

Franz Smola

Zu utopisch, um Realität zu werden

Roland Goeschls Frühwerk in der medialen Öffentlichkeit

Im November 1964 zeigte Roland Goeschl in der Wiener Galerie nächst St. Stephan erstmals in großem Umfang seine neuen polychromen Skulpturen. Noch mussten sich die Kunstkritiker an den Anblick der in den Farben Rot-Blau-Gelb leuchtenden Werke gewöhnen und wichen eher auf die gleichfalls zahlreich präsentierten Zeichnungen aus. «Die farbigen Skizzen lassen erkennen, daß der Bildhauer das Kolorit eingeplant und ganz bewußt kalkuliert, die Skulpturen also nicht «angestrichen» hat. Von der Sensibilität und bisweilen surrealen Konstruktion Goeschls zeugen die 1963 in London entstandenen Zeichnungen.»¹ Kristian Sottriffer empfindet die farbigen Skulpturen trotzdem wie «angestrichen» und meint über den Künstler: «Er möchte einfach zu farbigen Körpern gelangen und ihnen neue Wirkungen entlocken. Daß sie trotzdem nur bemalt wirken, ist ihre Schwäche».² Goeschls Figuren erscheinen dem Kunstkritiker wie «Indianderskulpturen» von «Papageienfarbigkeit», eine «Kinderspielzeug-Lustigkeit». Skeptisch bleibt Sottriffer angesichts des Zukunftspotentials dieser Formschöpfungen: «Goeschl befindet sich sichtlich erst auf dem Weg zu der von ihm angestrebten Synthese».³

Immerhin war Goeschl im selben Jahr mit seinen Skulpturen bereits auf der «documenta III» in Kassel vertreten, wo er gemeinsam mit den gleichfalls vertretenen Bildhauern Andreas Urteil und Joannis Avramidis allerdings in erster Linie als Wotruba-Schüler klassifiziert wurde.⁴ Auch ein Jahr später waren die Kritiker noch uneinig, ob die Bemalung der Skulpturen einen Gewinn brächten oder eher den Oberflächencharakter verschleierten. So stellt Karl Maria Grimme zu Goeschls Figuren fest: «Da diese Gebilde nun mit grellem Rot und grellem Blau, manchmal auch mit Gelb bemalt sind, ist das Material – Holz, Aluminium – unkenntlich gemacht, sind diese Plastiken auch noch entmaterialisiert.»⁵ Vor allem irritiert ihn die Art der Bemalung, welche die Figur wie «durchgeschnitten» erscheinen lässt. «Damit erst recht führt Goeschl die Plastik ad absurdum, es entsteht ein quadratiertes Abstraktum. Die Frage bleibt offen, ob es da eine Weiterentwicklung gibt.»⁶

Offenbar gab es diese Weiterentwicklung. Und es gab einflussreiche Experten, die Goeschls Entwicklungspotential klar erkannten, etwa der Direktor des noch jungen Museums des 20. Jahrhunderts, Werner Hofmann. Er arrangierte Goeschls Teilnahme an der Vierten Biennale von Paris von 1965. Und dies, obwohl die Kriterien für die Teilnahme an dieser Biennale altersmäßig streng limitiert waren. Erlaubt war die Teilnahme nur Künstlern, die nicht älter als 35 Jahre und nicht jünger als 21 Jahre waren. Goeschl fiel mit seinen damals 33 Jahren gerade noch unter diese benchmark. Neben Goeschl waren aus Österreich noch Paul Rotterdam und Hermann Painitz vertreten.⁷

Auf der Pariser Biennale war eine auf breite internationale Beteiligung angelegte Palette junger Kunst zu finden, die von Informeller Malerei über Pop Art, Neo-Plastizismus, Kinetischer Kunst bis zu Multiples reichte.⁸ Goeschl präsentierte seine gerade fertig gestellte polychromierte Holzfigur «Figur in Bewegung» (Abb. S. 53), der er damals passend zum Ambiente den Titel «Hommage auf Marcel Duchamp» verlieh. In der durchaus kritischen Ausstellungsbesprechung von Georges Boudaille kamen die Beiträge von Goeschl und Painitz im internationalen Vergleich recht gut weg. Goeschls Plastik wurde mit einem Preis für Skulpturen ausgezeichnet, verbunden mit einem Stipendium für einen halbjährigen Paris-Aufenthalt, der Goeschl intensive Einblicke in die zeitgenössische Pariser Kunst ermöglichte.

Werner Hofmann spielte in jenen Jahren für die Etablierung Goeschls eine entscheidende Rolle. Er konnte dem jungen Bildhauer mitunter sogar konkrete Aufträge verschaffen. Kurze Zeit nach der Pariser Ausstellungsbeteiligung etwa bat Hofmann Goeschl, für das Museum des 20. Jahrhunderts eine Architekturplastik zu gestalten.

1 fl, Volksstimme vom 12. November 1964.

Für die Einsichtnahme in das Archiv Roland Goeschl sei dem Künstler herzlich gedankt.

2 Kristian Sottriffer, Die Presse vom 5. November 1964.

3 Ebda.

4 Alfred Schmeller, Kurier vom 1. Juli 1964.

5 Karl Maria Grimme, Christ und Welt vom 19. Februar 1965, Nr. 8. 18. Jg.

6 Ebda.

7 Kurier vom 13. Oktober 1965.

8 Georges Boudaille, La Biennale de Paris, in: Les Heures françaises vom 7. Oktober 1965.

9 Kurier vom 30. Mai 1967; Fritz Wotruba, Großes Figurenrelief, 1957/58, H. 294 cm, B. 568 cm, T. 34–87 cm, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien. Die Wanderausstellung mit Werken von Fritz Wotruba umfasste fünf Stationen, erste Station war München, Haus der Kunst, 7. 6.–24. 6. 1967, die letzte Station war Crewe, South Cheshire Central College of Further Education, Schottland, 1. 10.–9. 11. 1968. Siehe dazu: Otto Breicha, Fritz Wotruba. Werkverzeichnis. Skulpturen, Reliefs, Bühnen – und Architekturmodelle (Hg. von Jürg Janett), St. Gallen, Erker-Verlag 2002, S. 210, 289.

10 Kristian Sottriffer, Die Presse vom 6. September 1967.

11 Peter Baum, Oberösterreichische Nachrichten vom 9. September 1967.

12 Otto Breicha, Kurier vom 23. September 1967.

13 Kleine Zeitung vom 5. Jänner 1968.

14 Die Presse vom 31. Jänner 1968.

15 Vgl. Kleine Zeitung vom 23. Juni 1968; Die Zeit vom 28. Juni 1968.

16 Vgl. Rezension im Carlino Sera, Bologna, vom 3. Juni 1969.

17 Vgl. etwa Abbildung der «Sackgasse» in: Die Presse vom 21. Juni 1968.

Diese sollte vorübergehend den vor dem Museum befindlichen, drei Meter hohen und über fünf Meter breiten Fries von Fritz Wotruba ersetzen, der als Leihgabe für eine große Wotruba-Wanderausstellung das Museum verlassen sollte.⁹ Goeschl schuf im Frühjahr 1967 die polychrome Plastik «Farbraumgestaltung» (Abb. S. 21), die sich überzeugend in den Skulpturengarten des Museums einfügte. Allerdings wurde die aus Holz gestaltete Arbeit nach der Rückkehr des Wotruba-Frieses im November 1968 wieder entfernt und in der Folge zerstört. Es war nicht das erste und einzige Mal, dass Goeschls Skulpturen das Schicksal ephemerer Kunst teilen sollten.

Von September bis Oktober 1967 nahm Goeschl an der Ausstellung «Trigon '67» in Graz teil. Im Rahmen des steirischen Herbstes veranstaltete das Land Steiermark bereits zum dritten Mal diese Schau, die Künstler aus Italien, Jugoslawien und Österreich zusammen führte. Das Thema der Ausstellung lautete «Ambienti – Raum und Umwelt», und die Künstler schufen im Künstlerhaus und im umliegenden Stadtpark vorwiegend konzeptuelle Beiträge, deren architektonische Einbettung von den Architekten Günther Domenig und Eilfried Huth gestaltet wurde. Kurator von «Trigon '67» war Wilfried Skreiner, Direktor der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz.

Zum Teil auf Grund der verspäteten Fertigstellung der Schau, zum Teil auf Grund nicht überzeugender Beiträge kam die Ausstellung bei den Kritikern eher schlecht weg. Goeschls Beitrag, eine vier Meter hohe, vierteilige Raumsulptur namens «Sackgasse» (Abb. S. 139), fand da noch die größte Bewunderung. So hebt Kristian Sottriffer in der Presse hervor, dass die Arbeit «eine intensive Berührung mit Farbe und Form ermögliche» und eine «der klarsten Konzeptionen innerhalb des Grazer «Ambiente» darstelle».¹⁰ Peter Baum anerkennt «Goeschls wohlausgewogene, auf Farbwegen erreichbare und zu umschreitende Farb- und Raumplastik, deren exakte Ausführung und durchdachte Proportionierung besonders beeindruckt.»¹¹ Und Otto Breicha findet, dass Goeschl «die Gelegenheit am Schopf gefaßt hat, eine seiner Farbwürfel-«Sackgassen» nun einmal auch materialentsprechend und in den notwendigen Ambiente-Mindestdimensionen hinzukriegen.»¹²

Beinahe hätte Roland Goeschl im selben Jahr auch den Österreichischen Staatspreis für Plastik von 1967 erhalten. Doch laut Pressemeldungen habe man sich entschlossen, den Staatspreis für Plastik in diesem Jahr nicht zu vergeben. Die Zeitungen mutmaßten, dass der Grund einzig darin lag, dass «man sich weder auf Roland Goeschl, noch auf Alfred Hrdlicka und als dritten Kandidaten Walter Pichler einigen konnte.»¹³ Um einem solchen Dilemma in Hinkunft besser entgegentreten zu können, werde sich «eine neu konstituierte Jury mit der Staatspreisvergebung erneut auseinandersetzen.»¹⁴

Die Beteiligung an der Trigon in Graz war für Goeschl lediglich das Vorspiel zur Teilnahme an der Biennale von Venedig ein Jahr darauf. An dem von 22. Juni bis 20. Oktober 1968 stattfindenden kulturellen Großereignis gingen allerdings die europaweiten Studentenprotestbewegungen nicht spurlos vorüber. Kurz zuvor musste die Triennale in Mailand aufgrund von Protestaktionen geschlossen werden. Und auch in Venedig hielten Studenten bereits über drei Monate die Academia dell'Arte besetzt. Rund zweitausend Polizisten waren an den Eröffnungstagen der Biennale zugegen und reagierten auf diverse Großdemonstrationen mit der zeitweisen Schließung des Ausstellungsgeländes. Auch die üblichen Preisverleihungen der fünf Preise der Biennale zu Beginn der Ausstellung wurden abgesagt. Zahlreiche Künstler reagierten daraufhin mit der Zurücknahme ihrer Beiträge aus der Biennale.¹⁵

Gemeinsam mit dem Maler Josef Mikl war Roland Goeschl vom Österreich-Kommissär der Biennale, Vinzenz Oberhammer, als die einzigen Vertreter der Republik nach Venedig geschickt worden. Mit rund vierzig Arbeiten, davon allein 29 großen Skulpturen aus Holz, Polyester und Eisen, konnte Goeschl im Österreich-Pavillon eine beeindruckende Auswahl aus seinem Schaffen von 1965 bis 1968 präsentieren.¹⁶ Goeschls «Sackgasse», die Attraktion von «Trigon '67», erregte auch auf der 34. Biennale von Venedig als Freilichtskulptur neben dem Österreich-Pavillon nicht geringe Aufmerksamkeit.¹⁷

Abgesehen von den Turbulenzen rund um die Eröffnung der Biennale befand Otto Breicha allerdings, dass «die Biennale 1968 einer der schlechtesten Biennalen sei, die es je gegeben hat.»¹⁸ Breicha zeigt sich auch mit der Auswahl der beiden Österreich-Teilnehmer wenig glücklich. Mikls Beitrag sei hoffnungslos veraltet, und mit Goeschl sei ein «Mann der Tagesschönheiten» nach Venedig geschickt worden. Goeschl, ein «Mann der Aktualität», bringe mit seinen «bemalten Holzgiganten und Farbwürfeln ungefähr das, was man sich in Venedig erwartet hat.» Überdies habe Goeschl «die Farbplastik 1963 aus dem Pop-London Wien importiert.»¹⁹ Weniger differenziert, aber dafür umso polemischer, spricht sich auch Franz Tassié gegen die Wahl der beiden Künstler für Venedig aus. Allerdings zielt seine Kritik nicht so sehr auf Mikl und Goeschl im speziellen, sondern vielmehr auf die zeitgenössische Kunst im allgemeinen. Goeschls polychrome Plastiken seien laut Tassié «bunt, schreiend und dumm. Was sie ausstrahlen, ist tote Leere. Ein abgebröckelter Stein ist eine Welt von Genie dagegen.» Es handle sich um «tote Kunst im luftleeren Raum». «Sie stehen keck da und brüsten sich mit einer Bedeutung, die sie sich selbst beigelegt haben.»²⁰

Das unleugbare Nahverhältnis von Goeschls Farbplastiken zur englischen Plastik, das von Kritikern schon öfter festgestellt worden war, stellte sich auf der Biennale als geradezu fatal für Goeschl heraus. Denn nun, wo die Arbeiten des Österreicher in unmittelbarer Nachbarschaft zu den gleichfalls auf der Biennale gezeigten Werken des englischen Minimal-Art Künstlers Phillip King zu sehen waren, war ihre Ähnlichkeit eklatant. Diese Tatsache gewann noch insofern an Brisanz dadurch, als Phillip King mit seinen sechs großen, polychromen Plastiken für viele der Star unter den auf der Biennale vertretenen Bildhauern war und als realistischer Anwärter für den Preis für Plastik gehandelt wurde. So konnte Goeschl in diesem Vergleich nur der Verlierer sein.

So würden laut Petra Kipphoff «die künstlerische Konsequenz und handwerkliche Perfektion der Arbeiten Kings etwa flotte Imitatoren drastisch deklassieren (einer von ihnen ist der im österreichischen Pavillon ausgestellte Roland Goeschl)».²¹ Auch Peter Baum wertete Phillip King als Goeschls «Vorläufer». Doch zeige Goeschl laut Baum «neue Raumartikulierungen und Spannungsverhältnisse von Volumina, denen die Farbe eine zusätzliche Dimension erschließt».²² Auch Karl Hans Haysen konstatierte, dass Goeschl zwar die Anregungen aus England aufgegriffen habe, wo «mit Mischformen von Malerei, Plastik und Architektur in neuen industriellen Kunststoffen Plastiken salonfähig gemacht worden wären».²³ Doch arbeite Goeschl, «wenn man genau hinsieht, anders». Denn «Goeschl gestaltet seine Objekte, vor allem die letzten, von innen her, er fächert die Körper auf, er differenziert in Farbe und Form.»²⁴

Fast gleichzeitig mit der turbulenten Eröffnung der Biennale in Venedig fand im Juni 1968 in Wien in der Galerie nächst St. Stephan die Ausstellung «Super-Design» statt. Fünf Künstler, Hans Hollein, Bruno Gironcoli, Oswald Oberhuber, Walter Pichler und Roland Goeschl zeigten neue Ideen über das Verhältnis von Architektur und Mensch. Hollein präsentierte etwa seine berühmt gewordenen surrealen Verfremdungen von Stadtsilhouetten in Postkartenformat, Pichler überraschte mit vieldeutiger Objektkunst.²⁵ Goeschl propagierte erstmals seine Entwürfe für einen «Großbaukasten». Die Kritik sah in den großen Farbwürfeln, die laut ihrem Erfinder dem Benutzer eine individuelle Umweltgestaltung ermöglichen sollten, eine «Do-it-yourself-Anleitung für einen Superbaukasten aus Riesenfarbwürfeln».²⁶

Neben seinem großen Auftritt auf der Biennale hatte Goeschl 1968 einen weiteren Auftritt auf der nicht weniger bedeutenden Veranstaltung für zeitgenössische Kunst, nämlich der IV. documenta in Kassel, deren Veranstaltung in diesem Jahr mit Venedig zusammen fiel. Wieder war es Werner Hofmann, der Roland Goeschl gemeinsam mit Walter Pichler als Repräsentanten junger Künstler aus Österreich ausgewählt hatte. Direkt von der Eröffnung in Venedig fuhr Goeschl nach Kassel, wo Ende Juni die documenta eröffnet wurde. Goeschl zeigte insgesamt zehn polychromierte, modellhaft wirkende Kleinskulpturen aus Holz, die er bereits 1967 angefertigt hatte (Abb. S. 22).

18 Otto Breicha, Kurier vom 28. Juni 1968.

19 Ebda.

20 Franz Tassié, Express vom 23. Juli 1968.

21 Petra Kipphoff, Die Zeit vom 28. Juni 1969.

22 Peter Baum, Oberösterreichische Nachrichten vom 28. Juni 1968.

23 Karl Hans Haysen, Kleine Zeitung vom 10. August 1968.

24 Karl Hans Haysen, Kleine Zeitung vom 7. August 1968.

25 Robert Fleck, Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954–1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich. Bd. 1. Die Chronik, Wien, Galerie nächst St. Stephan, Löcker Verlag 1982, S. 255.

26 BA, Kurier vom 20. Juni 1968.

27 «Roland Goeschl – work in progress». 39. Sonderausstellung des Museums des 20. Jahrhunderts, Wien, 16. Februar bis 23. März 1969.

28 Gerhard Mayer, Wochenpresse vom 19. Februar 1969.

29 Ebda.

30 Mario Declava, Kleine Zeitung vom 12. März 1969.

31 Peter Baum, Oberösterreichische Nachrichten vom 19. Februar 1969.

32 Maria Buchsbaum, Wiener Zeitung vom 16. Februar 1969.

33 Ebda.

34 Ebda.

35 Gerhard Mayer, Wochenpresse vom 19. Februar 1969.

36 Otto Breicha, Kurier vom 21. Februar 1969.

37 Dietmar Grieser, Frankfurter Rundschau vom 22. Februar 1969.

38 Ebda.

Schließlich holte Werner Hofmann den von ihm hoch geschätzten Bildhauer auch in sein Museum des 20. Jahrhunderts nach Wien, wo er 1969 eine umfangreiche Goeschl-Personale organisierte.²⁷ Hier hatte Goeschl endlich Gelegenheit, seinen «Großbaukasten», der bisher über das Entwurfsstadium nicht hinausgelangt war, in die Realität umzusetzen. Goeschls Skulpturen und Raumplastiken füllten das gesamte «20er Haus» buchstäblich vom Boden bis zur Decke und schreckten auch vor der Fassade des Gebäudes nicht zurück (Abb. S. 105).

Für die meisten Kritiker war diese Schau sensationell. Sie sei einzigartig, weil sie «in diesem Ausmaß und dieser Konsequenz bisher in Wien ganz neuartiges Ausstellungs- und Raumgefühl» vermittele.²⁸ Goeschls raumgestalterische Ideen würden die herkömmlichen Grenzen zum Verschwimmen bringen. Seine begehbaren «Skulptomöbel», die «Aktionsplastiken» und «Riesenkästen», die «Raumverbauungen» und über die Fassade stürzenden «Interpenetrationen» schienen die Bedeutungsebenen von Exponat, Architektur und Raum zu vermischen. Durch die «megalomanen Gebilde»²⁹, die sich des Museumsbaus im Innern wie im Äußern bemächtigten, mutierte das Museum selber zum Kunstwerk, das auf die Umgebung ausstrahlte.

Weiters erschien der Kritik bedeutsam, dass erstmals «eine Art Kollektivproduktion des Künstlers mit dem Museumspersonal exemplarisch» verwirklicht worden sei.³⁰ Goeschl habe «in beispielhafter Zusammenarbeit mit den Aufsehern des Museums und ohne Honorierung dieser freiwilligen Sonderleistung» ein eindrucksvolles Ergebnis zustande gebracht.³¹ «Fast alle Objekte wurden im Museum eigens für diesen Anlaß hergestellt in freiwilliger Mehrarbeit von den Angestellten des Hauses.»³² Diese «Arbeitsausstellung» oder «work in progress» sei zugleich «ein beispielgebender mäzenatischer Wurf, der ebenso zukunftsfruchtig ist wie das gezeigte künstlerische Werk».³³ Maria Buchsbaum sah in dieser Kooperation des Künstlers mit ausführenden Kräften den zukunftsweisenden Aspekt serieller Kunstproduktion verwirklicht: «Der Protest gegen das Unikat, gegen das Genialisch-Einmalige, Unwiederholbare kommt darin zum Ausdruck und zugleich damit der Gedanke der serienmäßigen Produktion.»³⁴

Als «Mäzen» war dabei nicht nur der Künstler Roland Goeschl aufgetreten, sondern vor allem auch Museumsdirektor Werner Hofmann selber. Hofmann sprengte im Goeschl-Projekt bewusst das Bild des traditionell eher aus dem Hintergrund heraus agierenden Direktors. Seine Rolle ging über die reine Kuratortätigkeit weit hinaus. Die in den Umraum des Museums übergreifende Aktion Goeschls, ihr gesellschaftsreformerischer Ansatz entspreche «dem Wunsch des Direktors des Museums, Doktor Werner Hofmann, die Kunst aus ihrem teils selbst gewählten, teils von überintellektuellen Kunstmanagern oktroyierten esoterischen Dasein in einem garantiert keimfreien elfenbeinernen Turm herauszuführen.»³⁵ Vor allem Hofmanns Textbeitrag im Ausstellungskatalog lieferte erst die Erklärung und Rechtfertigung dessen, was Goeschl in die Tat umsetzen trachtete. Tatsächlich spricht der in nicht zu überbietender Polemik gehaltene Katalogtext vom «Protest gegen die Banalität und Unordnung der «großstädtischen» Szenerie, [gegen] schiere «Denk-Male» einer «Taktik der Zersetzung und Einschüchterung»».³⁶

Da Werner Hofmann zu diesem Zeitpunkt bereits als Leiter der Hamburger Kunsthalle designiert war, wurde sein Goeschl-Projekt auch in der bundesdeutschen Presse mit großem Interesse zur Kenntnis genommen. Man fand Goeschls «begreifliche Lust, das «trübe Konglomerat der Stadtlandschaft» mit derartig demaskierenden Eingriffen und Übergriffen zu verhöhnern und den «Architekturkäfig» zu sprengen»³⁷, als bemerkenswerte Überlegung, über die tatsächlich zu diskutieren wäre. Manche Rauminterventionen seien laut Dietmar Grieser zwar lediglich als «utopischer Scherz» aufzufassen, doch sei die Absicht des Künstlers durchaus nachvollziehbar: «Viel lieber sähe der Künstler seine Raumfüller, Skulptomöbel, Sackgassen, Straßensperren, Farbkumulationen, Interpenetrationen, Verbauungen und Umweltveränderungen dort errichtet, wo sie, seiner Meinung nach, ihre polemische Funktion auszuüben hätten: nämlich inmitten der sterilen Pseudoarchitektur unserer Städte.»³⁸

Jürgen Claus mißt Goeschls raumplanerische Entwürfe an den konkreten urbanen Projekten des deutsch-mexikanischen Architekten und Plastikers Mathias Goeritz und gelangt zu dem Schluss, dass Goeschl sich nicht an die Spielregeln eines seriös agierenden Raumplaners halte: «Den Stadtraum mit einigen überdimensionierten Objekten zu schocken, kann einen kurzen therapeutischen Wert haben. Mehr auf die Dauer nicht. Werner Hofmanns These, daß es zwischen Goeschl und den Architekten keine Partnerschaft geben kann, weist auf diesen neuralgischen Punkt des Künstlers.» Im Gegensatz zu den Architekten bleibe der Künstler ein «Außenseiter, an dem sich, wer will, reiben mag». Gemessen daran, ob die Ausstellung einen ernst zu nehmenden Beitrag für raumplanerische Perspektiven biete, erweise sich die Goeschl-Ausstellung als enttäuschend und sei pure Ideologie: «Soviel zur Ideologie einer ideologisch aufgeäumten Ausstellung.»³⁹

Das interaktive Ausstellungsprojekt von Goeschl und Hofmann für Wien dürfte voll den Nerv der Zeit getroffen haben. Nur ein Jahr später etwa sollte das neu begründete Architektenteam Haus-Rucker-Co im Museum des 20. Jahrhundert in Wien gleichfalls das Publikum aktiv in ihre Ausstellung «Haus-Rucker-Co Live» miteinbeziehen, wenn etwa die Besucher aufgefordert werden, auf einer riesigen, mit Luft gefüllten Matte gigantische Kugeln umher zu schieben.⁴⁰ Wohl nicht zufällig erhielt Goeschl unmittelbar nach seinem großen Wiener Ausstellungserfolg ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, das ihm einen einjährigen Aufenthalt in Berlin ermöglichte. Von Berlin aus wurde Goeschl im November 1969 gemeinsam mit elf weiteren internationalen Bildhauern zur Teilnahme an der Ersten «Bienal de Escultura Contemporánea» in Montevideo, Uruguay, eingeladen. Goeschl präsentierte das Projekt «Farbweg» (Abb. S. 141), eine Adaption seiner vierteiligen Raumsulptur, mit der er bereits 1967 in Graz und 1968 in Venedig große Aufmerksamkeit erregt hatte.

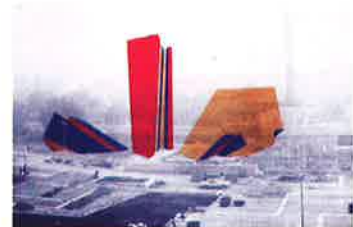
Gleichfalls im November 1969 konnte Goeschl einen Modell-Wettbewerb für sich entscheiden, den die Firma BASF (Badische Anilin- & Soda Fabrik) Ludwigshafen ausgeschrieben hatte.⁴¹ Das Thema war die Neugestaltung des Bahnhofsvorplatzes in Ludwigshafen. Es mag kein Zufall sein, dass wieder Werner Hofmann als Jurymitglied maßgeblich an der Entscheidung zugunsten Goeschls beteiligt war. Somit konnte sich Goeschl gegen insgesamt zehn Konkurrenten behaupten, darunter etwa auch Hans Hollein. Einer der Gründe, weshalb die Wahl auf Roland Goeschl fiel, bestand laut Jury in der Erfahrung des Künstlers mit großformatigen Arbeiten aus Kunststoff. Tatsächlich sah Goeschls Projekt eine dreiteilige Riesenplastik aus Polyesterbeton vor, die eine maximale Höhe von zwanzig Metern, eine Breite von zwanzig Metern und eine Länge von insgesamt sechzig Metern aufweisen sollte. Die Polyesterbeschichtung sollte selbstverständlich in der bekannten Farbtrias von Rot, Blau und Gelb strahlen. Trotz dieses in jeder Hinsicht gigantischen Anspruchs erschien der Kritikerin Eva Fehsenbecker das Projekt als durchaus geeignet, «zum Symbol einer modernen Industriestadt zu werden; die BASF dürfte für sich beanspruchen, den immer wieder vorgetragenen Wunsch zeitgenössischer Künstler zu erfüllen, die Grenze zwischen Kunst und Alltag aufzuheben.»⁴² Den Verantwortlichen war die Umsetzung des Entwurfes von Goeschl dann doch zu gewagt, und der Baubeginn wurde nach mehrmaligen Debatten auf unbestimmte Zeit verschoben.⁴³

Neben dem Wettbewerb in Ludwigshafen beteiligte sich Goeschl noch an der Ausschreibung für einen Bildhauerpreis der Universität in Konstanz.⁴⁴ Den fulminanten Abschluss seines einjährigen Aufenthaltes in Berlin bildete die Einzelausstellung in der renommierten Galerie Onnasch am Kurfürstendamm.⁴⁵ (Abb. S. 102-103) Mit sechzig Styroporquadrern verwirklichte Goeschl eine «einseitige Galerieverbauung». Sogar aus den Fenstern der im vierten Stockwerk befindlichen Galerie drangen die rot-blaugelb bemalten Quader. «Zum erstenmal wird die «größte Galerieetage Deutschlands» buchstäblich gesprengt.»⁴⁶ Neben diesen Rauminstallationen bot die Ausstellung jede Menge an Entwürfen und Modellen, die auf konkrete Topografien Bezug nahmen. «Goeschl schichtet auf dem Papier, in der Fotomontage, im Kleinmodell Raumfüller,

39 Ebda.

40 Ausst. Kat.
Dieter Bogner (Hg.)
Haus-Rucker-Co. Denkräume
– Stadträume 1967–1992,
Kunsthalle Wien,
30. 9.–2. 12. 1992, Ritter
Verlag Klagenfurt 1992,
S. 44ff., 240.

41 Die Presse
vom 20. November 1969.



Wettbewerbsentwurf für die Gestaltung des Bahnhofsvorplatzes in Ludwigshafen, 1969

42 Eva Fehsenbecker,
Frankfurter Allgemeine Zeitung vom
27. November 1969.

43 Lore Ditzen, Süddeutsche Zeitung
vom 25. März 1970.

44 Camilla Blechen, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21. März 1970.

45 Galerie Onnasch, Berlin,
1.–31. März 1970.

46 Lucie Schauer, Die Welt vom
19. März 1970.

Raum-Hänge-Füller, Sackgassen, Platzfüller, Straßenverbauungen, Museumsfüller auf; Lawinen von gelb-blau-roten Kuben, die vor nichts in der Welt zum Stillstand kommen, die selbst noch auf den Gipfeln des Hochgebirges in den Himmel getürmt werden.»⁴⁷

47 Ebda.

Den stärksten topografischen Bezug weisen Goeschls Fotocollagen auf, in denen Berlin und andere deutsche Städte durch «Verbauungen», «Überbauungen» und «Verstopfungen» verfremdet werden. Für den Kritiker Erich Link bieten sie realistische Alternativen für die zeitgenössische Architektur: «In richtigen Größenverhältnissen angewendet und aufgebaut, können sie eine Stadtatmosphäre schaffen, die den Bewohnern und Gästen nicht nur ein neues Raum-, sondern auch ein neues Lebensgefühl vermittelt. Die bis dahin farblosen Plätze zwischen den Beton-Giganten der Hochhäuser bekommen Schwingungen, die an Musik erinnern.»⁴⁸ Dabei beruft sich der Kritiker auf Werner Hofmanns Polemik gegen die «Unfähigkeit der Planungsbürokraten» in den modernen Städten, manifest im Katalog der Wiener Goeschl-Ausstellung von 1969. Für Erich Link ist Goeschl «einer der fruchtbarsten Ideen-Köpfe unter dem Nachwuchs in der modernen architekturbezogenen Bildhauerei», und er zählt ihn «zu den bedeutendsten Fanfarentönen der Gegenwart.»⁴⁹

48 Erich Link, Badische neueste Nachrichten vom 6. März 1970.

49 Ebda.

Eindruck machten im deutschen Feuilleton auch Goeschls Entwürfe für zwei Theaterstücke für Farbwürfel. Darin seien die Zuseher aktiv beteiligt und würden aufgefordert, mit Farbwürfeln die Bühne voll zu räumen, bis die «eskalierenden Farbwürfel» am Ende des Stückes die Zuschauer jedoch selber aus dem Theater verdrängen würden. Meldungen berichteten davon, dass ein solches Theaterstück «demnächst in Salzburg realisiert werden würde.»⁵⁰ (Abb. S. 89)

50 Heinz Ohff, Der Tagesspiegel vom 3. März 1970.

Skeptischer über den Realisierungswert der architektonischen «Füller» und «Knüller» zeigt sich hingegen Camilla Blechen, wenn sie schreibt: «Für eine spektakuläre kurzfristige Umweltveränderung ist sein Riesenbaukasten ein glänzendes Instrument, ein Mittel zur Umweltgestaltung auf Dauer ist er nicht.»⁵¹ Auch Lucie Schauer kann mit den «irritierenden Raumverdrängungen» wenig anfangen: «In den heute ohnehin schon überquellenden Straßen noch «Straßenfüller» aufstellen zu wollen, ist paradox, bedeutet nicht Lösung, sondern Herausforderung». Letztlich sei mit Goeschls Plänen «die bildende Kunst – im weitesten Sinn – in eine neue Existenzform getreten: extrem zweckfern, utopisch; Kunstbetrachtung für Futurologen.»⁵² Andererseits zählt sie Goeschl zu denjenigen Künstlern, die sich mit «raumerobernden, raumexpansiven Prinzipien» auseinandersetzen würden. Darunter fallen ihrer Ansicht nach auch die Pläne von Yves Klein und der Land-Art Künstler, weiters Christos Verpackungen und etwa auch die «Farbwege» von Otto Herbert Hajek und die Riesenlichttürme von Nicolas Schoeffer.⁵³

51 Camilla Blechen, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21. März 1970.

52 Lucie Schauer, Die Welt vom 19. März 1970.

53 Ebda.

Was Roland Goeschl in Berlin gleichsam nur im Laboratorium der Kunstgalerie zeigen konnte, verwirklichte er im darauf folgenden Sommer tatsächlich auch im öffentlichen Raum, und zwar im Zuge des Projekts «Experiment Straßenkunst Hannover». Diese Veranstaltung war «als dreijähriges Belebungsprogramm für die niedersächsische Landeshauptstadt» geplant und sollte «sich – im Falle des Erfolges – für alle anderen deutsche Städte zum Modell der Kommunikation zwischen Kunst und Bürgertum mausern».⁵⁴ Neben unterschiedlichsten Publikumsveranstaltungen aus dem Bereich der Unterhaltungsbranche und des Theaters wurden sechzig zeitgenössische Skulpturen auf öffentlichen Straßen und Plätzen der Stadt verteilt, darunter Werke von Alexander Calder, Henry Moore, Claes Oldenburg und Niki de Saint Phalle. Für die Auswahl war der Direktor des Hannoveraner Kunstvereins, Manfred de la Motte, verantwortlich. De la Motte lud Fritz Wotruba und Roland Goeschl zur Teilnahme ein. Er hatte als Leiter des Kunstvereins beste Kontakte zur Wiener Szene, vor allem zur Galerie nächst St. Stephan. Parallel zum «Experiment Straßenkunst Hannover» zeigte er im Kunstverein eine Retrospektive mit Werken von Markus Prachensky.⁵⁵

54 Ernst Günter Engelhard, Frankfurter Rundschau vom 31. August 1970.

55 Vgl. Ausst. Kat. Markus Prachensky. Eine Retrospektive. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 17. April – 23. Juni 2002, S. 203.

Goeschls farbige Würfel schwebten als «Architekturwucherungen» an fünf historischen Fassaden der Altstadt, unter anderem vor der Fassade des Alten Rathauses.

(Abb. S. 113) Bereits die Bemalung der rund zweihundert Styroporwürfel, die Goeschl gemeinsam mit Helfern im Innenhof eines Verwaltungsgebäudes vornahm, wurde von medialem Interesse begleitet.⁵⁶ Goeschls Fassaden- und Straßenintervention erregte im Vergleich zu den anderen, nicht weniger spektakulären Beiträgen besondere Aufmerksamkeit. Ursula Bode etwa sah in den Würfelskulpturen die folgerichtige Fortsetzung von Goeschls bisherigen Arbeiten: «In Ausstellungen waren sie noch Selbstzweck, gebaute farbige Hindernisse, Bestandteile und Spielmaterial von Kunsträumen. Jetzt will Goeschl einen ganzen städtischen Bereich und seine Menschen mit Barrikaden und Fassadenverfremdungen irritieren.»⁵⁷ Die Kunstkritikerin hebt die gesellschaftsreformatorische Absicht von Goeschl hervor, denn «der akademisch ausgebildete Bildhauer ersetzt das Denkmal durch das Merkmal, die Belehrung durch den Hinweis, sich vom Gewohnten zu lösen und Umwelt neu zu sehen. Goeschls neueste Pläne gehen ins Freie, zu grasbewachsenen Hügeln mit eingeschnittenen Kunststoff-Partien.»⁵⁸

Doch zunächst musste sich der Bildhauer noch mit der Unberechenbarkeit des Publikums auseinander setzen, das sich seiner Plastiken für eher triviale Zwecke zu bemächtigen wusste. «Blaue, gelbe und rote Styropore-Bausteine vom österreichischen Bildhauer Roland Goeschl zu Kompositionselementen für phantasievolle Stadtbewohner bestimmt, wirbelten wie sperrige Fußballer über den Platz vor dem Kubus, verloren ihre Farbe und lösten sich allmählich in eine Art Popkorn auf.»⁵⁹

Das «Experiment Straßenkunst Hannover» hätte nach dem Wunsch des künstlerischen Leiters Manfred de la Motte lediglich den Auftakt zu wesentlich spektakuläreren Eingriffen im Stadtbild bilden sollen. Doch aus den hochfliegenden Plänen, etwa eine dreihundert Meter hohe Wäscheklammer aus Beton von Claes Oldenburg oder ein Lichtturm von Nicolas Schoeffer, ein von Bridget Riley gestalteter Platz oder ein Riesenobjekt von Jean Tinguely, wurde dann doch nichts.⁶⁰ Auch Goeschls geplanter Beitrag für Hannover, eine 350 Meter lange, acht Meter hohe und fünfzehn Meter breite gelb-blau-rote Straßen-«Farbschlucht», blieb nur Entwurf auf dem Papier.⁶¹ Doch hatte sich in den Augen von Gerhard Mayer Roland Goeschl nach seinen Auftritten auf den Biennalen von Paris, Venedig, Nürnberg und Montevideo und nach seiner Teilnahme auf den beiden Documenta-Ausstellungen in Kassel zu einem «gefragten Exportartikel Österreichs und zu einem der wenigen Exponenten der ›Land-art‹, der künstlerischen Umweltgestaltung» etabliert.⁶²

Auch für Wien war ein solcher «Land-Art»-Beitrag Goeschls gerade im Entstehen begriffen: «Eine ›Würfellandschaft‹ in einem Hof des Internationalen Studentenheims Döbling wird in nächster Zeit vollendet.»⁶³ In zweijähriger Bauzeit wurde Goeschls Entwurf für einen «Baukasten», der wieder mit den bekannten Parametern von farbigen Würfeln und Quadern operierte, diesmal in dauerhafterem Beton umgesetzt. (Abb. S. 80–81) Auftraggeber war die Stadt Wien, die für den Bau des Studentenheims in Wien 19., Gymnasiumstraße 85, die beiden Künstler Roland Goeschl und Peter Perz für die künstlerische Ausgestaltung beauftragt hatte.⁶⁴ Die 1971 fertig gestellte, von Goeschl «Aktivplatz» genannte Gestaltung schien den Geschmack der Zeit zu treffen. Der Kritiker Johann Muschik war von den schieren Dimensionen dieses Projekts beeindruckt: «Auch in ihren riesigen Ausmaßen bedeuten die farbigen Beton- und Eternitblöcke eine Premiere.»⁶⁵ Die Bezeichnung «Aktivplatz» gefiel Muschik besonders, «weil es vermittelt eines scheinbaren Durcheinanders die architektonische Struktur aktiviert.»⁶⁶ Maria Buchsbaum erkannte in der Hofgestaltung gleichfalls eine «erweiterte Variation von Goeschls Würfelspielen», die sich zu einem gelungenen «plastischen Environment» entwickelt hatte. «Diese roten, blauen und gelben übereinandergestapelten und ineinander verschachtelten Farbquadern reichen in einer wie zufällig wirkenden, jedoch sehr wohl überlegten rhythmischen Anordnung in einer groß angelegten Wellenbewegung vom Niveau des Hofes bis auf das Dach. Die akzentuierten Farbabsetzungen machen die räumliche Konzeption dieses plastischen Environments visuell leichter faßbar. Durch sie wie auch durch den Signalcharakter der

56 Hannoversche Allgemeine Zeitung vom 26. August 1970.

57 Ursula Bode, Hannoversche Allgemeine Zeitung vom 27. August 1970.

58 Ebda.

59 Ernst Günter Engelhard, Frankfurter Rundschau vom 31. August 1970.

60 Gerhard Mayer, Wochenpresse vom 19. August 1970.

61 Ebda.

62 Ebda.

63 Ebda.

64 Wiener Zeitung vom 20. Oktober 1971.

65 Johann Muschik, Kurier vom 17. November 1971.

66 Ebda.

67 Maria Buchsbaum,
Wiener Zeitung vom
20. Oktober 1971.

68 Elisabeth Koller-Glück,
Arbeiter Zeitung vom
16. Februar 1969.

69 Essener Tagblatt
vom 22. April 1971.



Künstlerische Gestaltung des
Erweiterungsbau des Staats-
bades in Wildbad im Schwarz-
wald, Eingangsbereich, 1975

70 Maria Buchsbaum,
Wiener Zeitung
vom 6. Juni 1975.

71 Kristian Sotriffer,
Die Presse vom 7. Juni 1975.

72 Ebda.

Farben gewinnt der zuvor recht sachlich wirkende Innenhof ein ganz neues, von dynamischer Bewegung getragenes Raumgefühl.⁶⁷

Goeschls Absicht, die Umwelt zu «aktivieren», entsprang vor allem einem gesellschaftsreformatorischen Ansatz, den der Künstler verfolgte. Die «Sprengkraft» seiner Interventionen konnte aber auch zur Erreichung eines konkret formulierten Zwecks in Dienst genommen werden. Tatsächlich erschienen der Kunstkritikerin Elisabeth Koller-Glück schon anlässlich der Wiener Goeschl-Ausstellung die Farbplastiken «geradezu prädestiniert für die Werbung», und sie konnte sich gut vorstellen, «daß eine politische Partei mit Goeschls schreienden Riesenmalen arbeiten könnte.»⁶⁸

An einer politischen Vereinnahmung hatte der Künstler wohl kein Interesse. Doch dass sich das Potential seiner Arbeiten auch für Werbezwecke ideal eignete, konnte Goeschl nicht unbeeindruckt lassen. Die Zusammenarbeit mit einem höchst kreativen Werbeteam, dem unter anderem Horst Gerhard Haberl und Karl Neubacher als Werbegrafiker, Axel Corti, Klaus Hoffer und Otto M. Zykan als Werbetexter und Wilhelm Gaube aus Filmer angehörten, führte bald zu spektakulären Werbespots, die die Schuhfirma Humanic in den Jahren 1969–73 in Auftrag gab. In diesen Spots treiben Goeschls farbige Kuben regelmäßig die Werbeprotagonisten vor sich her, stürzen als gigantische Hochhäuser in Straßenschluchten oder bilden eine Schutzmauer, um umweltfeindliche Müllberge in die Schranken zu weisen. Längst zählen die Humanic-Werbespots zu Meisterwerken des Avantgardefilms (Abb. S. 23, 33).

Was Roland Goeschl in der virtuellen Welt des surrealen Filmes so meisterhaft in Szene setzte, konnte er in dem von ihm angestrebten Ausmaß allerdings kaum in die Realität umsetzen. Zwar wurde er weiterhin regelmäßig zu Freilicht-Präsentationen von Skulpturen eingeladen, wie etwa 1971 nach Essen zur 6. Folkwang-Ausstellung, wo er im Grugapark gemeinsam mit sechs weiteren Bildhauerkollegen aus Wien, nämlich Fritz Wotruba, Alfred Hrdlicka, Karl Prantl, Otto Eder, Rudolf Schwaiger und Oswald Stimm monumentale Open Air – Skulpturen präsentierte.⁶⁹ Goeschls Beitrag für Essen war die «Farbstraße» (Abb. S. 138), eine Variante der schon zu anderen Anlässen gezeigten Raumsulptur «Sackgasse». Doch konnte eine solche museale Zur-Schau-Stellung Goeschls architekturkritische, gesellschaftsreformatorische Forderungen nur unzureichend einlösen.

Eine der seltenen Gelegenheiten, die Entwürfe für Architekturinterventionen auch tatsächlich in die Realität umzusetzen, ereilte Roland Goeschl im Sommer 1975. Sein Wettbewerbsentwurf für den Erweiterungsbau des Staatsbades in Wildbad im Schwarzwald konnte sich gegen eine mächtige Konkurrenz, unter anderem von Max Bill, durchsetzen. Goeschls Intervention bestand neben der Errichtung einer Skulptur vor allem in der farbigen Gestaltung der Fassaden und des Fußbodens, wie Maria Buchsbaum feststellt: «Von der Eingangshalle mit der aufstrebenden «Lebenszeichen-Skulptur» bis zum Innenhof verläuft als Bodengestaltung ein Farbmosaikband in Blau, Rot und Gelb mit geometrischen Dreiecksformen, die sich gegen den Hintergrund zu immer mehr verjüngen, wodurch optisch eine Raumvertiefung erreicht wird. [Im ersten Stock] erlebt der Besucher, von den begehbaren Terrassen herunterblickend, die flächigen geometrischen Abstraktionen des Fußbodens pyramidenförmig aufgefaltet als räumlich wirkenden Überraschungseffekt.»⁷⁰ Für Kristian Sotriffer ist das Projekt Wildbad «Goeschls auch von den Dimensionen her bisher wohl größter und wichtigster, zugleich auch gelungenster Beitrag zur Aufgabenstellung der künstlerischen Bereicherung und Ergänzung einer Architektur.»⁷¹ Bemerkenswert sei unter anderem auch die umfangreiche Verwendung von Glasmosaiken, die «dem Gesamtentwurf auch von dieser technischen Seite her eine gewisse zusätzliche Bedeutung gibt».⁷²

Weitere Projekte von großräumigen Platz- und Straßengestaltungen konnte Goeschl allerdings kaum mehr realisieren, oft nicht einmal in Form einer einfachen Fassadengestaltung. Bezeichnend dafür ist etwa die Polemik, die Goeschl mit einem Entwurf für den «Supersommer» 1976 in Wien lostrat. Im Rahmen der vom Architektenteam «COOP Himmelblau» organisierten und von der Stadt Wien unterstützten Open-Air-Aus-

stellung wollte Goeschl eine auf der Rechten Wienzeile befindliche Feuermauer mit einem geometrischen Muster in Blau-Gelb-Rot bemalen. Doch verhinderte die für die Stadtbildpflege zuständige Magistratsabteilung die tatsächliche Umsetzung. Als Protest stellte Goeschl eine verkleinerte Holzattrappe der geplanten Feuermauerbemalung vor die Feuermauer⁷³ (Abb. S. 99).

Zumindest dort, wo die Bausubstanz kaum auf ein historisches Ambiente Rücksicht nehmen musste, konnte Goeschl einige spektakuläre Fassadenprojekte verwirklichen, wie etwa die gleichfalls 1976 ausgeführte Gestaltung des so genannten Humanic-Hauses in Wien-Favoriten (Abb. S. 76–77) oder die großen Fassaden der Verkaufshallen der Fliesen-City Süd und Nord in Wien-Vösendorf von 1978–79 (Abb. S. 78–79). Schließlich gelang ihm auch innerhalb historischer Bausubstanz die Neugestaltung einer Feuermauer, allerdings nicht in Wien, sondern am Färberplatz in Graz im Rahmen des steirischen Herbstes 1979 (Abb. S. 74).

So blieben Goeschls «Architekturwucherungen» in Hannover und sein «Aktivplatz» in Wien-Döbling die einzigen raumgreifenden Interventionen, die der Künstler in den von ihm beabsichtigten großen Dimensionen verwirklichen konnte. Es waren zugleich auch die kühnsten Realisierungen, die sich auch mit der Idee von Land-Art schlüssig in Verbindung bringen ließen. In Hinkunft beschränkte sich der Künstler darauf, das «Aktivierungspotential» als rein optische Irritationen zum Einsatz zu bringen. Bezeichnend dafür sind etwa Goeschls Farbvisionen in geschlossenen Räumen und die Entdeckung des Tafelbildes für seine Kunst. Die Land-Art des Roland Goeschl hingegen war zu utopisch, um je Realität werden zu können.

73 Rudolf J. Wojta, Wochenpresse vom 7. Juli 1976; Leserbrief der Fachvereinigung für Architekten u. a., Wochenpresse vom 8. September 1976.