition" ist die totale Irritation, die durch das Spiel mit positiven und negativen Formen sowie durch die die Flächen und den Raum durchziehenden Schrägen ausgelöst wird. Vom Konzept her konstruktiv gedacht, ist der psychische Effekt dieser Raumgestaltung derart dominant, daß die Frage nach den Wurzeln dieser künstlerischen Haltung im Werk Goeschls wesentlich erscheint.

Bereits vor 1965, als Goeschls Plastiken noch eindeutig anthropomorphe Züge aufweisen, taucht in einigen Werkbezeichnungen der Raumbegriff auf und zieht sich seither wie ein roter Faden durch seine Arbeit: eine 1963 entstandene Skulptur nennt er "Farbraumkomposition in Rot-blau", und eine Reihe von Bleistiftzeichnungen tragen den Titel "Räumliche Komposition" (Abb. S. 4). Von ihnen führt der Weg zur monumentalen "Sackgasse", die Goeschl für die "trigon 67" in Graz konzipierte: ein erster Höhepunkt in seiner skulpturalen Raumbestimmung (Abb. S. 8). Parallel zur "Sackgasse" und zu einer Serie "farbiger Raumkörper" entstanden die "Raumfüller": der "Raum-Hänge-Füller" von 1969, das Projekt für einen "Großen Dokumenta-Füller" und einen "Opern-Füller" sowie der "Galerie-Füller" (ausgeführt in der Galerie Onnasch, Berlin 1970) und die Zwischenraumgestaltungen der siebziger Jahre. Es gehört aber auch - in weiterem Sinn - der "Großbaukasten für Erwachsene" dazu, ein mobiles Gestaltungssystem über das noch zu sprechen sein wird.

Der Umgang mit Raum hat in der europäischen Skulptur eine lange Tradition. In der klassischen Moderne entwickelte sich die Raumfrage zu einem erstrangigen gestalterischen Problem, vor allem im Bereich der ungegenständlichen Plastik. Das Intervall, das heißt die Distanz zwischen festen Körpern, wurde als wesentlicher Gestaltungsfaktor erkannt, als Formaufgabe dem Modellieren der körperlichen Masse gleichgesetzt und in manchen Strömungen, so zum Beispiel im Konstruktivismus, zur dominanten Komponente. Dort weitete sich der Raumanteil an der Plastik so extrem aus, daß nur mehr eine zarte raumbestimmende Struktur übrig blieb: ein Entmaterialisierungsvorgang, der durch den Einsatz durchsichtiger Materialien eine weitere Steigerung erfuhr und in den Lichtplastiken einen absoluten Höhepunkt erreichte.

Goeschl ist in erster Linie Bildhauer. Seine Raumauffassung ist - trotz gelegentlicher Hinwendung zur Malerei und der farbigen Gestaltung von Bauwerken - eine zutiefst skulpturale. Auch als er sein Vokabular auf geometrische Formen reduzierte, schlug er nicht den Weg der Entmaterialisierung der Form ein, sondern hielt stets an der plastischen Masse als bestimmenden Faktor skulpturalen Gestaltens fest: Goeschl thematisiert den Raum als spannungsgeladenen Zwischenraum im dominanten Gefüge plastischer Körper. Dieses spezifische Verhältnis von Masse und Raum behandelt er nach zwei scheinbar gegensätzlichen Prinzipien: raumschaffend, durch schluchtartiges Öffnen der plastischen Masse ("Sackgasse"), und raumverdrängend, durch das Füllen eines gegebenen Raums mit massiven plastischen Formen ("Raum-Füller").

Gemeinsam ist den beiden Prinzipien das physische Vorhandensein der skulpturalen Form, das über den von ihr eingeschlossenen oder von ihr beanspruchten Raum dominiert. Goeschl ruft durch physisch erlebbare Beengtheit und Bedrängtheit ein Gefühl von Klaustrophobie hervor: Ob der Betrachter vom "Raum-Hänge-Füller" an die Wand gedrängt oder vom "Galerie-Füller" aus dem Raum ausgeschlossen wird, ob ihn die Sackgasse an ihrer engen Stelle zur Umkehr

zwingt, wodurch es zu einem hautnahen Erleben der Enge kommt, oder ob er in der "Raum-Eck-Komposition" zwischen die weit in den Raum vorspringenden Ecken "eingespannt" wird, stets ist es eine starke psychische Sensation, die ihn erfaßt, wenn er körperlich mit Goeschls Raumgestaltungen in Kontakt kommt. Diese Gefühle zu erzeugen, ist ein Wesensmerkmal der skulpturalen Räume Goeschls. Es handelt sich, selbst dann, wenn der Raum begehbar ist, wie in der Grazer "Sackgasse" oder in der Buchberger "Raum-Eck-Komposition", nicht um die architektonische Gestaltung eines Lebensraums, sondern um die plastische Formung eines Erlebnisraums.

Die Frage nach der Herkunft und Bedeutung dieses spezifischen Verhältnisses von Masse und Raum führt zurück in die mittleren sechziger Jahre, in jene Zeit also, in der Goeschl von der gerundeten Formgebung der Frühzeit, die noch durch eindeutige Bezüge zur menschlichen Figur geprägt ist, zur geometrischen Gestaltung übergeht. Die Analyse läßt vermuten, daß der erstmals in der "Sackgasse" in großer Form physisch und psychisch thematisierte Zustand der Beengtheit auf der radikalen Abstraktion der Raumverhältnisse eines bereits vorher behandelten anthropomorphen Motivs beruht, und von jedem Gegenstandsbezug losgelöst, zum Inhalt seiner geometrischen Raumgestaltungen und räumlichen Installationen geworden ist. Nicht die menschliche Figur, nicht die geometrische Form, nicht der intensive Grundfarbenkontrast, nicht ein konstruktives Prinzip, sondern ein am Menschen erlebtes, körperlich-emotionelles Befinden ist Goeschls Thema.

Einen Hinweis auf die Richtigkeit dieser Annahme bietet der Vergleich der Formstruktur der "Sackgasse" mit einigen in der ersten Hälfte der sechziger Jahre entstandenen und noch eindeutig als figürliche Gestaltungen erkennbaren Zeichnungen. Goeschl verwendet für sie Bezeichnungen wie "Figur, nach links ausladend", "Struktur, schräg aufbauend", und dort taucht auch erstmals der Titel "Räumliche Komposition" auf. Einige dieser Blätter weisen enge strukturelle Übereinstimmungen mit der "Sackgasse" auf, ja könnten sogar zu einer genetischen Reihe zusammengestellt werden. Schräg nach außen geneigte, sich überschneidende Formen, gerundet in der Zeichnung, geometrisch in der "Sackgasse", sind stufenförmig in zwei parallel geführten Bahnen in die Tiefe gestaffelt und bilden einen sich zunehmend verengenden, schluchtartigen Raum. Durch Verdichtung des Strichs und durch Abschattieren einzelner Formen wird der schluchtartige Zwischenraum betont, der in der Tiefe in einer Dunkelzone endet (Abb. S. 4). In einer dieser Zeichnungen übermalt Goeschl einen Teil der linear umrissenen Elemente mit blau und rot eingefärbten geometrischen Flächen, die er vor einen gelben Hintergrund setzt, ein Blatt, das den Übergang von der noch an organischen Zusammenhängen orientierten Formensprache der Zeichnungen in ein System klar begrenzter geometrischer Flächen signalisiert. Bei diesen Zeichnungen handelt es sich offenbar um Massenstudien für einen frontal gesehenen, am Boden sitzenden oder sich zurücklehrenden weiblichen Akt mit aufgestellten, gespreizten Beinen. In der "Sackgasse" reduziert Goeschl diese Situation radikal auf die Darstellung des Raummotivs, das heißt auf die durch körperhafte plastische Massen gebildete Schlucht. Läßt die Zeichnung noch die Ober- und Unterschenkel sowie die Füße und somit die Ursache für die durch stehende Formen

ist nunmehr jegliche Assoziationsmöglichkeit mit dem ursprünglich figuralen Anlaß ausgeschieden. Nur mehr durch die formale Beziehung zu den Zeichnungen und zu früheren Plastiken ("Liegende Figur", 1964) wird die Herkunft der beengenden Raumsituation erkennbar.

Eine gleichzeitig entstandene Arbeit nennt Goeschl "Eingang": Die massive gelbe Form öffnet sich auf einer Seite, doch ist der entstehende Raum viel zu eng, um tatsächlich in ihn einzudringen: ein Eingang also, der zum Betreten auffordert, es aber nicht erlaubt. Das Motiv des intensiv farbig gestalteten "Spalts" ist der Formanlaß dieser Objektserie.

Die Interpretation von Goeschls "Farbformen" der späten sechziger Jahre als Produkt eines Abstraktionsprozesses, in dem eine "Liegende" und damit offensichtlich ein erotisches Motiv geometrisiert wird, erscheint befremdend, ist aber in den sechziger Jahren nicht ungewöhnlich. Technologie und Sexualität waren damals zwei zentrale Themen, treten manchmal sogar gemeinsam im Werk eines Künstlers auf. Werner Hofmann deutete Walter Pichlers und Raimund Abrahams Entwurf für ein Haus in Oggau (1966) in dieser Weise: Er erkannte darin eine "geometrisierte Venus von Willendorf, auf den Boden gelegt und in Felsen gebettet", und sah einen vaginalen Eingang sich zwischen zwei aneinandergepreßten Kunststoffkugeln öffnen. [1]

Die positive Entsprechung zu der als weiblicher Negativform gedeuteten schluchtartigen "Sackgasse" und der Skulptur mit dem Titel "Eingang" bildet

raumverdrängendes "Füll-Motiv" oder besonders deutlich ausgeprägt der "Raum-Hänge-Füller". Zu Walter Pichlers Arbeiten schrieb damals Werner Hofmann: "Man muß kein Psychoanalytiker sein, um zu sehen, daß Pichler das Vokabular seiner Körper- und Raumformen mit Metaphern männlicher und weiblicher Geschlechtsorgane bestreitet." Er fand auch im Werk Arnulf Rainers solche Motive, die damals offensichtlich "in der Luft" lagen. [2] Goeschl stand in diesen Jahren diesem Künstlerkreis wesentlich näher als jenem der geometrisch-konstruktiven Künstler. Der wesentliche Unterschied zu vielen seiner österreichischen Kollegen bestand jedoch darin, daß er sexuelle Verhaltensweisen nicht direkt thematisierte, sondern eine grundlegende physische und psychische Raumerfahrung des Menschen formalisierte, die im Geburts- und Sexualerlebnis wurzelt. Mit der Formgebung psychologischer Phänomene setzten sich damals in der österreichischen Kunstszene auch andere Künstler auseinander: Arnulf Rainers Übermalungen gehören ebenso dazu wie Jorrit Thornquists geometrische Farbkompositionen, die, auf intensiven Untersuchungen aufgebaut, mittels Farbe psychische Inhalte zum Ausdruck bringen. Konkrete und konstruktive Kunst wird oft als inhaltslos bezeichnet, als eine Kunst, die nichts aussagt, was nicht konkret am Werk gegeben ist. Dies ist nur bedingt richtig, da es in der klassischen wie auch in der jüngeren geometrischen Kunst Inhalte gibt, die andere sind als jene der traditionellen

Piet Mondrian schrieb wiederholt über den Inhalt seiner Bilder: Mit einem inhaltlich besetzten, extrem reduzierten Formenvokabular - das von ihm verabsolutierte Horizontal-Vertikal-Prinzip (Achsenkreuz) - stellte er in immer neuen Variationen das strukturelle Wesen des universellen Gleichgewichtszustands dar. Gegenüber dieser kosmischen Interpretation der sich rechtwinklig kreuzenden Linien deutete Adolf Loos die Horizontale und Vertikale als sexuelles Motiv: die Horizontale, die liegende Frau, die sie überschneidende Vertikale, der in sie eindringende Mann, das war für ihn der erste künstlerische Gestaltungsakt des Menschen, der Ursprung der Kunst. In den "Fünfzehn Variationen zu einem Thema", die Max Bill in den dreißiger Jahren konzipierte, thematisiert der Schweizer Künstler die Spirale: wiederum ein anderes, ebenfalls traditionsreiches und inhalts gesättigtes Motiv. Eine Ikonographie der abstrakten Kunst muß noch geschrieben werden. Die Ergebnisse wären die Grundlage für eine ikonologische Erforschung des ungegenständlichen Gestaltens im 20. Jahrhundert. Die Analyse einiger Werke Roland Goeschls kann eine der wesentlichen Wurzeln seiner Raumkonzeption klären, sie formal wie inhaltlich auf seine Auseinandersetzung mit der menschlichen Figur zurückführen. Die beiden ursprünglich erotischen Motive, die sich schluchtartig öffnende plastische Masse und die raumverdrängende plastische Form, lösen sich in den siebziger Jahren von diesen Anfängen und werden

kombinierbaren Elementen. Mit dem "Großbaukasten", einer variablen Zahl riesiger roter, blauer und gelber Styropor-Kuben, erarbeitet sich Goeschl ein flexibel einsetzbares, elementares Formenmaterial, das sich ideal für die Realisierung seiner Raumkonzeption eignet. Stapelt er zunächst noch die gespaltenen plastischen Formen und plazierte sie als irritierende Elemente in Innenräume, Straßen und in die Landschaft, so benützt er in den siebziger Jahren fast ausschließlich diese entindividualisierten, neutralen Farbkuben. Wo sie auftauchen, setzen sie sich über die gegebenen Verhältnisse hinweg, sprengen den Raum, wirken als Fremdkörper. Das dissonante Spannungsfeld, das Goeschl im Raum zwischen der ungeordneten Agglomeration seiner Farbkuben und ihrer Umgebung erzeugt, ist der Raum, den er dem Betrachter zuweist, auf den die Inszenierung gemünzt ist. In Extremfällen, so im "Galerie-Füller", verdrängt er ihn praktisch aus dem Ausstellungsraum: die farbigen Kuben quellen sogar zum Fenster hinaus. Die Beispiele zeigen: Goeschl ist kein Gestalter ganzheitlich konzipierter, harmonischer Räume, kein "Gesamtkunstwerker" und kein Baudekorateur. Mit unglaublicher Sprengkraft verfolgt er vielmehr eine das Gewohnte und Vertraute störende, irritierende Strategie, die durch das Ausüben eines enormen physischen wie psychischen Drucks Bewußtsein erzeugen will: Seine aggressiven Erlebnisfelder bringen keineswegs Farbe in urbane Strukturen, sondern machen deren Farblosigkeit bewußt. Sie unterstreichen nicht die

machen schlagartig auf das Vorhandensein des öffentlichen Raums aufmerksam. Seine Kuben dienen nicht dem Schmuck einer Fassade, so zum Beispiel jener des Wiener Museums des XX. Jahrhunderts, sondern stören die geometrisch-konstruktive Struktur dieses Baus der fünfziger Jahre, den sie als Hintergrundfolie benützen, wobei sie gerade dadurch auf seinen Charakter aufmerksam machen. In der Buchberger "Raum-Eck-Komposition" summiert Goeschl seine vielfältigen Erfahrungen mit der Gestaltung skulpturaler Räume und verwirklicht damit die seit den sechziger Jahren verfolgte Idee des "Farbraum total". Das Ergebnis ist ein Raum von zwingender plastischer Wirkung, der beim Betrachter das intensive Erleben eines geformten Volumens hervorruft. Der Betrachter wird durch die totale Abgeschlossenheit von der Außenwelt und durch den Entzug vertrauter Orientierungshilfen in eine reine Farb- und Formenwelt entrückt, deren irritierende Wirkung durch die optische Illusionskraft der vor- und zurückspringenden Ecken ausgelöst und deren aggressive Ausstrahlung durch die intensive Präsenz der Grundfarben verstärkt wird. Goeschls Buchberger Raumkonzept enthält sowohl das Motiv des in einer großen plastischen Masse (hier das Schloß) sich öffnenden Farbvolumens, des "Raum-Füllers", als auch das der Farbkuben. Die "Sackgasse" und die "Raum-Eck-Komposition", die im Abstand von nahezu zwanzig Jahren entstanden sind, stellen Eckpunkte in Goeschls Auseinandersetzung mit dem skulpturalen Raum dar. Sie

Form den Beginn und den derzeitigen Stand dieser Problemstellung: die anthropomorphen Wurzeln der Formorganisation und Raumbestimmung sowie deren Umsetzung in eine konsequente konstruktive Konzeption.

Das geometrische Gestalten bezieht sich nur in seltenen Fällen auf Phänomene der technischen Welt, meist steht es selbst in seinen abstraktesten und minimalistischsten Äußerungen in engem Zusammenhang mit den menschlichen Erfahrungen: es wurzelt im Verhalten des Menschen, in seinen Wahrnehmungsmechanismen oder in seiner psychischen Struktur. Roland Goeschls skulpturale Räume sind ein eindrucksvolles Beispiel für diese künstlerische Haltung.