

eugen gomringer

roland goeschl – die eskalation der konkreten kunst

im jahre 1930 haben carlsund, van doesburg, hélion, tutundjian und wantz ein manifest der konkreten kunst aufgestellt. inhalt und haltung der darin gemachten feststellungen werden wieder lebendig, wenn man sich mit dem werk von goeschl befasst. damit will gesagt sein: man kann goeschl als exponenten der konkreten kunst sehen, ohne ihm mit einer solchen klassifizierung zwang anzutun. man kann ihn vor allem im dialog mit der entwicklung der konkreten kunst erkennen. wer zudem mit dem mann und menschen goeschl kollegialen oder kameradschaftlichen umgang pflegt, wird bestätigen, dass er durchaus »von der art der konkreten« ist. das heisst: den typus »konkreter künstler« gibt es; goeschl formt ihn weiter.

wie aber haben konkrete kunst und konkrete künstler im besonderen beschaffen zu sein? im manifest der genannten künstler wird »festgestellt«:

1. das kunstwerk ist universal.
2. das kunstwerk sollte genau konzipiert und geistig geformt sein, bevor es ausgeführt wird. es sollte keine natürliche form, keinerlei sensualismus oder sentimentalität enthalten. wir beabsichtigen, lyrizismus, dramatik, symbolismus und dergleichen zu vermeiden.
3. das gemälde sollte vollständig aus rein plastischen elementen konstituiert sein, das heisst, aus flächen und farben. ein bildnerisches element hat keine andere bedeutung als sich selbst.
4. die konstruktion eines gemäldes und seiner elemente sollte von einfacher und unmittelbarer anschaulichkeit sein.
5. die technik sollte mechanisch sein, das heisst nicht impressionistisch, sondern genau.
6. absolute klarheit sollte angestrebt werden.

in diesen lapidaren formulierungen werden wieder einmal die klassischen ziele der konkreten kunst postuliert. trotz der inzwischen eingetretenen mehrfachen generationswechsel ist ihnen aktuelle gültigkeit nicht abzuspochen.

verglichen mit den späteren, den damaligen stand der erfahrungen reflektierenden erklärungen der zürcher konkreten der vierziger jahre, verglichen aber auch mit den zahlreichen »statements« der jüngeren neo-konkreten, die sich einem erneut gewandelten wirklichkeitsbild zu stellen haben, erweist sich, dass all diesen erklärungen erstaunlich viel gemeinsames anhäftet. gemeinsam ist ihnen, grundsätzlich eine kunst für möglich zu halten, die durch selbstdarstellung von bildmitteln und baumethoden eine ästhetische realität schafft. gemeinsam ist auch die immer wieder durchscheinende, wenn auch nicht ausdrücklich postulierte ethische motivation allen konkreten konzipierens und realisierens, die von einem reinen denken über ein verantwortliches handeln bis zur qualität der millimetergenauen handwerklichen ausführung reicht. eine weitere gemeinsamkeit ist der im manifest von 1930 vertretene tonangebende purismus. von josef albers zum beispiel wissen wir, dass er von den betrachtern seiner werke mehr toleranz gegenüber dem mitmenschen forderte, weil es für eine aufgabe eben stets mehr als nur eine lösung gebe. dieser gemeinsame grundzug ethischer motivation, ohne den die konkrete kunst nicht denkbar ist – sie würde sonst, was auch vorkommt, zu einem formalistisch-oberflächlichen aufgabenlosen absinken –, ist eine starke triebfeder für jede neue generation.

es fällt nicht schwer, in roland goeschl einen nachfahren sogar noch des manifestes von 1930 zu sehen, von dessen grundsätzen sich einige ohne weiteres als hintergrund einer betrachtung des gesamten werkes von goeschl anbieten. denn: auch sein kunstwerk ist »universal«! universal im verständnis von umfassend, allgemein, universal aber auch als gegensatz zu regional. dieser anspruch mag vielleicht verblüffen – denn wie können würfel, reduzierte körper, in drei farben als »umfassend« bezeichnet werden? hier ist ein weiterentwickeltes verständnis des genannten, für die konkrete kunst wichtigen begriffs erforderlich: im falle goeschls ist der begriff »universal« nicht in bezug auf die substanz eines bildmittels, sondern in bezug auf seine kommunikative dienstbarkeit zu verstehen. gerade durch ihre reduziertheit sind seine würfel universal einsetzbar, universal rezipierbar. oder die forderung: »es (das kunstwerk) sollte keine natürliche form enthalten.« dieses postulat wird von aller mit geometrie arbeitenden konkreten kunst a priori erfüllt. goeschl ist aber ohne zweifel derjenige künstler, der in ausgeprägtem, ja extremem sinn kunstwerke als geistesprodukte herstellt und sie darüber hinaus absichtlich in harter konfrontation zur jeweiligen umgebung einsetzt. wo seine dreifarbigen füller, fassaden- und platzgestaltungen sich ausbreiten, da wächst in der tat kein kraut mehr. und wenn die alten meister des manifestes empfehlen: »kein lyrizismus und kein symbolismus!«, so könnten derlei tendenzen höchstens mit spitzfindigkeiten im werk goeschls entdeckt werden.

die forderung nach vermeidung von dramatik zeigt, auf goeschl angewandt, hingegen, dass der konkreten kunst ein weiter spielraum für entwicklung offensteht. selbstverständlich wohnt den kuben goeschls an sich nicht die geringste dramatik inne. in ihrer anwendung jedoch, der sie sich ihrer universal verwendbaren form wegen anbieten – das gilt gleicherweise auch für die malerischen mittel – , rufen sie nach dramatik, nach »erregender spannung«, nach konfrontation, nach klärung durch stellungnahme. wird nicht auch hier wieder die ethische motivation sichtbar? goeschl will polarisation der kunst – polarisation gegenüber dem bauwerk, polarisation gegenüber amorpher, hässlicher umgebung, polarisation gegenüber unbestimmt gewordener natur.

und die forderung: »das gemälde sollte vollständig aus rein plastischen elementen konstituiert sein, das heisst aus flächen und farben«? sie trifft die kunst goeschls, als hatten die damaligen autoren seine plastiken vor augen gehabt. in einem anderen zusammenhang stellte ich fest: »goeschl widmete sich nach seinen ersten kleinplastiken bald einmal der überlegung bzw. der einsicht, welche auch die wahrnehmungstheoretiker beschäftigt: derjenigen nämlich, dass die visuelle orientierung sich an oberflächen hält. in einer art gewichtsverlagerung begann für ihn die oberfläche wichtiger, faszinierender zu werden als das kubische stilproblem, das sich so oder so lösen liess. und logisch folgerichtig begann er die oberfläche farbig zu sehen, was jede oberfläche ja auch tatsächlich ist. mit dieser entscheidung für die farbige oberfläche setzte bei goeschl der abstraktionsvorgang – der bekanntlich auch ein konkretionsvorgang ist – ein, der zu den drei grundfarben rot, blau und gelb führte.

es dürfte sich erübrigen, weitere proben eines vergleichs mit der »urschrift«, dem manifest von 1930, anzustellen. das werk goeschls hat sich zudem nicht rückwärts zu rechtfertigen. doch sagen wir es so: goeschl ist einer der kronzeugen für das, was konkrete kunst in die kunst dieses jahrhunderts eingebracht hat und immer wieder frisch und überraschend einzubringen vermag. dass wien, das in den beiden letzten jahrzehnten eher der konkreten kunst konträre auffassungen entwickelte, auch den künstler goeschl, einen profilierten konkreten künstler, anzubieten hat, ist zum ersten gewiss ein phänomen, zum zweiten jedoch wiederum begreiflich, wenn man an den frühen quadratismus eines hoffmann oder an die gesinnung eines adolf loos denkt.

goeschl hat eine konkrete kunst völlig eigener prägung entwickelt. er hat die konkrete kunst geöffnet – das kann wirklich wörtlich verstanden werden! – und ihr im kleinen wie im grossen neue möglichkeiten erschlossen. was vor allem ins auge fällt, ist seine freiheit, formen und dimensionen vorurteilslos von fall zu fall zu bestimmen. so respektvoll man den auf wenige standardformate sich beschränkenden systematiken, moduln und relationen begegnet – ihre hohe ordnungsqualität und vorbildlichkeit ist nicht zu verkennen –, die lange jahre das feld der konkreten beherrschten, so erfrischend wirkt die ungezwungenheit goeschls, zwischen homogenen und heterogenen elementen frei zu wählen, den rechten winkel so gut wie die schräge zu verwenden, flächiges mauerwerk so gut wie vortäuschung von dreidimensionalität ins spiel zu bringen.

man wird gewahr, dass sein leitmotiv nicht mehr das quadratbild ist, sondern in dem satz steckt: »die farbe hängt von der dimension der form ab, beide von der dimension des umraums.« während der erste teil des satzes sich auf die farbe-form-psychologie beruft, wobei immerhin die form als dimension verstanden wird, übergreift der zweite teil jegliche eingrenzung durch seinen bezug zur umgebung, zum umraum. dieser satz steht und markiert einen wendepunkt im bezugssystemdenken der konkreten kunst. sicherlich haben andere kollegen bei aufgaben monumentalen masses farbe und form ebenfalls als abhängig von irgendeinem gegebenen umraum betrachtet und ihre lösung entsprechend getroffen. bei goeschl ist jedoch spürbar, dass die dimension des umraumes immer da ist, immer bestimmend auf linie, fläche und körper einwirkt. dabei scheint gerade dieser bezugsrahmen manchmal einen wahren befreiungsrausch zu verursachen. der umraum ist durchaus nicht als rechnerische grösse zu verstehen, sondern vorwiegend als psychologische erfahrung bzw. als wahrnehmungsdatum im universalen sinne. einen beweis dafür, dass bei goeschl gesunde aggressivität und lust am spiel mit dem schock und der wahrnehmungssensibilität zur einheit verschmelzen und form annehmen, stellt sein freier umgang mit der schrägen linie bzw. der schrägen kante dar. es ist bekannt, dass unser sehapparat nicht nur auf ein kanten-sehen ausgerichtet ist, sondern schräge linien auf die vertikale und die horizontale hin korrigiert. dass schräge linien deshalb störfaktoren sind und dadurch besondere aufmerksamkeit erregen, ist eine gestaltpsychologische selbstverständlichkeit, die auch zur kunsttheorie des barock beigetragen hat. in der tat ist nicht nur die schräge kante, die goeschl oft aufreizend lang gestaltet, vom barock her vertraut – vor allem im zusammenhang mit der grossskulptur –, auch seine »füller« und die über die dachkanten purzelnden, rahmensprengenden würfelhaufen sind als barock zu bezeichnen. dies ist nicht nur die theoretische eskalation der konkreten kunst – es ist vor allem ihre lebendig konkrete.

in goeschls werk hat sich eine aussergewöhnliche wandlung der konkreten kunst vollzogen. von puristischen rezepten ausgehend, von denen wohl jeder konkrete ausgegangen ist, hat goeschl über physiologische und wahrnehmungspsychologische weiterungen eine praktikable kommunikation mit der umgebung, mit menschen, strassen und plätzen gefunden. es gibt sicherlich parallelen zu seinem werk. nicht wenige bildhauer haben in den letzten jahren in ihrer verzweiflung über die »kunst am bau« immer wieder sogar gewalttätige lösungen in vorschlag gebracht. kaum einer hat jedoch die vielfalt und räumliche flexibilität goeschls zur verfügung. auch gegenüber vasarelys kleinteiligen, vierteiligen additionen – ein vergleich mit vasarely ist in bezug auf »universalität« gegeben – haben seine plastischen suggestionen alle vorzüge des körperlich konkreten. goeschls eskalation ist realistisch.

in: eugen gomringer, werner hofmann: goeschl. graz: edition h, 1979. (uberarbeitete fassung).

In: eugen gomringer . zur sache der konkreten, band III mit einem nachwort von karl riha, eine auswahl von texten und reden über künstler und gestaltungsfragen 1958-2000, edition splitter, S. 188 - 192