

**Gespräch zwischen Roland Goeschl
und Thomas Trummer, geführt am 30. März 2006
im Gasthaus Gmoakeller im dritten Wiener
Gemeindebezirk**

TT: Du bist in Vorbereitung einer großen monografischen Ausstellung in den Räumen des Oberen Belvedere. Ist diese Präsentation für dich so etwas wie ein Vermächtnis?

RG: Vermächtnis klingt so, als wären wir schon tot. Nein, aber es ist sicher ein Endpunkt. Aber ich will es nicht als Vermächtnis sehen, sondern, wie der Titel es benennt, ist es ein Rückblick auf eine Vergangenheit, die ich beeinflussen konnte, also meine Vergangenheit.

TT: Meinst du deine künstlerische Vergangenheit oder deine private Vergangenheit?

RG: Na ja, die Kunst oder die künstlerische Arbeit oder das, was man als Arbeit überhaupt macht, hängt ja immer mit dem Leben zusammen. Mein Leben ist natürlich durch die Kunst geprägt worden. Und viele Dinge, die in dieser Ausstellung gezeigt werden, zeigen einen gewissen Trend, vermitteln eine gewisse Information über meine Arbeitsweise und über die Ausstellungen, die ich gemacht habe, und natürlich auch über die Erlebnisse, die ich dabei gehabt habe. Um dies zu zeigen, wurde die Ausstellung so zusammen gestellt, dass sie einen Ablauf besitzt, der eigentlich von den Materialien seinen Ausgang nimmt, die ich verwendet habe, und dabei die Verbindung zu Themenbereichen darlegt, die ich über diese Materialien erarbeitet habe.

TT: Kannst du das schildern?

RG: Der Ablauf beginnt mit einem Bronzeraum, setzt sich fort in einem Holzraum, dann folgen ein Modellraum, ein Säulenraum, ein Mauerstrukturraum, schließlich die «Sackgasse»,¹ die jetzt nicht mehr «Sackgasse», sondern «Passage Belvedere» heißt, weil ich sie so konzipiert habe, dass man durchgehen kann, was bei der «Sackgasse» ja nicht immer der Fall war. Sie heißt jetzt «Passage Belvedere», weil sie als Durchgangspunkt gedacht ist. Sie funktioniert als Kreuzdurchgangspunkt zu den einzelnen Ausstellungsräumen und zum Aufgang zur Prunkstiege. Zuletzt gibt es noch zwei Räume, den Kunststoffraum und den Raum der Vernetzungen. Die «Vernetzungen» sind vielleicht vom Titel her das Unverständlichste. Ich möchte sie so verstanden haben, dass es sich um Skulpturen und Installationen handelt, die sich eben irgendwo vernetzen, auch optisch. Damit ist kein Computerraum gemeint, sondern ein formal vernetzter Raum, der mit Haltern, mit Formen, mit allen möglichen Dingen zu tun hat.

TT: Was bedeuten diese Vernetzungen genau?

RG: Die Vernetzungen sind hauptsächlich farbige Drähte. Diese farbigen Drähte zeigen gewisse biegsame Eigenschaften, sie können zum Beispiel durch Häuser hindurchgehen wie Kanäle, und Flächen zum Raum bilden et cetera. Schon 1979 habe ich mit diesen Drähten angefangen, habe aber dann nicht weitergemacht, weil andere Arbeiten für mich wichtiger waren. Erst seit 2000 habe ich diese Überlegungen wieder aufgenommen, sie aufgearbeitet und breiter angewandt, in Säulen zum Beispiel oder in anderen Formen, in Häusern, Installationen und so fort. Der Raum, der dabei durchdrungen wird, ist Stellvertreter für vieles, für Teile meiner ganzen Entwicklung. Zum Beispiel für meine Beschäftigung mit dem Raum und mit der Bewegung von der Fläche weg in den Raum hinein. Rückblickend könnte man sagen, die räumliche Betonung der Skulptur in der Verarbeitung, in der Plastik war mir ein sehr wichtiges Anliegen.

TT: Ist es korrekt, wenn ich sage, am Anfang ging es dir sehr stark um das Material, ich meine, am Beginn deiner Karriere?

RG: Ja, Anteile davon waren auch erzwungen. Als ich von Salzburg zu Wotruba an die Wiener Akademie kam, gab es natürlich eine gewisse Beeinflussung durch den Lehrer. Beeinflussung im Material, Beeinflussung in der Themenwahl. Wotruba war ein Figurenbildhauer, ein Menschendarsteller, obwohl die Leute damals sagten, er mache nur «Blockmalzmanderl», was natürlich nicht stimmt. Denn Wotruba arbeitete wirklich an

¹ Roland Goeschl,
«Sackgasse», 1967, vierteilige
Skulptur, farbiger Polyester,
H. 4 m.

2 Fritz Wotruba, «Große Sitzende (Kathedrale)», 1949, Kalkstein, H. 152 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

einer Umformung der klassischen Menschenbilddarstellung, die sich mit einer Art Kubismus auseinander setzte. Und er war ein leidenschaftlicher Steinbildhauer.

TT: Er hatte Sinn für das Markige, Harte, nicht?

RG: Ja, er mochte das Harte. Er hatte wirklich eine Hand für den Stein, was ich nie hatte. Er konnte den Stein so sensibel bearbeiten, und das stets innerhalb der klassischen Menschenfigur, dass man schon sagen muss, der hat eine sehr große Sensibilität entwickelt, dieses harte Material auch zum Leben zu bringen. Er war eben ein Steinmensch. Er ist ein Mensch der Steinzeit, nicht vom Denken, sondern vom Stein, vom Material her.

TT: Von Wotruba wurde damals oft gesagt, er sei archaisch, seine Skulpturen wären monumental und zeitlos. Wie bist du zu diesen Einschätzungen gestanden?

RG: Na ja, das Archaische, das ist ein kunsthistorischer Begriff. Mag sein, dass er mit dieser Sensibilität von Stein und Leben zu tun hatte. Ich habe damit nie was am Hut gehabt. Doch die Menschendarstellung ist auf seine Schüler übergegangen. Am Anfang kämpfst du um dein künstlerisches Leben, hast ja noch kaum eigene Ideen, die du einbringen kannst, und so hat man halt auch die Menschendarstellung am Anfang mitgemacht.

TT: Aber dieses Karge und Pure, das ja auch für die Armut der Nachkriegszeit steht, dieses Problem hattet ihr ja nicht mehr so stark, nehme ich an?

RG: Nein, das haben wir an sich nicht gehabt. Aber mich hat schon immer fasziniert, wie Wotruba einen Menschen dargestellt hat. Wenn man sich vorstellt, da gibt es eine weibliche Figur von Wotruba, die ist 1949 entstanden,² sie hatte einen abstrakten Look, oder war, besser gesagt, eine Abstraktion einer weiblichen Figur. Das war relativ spät, aber das ist ein österreichisches Phänomen. Wir sind in Österreich immer zu spät gekommen, bei allen möglichen Dingen. Aber es hat Wotruba insofern nicht geschadet, weil er zu Beginn an klassischen, griechischen Figuren gearbeitet hat, sich sehr an Lehmbruck orientiert hat. Alle diese Dinge haben ihm natürlich Inspiration gegeben, und der Sprung in die Abstraktion, in die kubische Abstraktion, war dann einfach notwendig für ihn. Und er war eben immer durch den Stein geprägt. Man kennt ja die kubischen Formen, die Blöcke, die zusammengesetzten Steinblöcke, und in gewissen figuralen Formen sieht man, wie er sich stufenweise von der Figur weg in den Raum hinein gearbeitet hat. Das sind ganz sensible Dinge, die man natürlich irgendwie erkennen muss, wenn man das anschaut. Und das sind eigentlich die Leistungen des Wotruba.

TT: Aber sind das nicht Aspekte, die du in ihm primär gesehen hast? Denn, soweit ich mich erinnere, beginnst ja du auch mit der Menschendarstellung, verfolgst deren Möglichkeiten bis hin zur festen kubischen Tektonik. Dann aber kommt ein Moment, das Wotruba nicht kennt, ein Alleinstellungsmerkmal, wenn man so will, nämlich die Bewegung in deinem Werk.

RG: Natürlich. Alles was ich jetzt über den Wotruba gesagt habe, betrifft eigentlich seine Entwicklung, so wie ich sie sehe. Meine Beziehung zu ihm war nur zum Teil eine Lehrer-Schüler-Beziehung, es hat natürlich viele Gespräche gegeben, und seine Ausführungen über seine Geschichte, über seine Freunde, waren hochinteressant.

TT: An wen erinnerst du dich zum Beispiel?

RG: Er hat sehr gern über Canetti geredet und erzählt, wie die beiden als siebzehnjährige in weißen Stutzen bei Alma Mahler eingeladen gewesen waren auf ihren Partys. Wotruba war ja schon damals ein sehr toller Bursch, hat gut ausgesehen, was sicher der Alma Mahler auch gefallen hat, die ja ein männerraubendes Weib war und er war ein stattlicher Mann. Und dann hat Wotruba von Musil viel erzählt, über das gemeinsame Exil in der Schweiz. Und über seine Frau Marianne, die ihn eigentlich, muss ich sagen, als Künstler gemacht hat, weil sie die Beziehungen zu den Leuten, zur Emigrantengesellschaft, die damals in der Schweiz ansässig war, hergestellt hat. Und somit war unsere Beziehung eigentlich sehr schön, weil man immer etwas gehört hat, was man noch nicht gewusst hat, was aber einen historischen Sinn gehabt hat, der natürlich von der Wotruba-Zeit ausgegangen ist, von seiner Zeit, die aber auf uns ungeheuer gewirkt hat, auf mich jedenfalls.

TT: Mit «uns» meinst du wen?

RG: Na uns Schüler. Aber viele haben das nicht erkannt oder geschätzt. Ich habe das insofern erkannt, weil ich mich für Musil und Canetti interessiert, ich habe «Die Blendung» gelesen und den «Mann ohne Eigenschaften». Wotruba war im Gegensatz dazu ein Mann mit Eigenschaften, was eine tolle Sache für uns war, weil das auf uns gewirkt hat. Und er hat ja auch sehr viel gelesen. Wie er die Galerie Würthle übernommen hat, ist er immer in der Galerie gesessen und hat Bücher gelesen. Er war ein sehr belesener Mensch, war aber niemand, der große Reden schwingen konnte, das hat er anderen überlassen. Einer seiner Freunde war der Komponist Gottfried von Einem. Er war ein Einzelgänger, aber wenn er dann ausgegangen ist, wollte er haben, dass sich was rührt. Einmal im Jahr haben wir ein Gschnasfest gemacht. Er ist immer gekommen, so um zwölf Uhr mit einer Gesellschaftsgruppe, mit seinen Freunden, da war Einem auch dabei, auch Willy Forst. Willy Forst war ein hochintelligenter Mensch, und ein lustiger, sehr lustiger Mensch.

TT: Du bist dann aber nach London gegangen, 1962, erinnere ich mich richtig?

RG: Ja, das stimmt. Nachdem ich die Akademie absolviert habe, habe ich mein Diplom gemacht. Das war für mich insofern ein Ereignis, als Wotruba und auch Boeckl unterschrieben haben. An sich wurde bei uns ja keine Diplomarbeit verlangt, sondern unsere ganze Arbeit an der Schule wurde gewissermaßen als solche angerechnet. Wotruba war ja im Grunde genommen kein Lehrer. Man hat bei ihm nur lernen können, wenn man seine Arbeit gewollt hat. Für mich lag darin schon eine wichtige Frage, die Frage nach der Form der Skulptur und dass sie mit Raum zu tun hat: Raum innerhalb der Skulptur und außerhalb der Skulptur. Darum habe ich ja eine Zeit lang in meiner Arbeitsweise etwa den Zwischenraum als Hauptthema erarbeitet.

TT: Wo taucht ein solcher Zwischenraum auf?

RG: Zwischen dir und mir, zwischen den Menschen ist ein Zwischenraum, ein sehr wichtiger Raum, den wir nicht beachten. So, wie wir jetzt hier sitzen, ist wichtiger Zwischenraum zwischen uns, der aber stets vernachlässigt wird. Ich habe Plastiken gemacht, sogar Bilder, die diesen Zwischenraum hervorgehoben haben. Vor meiner Zeit in London bin ich erst einmal nach Berlin gegangen. Man hat mich zu einem Symposium eingeladen. Es war damals eine brisante politische Situation, Berlin war geteilt, die DDR gerade beim Mauerbau. Ich bin ja immer mit dem Zug nach Berlin gefahren über die damalige Tschechoslowakei und dann im Ostteil ausgestiegen. Die Wachen sind mit den Maschinengewehren gestanden und haben die Leute in den Westen getötet. Auch die Luftbrücke habe ich noch erlebt.

TT: In welchem Viertel hast du in Berlin gewohnt?

RG: Ich habe in Willendorf gewohnt, das ist ein stadtnahes Viertel, sehr bürgerlich, vollkommen uninteressant vom Aspekt der künstlerischen Atmosphäre. Anfangs habe ich einen drei Meter hohen Stein bearbeitet und meine Sünden abgebüßt. Obwohl ich verstanden habe, was Wotruba wollte, habe ich nie eine Beziehung zum Stein gehabt. Wotruba konnte immer eine geradezu freundschaftliche Beziehung zu einem Stein herstellen, das gelang mir nie. Ein Stein war für mich ein hartes Material, und ich habe mir eigentlich gedacht, wozu tust du dir das an. Letztendlich ist dann doch eine große Arbeit daraus entstanden, die eine zeitlang hinterm Reichstag auf dem Rasen gestanden ist, bis dann die Wende gekommen ist. Ich weiß gar nicht, wo die Figur heute steht, ist auch egal, es ist keine so wichtige Figur.

TT: Und dann bist du nach London gekommen?

RG: Ja, ich habe ein Stipendium vom British Council bekommen für ein Jahr in London. Das hat mir natürlich Auftrieb gegeben, endlich aus der Wiener Atmosphäre hinauszutreten, in eine neue Stadt zu kommen. Ich habe London sehr geliebt, vor allem von seiner Atmosphäre her. Und dort war natürlich gerade die Pop Art im Gange. Ich habe am Royal College of Art ein Atelier gehabt, auch einige Bildhauer waren dort. Ich kann mich an einen von ihnen erinnern, er hieß Dalwood³. Er ist kein berühmter Bildhauer geworden, aber er hat die ersten farbigen Plastiken an dieser Schule gemacht, die mich fasziniert haben. Dalwood war sehr, sehr literarisch.

3 Hubert Dalwood (1924–1976), britischer Bildhauer.

4 Stefan Eins (geb. 1941),
österreichischer
Konzeptkünstler, lebt seit
1967 in New York.

5 Georges Vantongerloo
(1886–1965),
Mitglied von De Stijl.

TT: Was war in London anders?

RG: Obwohl ich in London noch keine farbige Plastik gemacht habe, bekam ich dort den Anstoß dazu geliefert. Und auch zum Hinterfragen von dem, was man machen darf und was man nicht machen darf. In Österreich hat es ja immer so gewisse Dinge gegeben, die in eine bestimmte Richtung zu laufen haben, Vorgaben darüber, was man machen darf und was nicht. Es hat einen jungen Kollegen gegeben, Stefan Eins⁴, er war gleichfalls Student bei Wotruba. Er war der einzig wirklich Abstrakte, und Wotruba hat ihn total ignoriert, das hat ihn überhaupt nicht interessiert.

TT: Es gab nur Abstraktion und nicht das Konkrete?

RG: Natürlich. Für Wotruba ging es nur um Abstraktion, das Konkrete war ihm vollkommen fremd. Ich glaube, mit der Konkreten Kunst hat er sich auch nie auseinandergesetzt.

TT: Wann hast du die Konkretion kennen gelernt?

RG: Im Zuge meiner Arbeit hat sich das einfach ergeben.

TT: In London, oder auch schon vorher?

RG: Nein, in London habe ich eigentlich noch Figuren mit Titeln wie «Der Redner» entworfen. Das waren größere Figuren, man hat das Figurale nicht mehr herausgesehen, aber durch meine Bezeichnung blieb diese Bedeutung erhalten, die ich gleichsam mitgeschliffen habe, von Erziehung und Schulung geformt. Am Royal College of Art gab es auch eine Bronzegießerei. Ich habe dort mitgearbeitet, weil mich interessierte, wie man Bronze gießt. Ich war ja auch immer ein Handwerker. Eine Figur aus London ist auch in unserer Ausstellung zu sehen.

TT: Ich erinnere mich, dass du einmal erzählt hast, wie das öffentliche Leben in London floriert hat, viel vitaler war und stärker verflochten mit der Kultur.

RG: Sicher. Ich habe damals viele Ausstellungen besucht. Eine der wichtigsten Ausstellungen für mich in London war jene von Vantongerloo⁵. Es war für mich der Anstoß, in das Konkrete hineinzugehen.

TT: Wo war das?

RG: In der Marlborough Fine Arts Gallery. Ich war sehr begeistert, weil Form, Farbe und Architektur ineinander übergegangen sind. Nichts war zu trennen. Meine Vorstellung von Raumplastik war dort verwirklicht. Das hat mich auch dazu bewogen, nachdem ich wieder nach Österreich zurückkam, die Farbe in die Plastik einzubinden.

TT: Was ist die Farbe genau? Ist Farbe eine Haut?

RG: Die Farbe war für mich nur Haut, zumindest am Anfang, weil ich davon ausgegangen bin, dass die Farbe einer Skulptur immer vom Material abhängig ist. Bronze verwittert, wird schwarz oder grün und verändert die Oberfläche. In der Bronzegießerei habe ich gesehen, wie die Plastiken vom Moore hereingetrudelt sind, Kleinplastiken, die man gut verkaufen kann. Die sind dort extra patiniert und mit Grünspan bemalt worden.

TT: Um Alterswert vorzutäuschen und ehernes Material?

RG: Sie haben einen künstlichen Alterswert bekommen, weil es den Leuten gefallen hat, wenn die Figuren wie griechische Plastiken aussehen, die eben ausgegraben worden sind. Wenn eine Plastik einen gewissen «Look» hatte, war das schick. Mir hat dieser «Look» überhaupt nicht zugesagt, weil ich das als Modeerscheinung erkannt habe.

TT: Apropos, du hast einmal erzählt, dass die Kleidermode für dich damals eine große Rolle gespielt hat, auch die damit verbundene Vorstellung, dass der Körper mit Mode in Dekor übergeht. Modische Kleidung bilde einen Gegensatz zum Körper, der gleichsam mit falscher Haut überzogen werde?

RG: Ich war damals wirklich ein modischer Mensch. Wenn ich es mir leisten konnte, hab ich mir vom Schneider ein Gewand machen lassen. Ich war in den teuersten Modestraßen von London und habe mir dort Sakkos und Hosen gekauft. Als ich nach Wien zurückkam, haben mir alle Leute gesagt: «Das ist ein Engländer geworden». Zumindest von der Mode her schon. Ich habe das gerne angezogen, ging auch reiten, habe Stiefel gehabt und lauter solche Geschichten, was man halt als junger

Mensch sofort für sich pachtet. Es hat auch manchen Frauen gut gefallen, diese klassische Selbstdarstellung.

TT: Ist es damals viel um Frauen gegangen?

RG: Natürlich ging es immer auch um Frauen, ich bin ja kein Frauenhasser gewesen, sondern habe gerne Frauen gehabt und viele Freundinnen. Das war aus meinem Leben gar nicht wegzudenken, bis dann diejenige gekommen sind, wo man sich gesagt hat: «Wenn'st dich jetzt bindest, musst dich mit der oder der binden.» Diese Zeit ist dann gekommen, und ich habe eine sehr klasse Ehefrau gekriegt. Eigentlich wollte ich nie heiraten und nie Kinder haben, diese Ablehnung ist aus meiner Familie her kommen.

TT: Warum?

RG: Ich bin in einer religiösen Familie aufgewachsen. Mein Vater war Geschäftsmann und Adventist. Und obwohl beide Eltern bibelgläubig waren, haben sie andauernd gestritten, und meine Schwester und ich haben darunter gelitten. Ich kann mich noch erinnern, wie meine Mutter einmal zu meinem Vater sagte: «Wenn die Kinder nicht wären, würden wir gar nicht mehr zusammen sein.» Das war für mich ein prägender Satz, und ich habe mir geschworen: «Du heiratest nie und hast nie Kinder, denn das bedeutet Belastung und ist mit Zores verbunden.» Obwohl meine Eltern zu uns an sich sehr lieb waren. Das Elternhaus und meine Jugend, die ja in der Kriegszeit und Nachkriegszeit stattgefunden hat, waren schöne Erlebnisse. Salzburg war wie ein Spielplatz für uns, den ich nicht missen möchte, es war traumhaft schön. Ich war schon ein alter Knacker, war schon 35 Jahre, als ich dann tatsächlich auch selber geheiratet habe⁶, und wir haben auch ein Kind⁷ bekommen, und beides möchte ich auf keinen Fall missen.

TT: Und als du von Berlin und später von London nach Wien zurückgekommen bist, gab es doch eine Phase, wo du sehr erfolgreich warst und viele Ausstellungen hattest. Du bist bei der Biennale gewesen, was nicht vielen vergönnt ist.

RG: Richtig, diese Jahre hindurch gab es viele Ausstellungen von mir. Vor London waren meine Werke nur in der Galerie Würthle zu sehen gewesen. Wotruba war dort damals noch der Chef und hat inszeniert, besser zugelassen, würde ich sagen, inszeniert hat er gar nichts. Ich erinnere mich noch an eine Sache, wo ich es vom Wotruba ziemlich gekriegt habe! Ich habe einen Katalog gemacht, für den Otto Breicha⁸ das Vorwort geschrieben hat. Breicha erwähnte natürlich, dass ich Wotruba-Schüler bin, schrieb aber auch, dass zugleich Brancusi und Giacometti einen gewissen Einfluss auf meine Arbeit gehabt hätten. Wotruba hat den Text gelesen, und im Atelier in der Boecklinstraße haben wir uns am Gang getroffen, und er hat entrüstet gesagt: «Was brauchst du den Giacometti, den Brancusi! Ich war es, der dir das alles beigebracht hat, diese Inspirationen, ich, der Wotruba, und sonst niemand!» An dieser Selbstdarstellung war abzulesen, dass Wotruba ein hundertprozentiger Egoist war. Mich hat das allerdings nicht sehr gestört, zumindest meistens nicht. Man ist drüber hinweggegangen. Eigentlich bin ich ja von London nur deshalb zurückgekommen, weil ich einen Posten bei Wotruba als Assistent angeboten bekommen habe. In London hätte ich hingegen neu anfangen müssen. In Wien habe ich ein Atelier gehabt, und ich habe ja das Geld gebraucht. Und da ist Andreas Urteil plötzlich gestorben, – der Urteil war ja Assistent vom Wotruba. Ich war damals, auch wenn ich damals schon 35 Jahre alt war, noch jung und hatte das Leben noch vor mir. So bin ich mit Wotruba noch mehr auf Tuchfühlung gegangen, und wir haben viele Gespräche geführt. Ja, es war eigentlich eine gute Zeit.

TT: Dann hattest du 1967 eine ganz wichtige Ausstellung mit «Ambiente» in Graz. Ist das richtig?

RG: Ja, das war überhaupt eine der ersten Ausstellungen, «Ambiente» anlässlich des steirischen Herbstes, eine Drei-Länder-Ausstellung unter dem Titel «Trigon '67». Wilfried Skreiner,⁹ der Leiter der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, ist auf den Gedanken gekommen, Künstler einzuladen mit der Aufforderung, dass sie für die Ausstellung etwas neues machen sollen.

6 Ingeborg G. Pluhar (geb. 1944), österreichische Bildhauerin.

7 Sohn Sebastian (geb. 1967).

8 Otto Breicha (1932–2003), Kunsthistoriker, Publizist, Direktor des Rupertinum Salzburg und des Kunsthauses Graz.

9 Wilfried Skreiner (1927–1994), Kunsthistoriker, Universitätsprofessor, Direktor der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz.

TT: Es war eine Beauftragung für ein bestimmtes Ausstellungskonzept?

RG: Ja, das Kunstwerk sollte räumlich sein, auch eine gewisse Größe haben, und so ist die «Sackgasse» entstanden. Ich habe bei meinen Besuchen in Graz immer in der Sackstraße gewohnt, dort war und ist die Neue Galerie beheimatet und auch das Hotel, das Erzherzog Johann heißt. Eilfried Huth und Günther Domenig haben die Ausstellung damals gestaltet. Rund um das Künstlerhaus im Stadtpark haben die beiden Architekten eine Wegführung geplant.

TT: Es gab einen tollen Pavillon, nicht wahr?

RG: Für mich war die Wegführung interessanter. Ein Teil der Künstler hat im Künstlerhaus gearbeitet, und wir, Oswald Oberhuber, einige Italiener und ich, haben den öffentlichen Raum genutzt. Das hat eine gewisse Dimension erfordert. Ich habe die Architekten so beeinflussen können, dass sie bei meinem Platz das Ende einer Wegführung anlegen, weil ich mir damals schon klar war, dass ich eine «Sackgasse» entwerfen wollte. Die Leute werden in die «Sackgasse» hineingeführt, drehen sich um und gehen wieder raus. Sie kommen mit Farbe und Raum in Berührung. Es ist eine Raumfigur daraus geworden, in die der Mensch hineingehen kann, aus ihr herausgehen kann, sich drinnen bewegen kann und somit ein Teil der Skulptur wird.

TT: Das heißt, du hast intensiv die Schnittstelle mit der Architektur gesucht?

RG: Na ja, im Grunde genommen habe ich nie einen Unterschied gemacht. Für mich war alles Raum, und wenn ein Objekt eine gewisse Größe erreicht hat, hat man geglaubt, dass das dann Architektur sei. Es ist aber nicht Architektur, sondern es ist eine mobile Skulptur, die aus vier Teilen entstanden ist und verrückbar war.

TT: Viele Dinge von dir sind aber noch größer als Architektur, in manchen Collagen sieht man zum Beispiel, dass du die Menschen eigentlich gerne noch viel kleiner gehabt hättest oder umgekehrt, die Skulptur noch viel monumentaler.

RG: Ich habe immer ein gewisses Volumen angestrebt, in dem der Mensch spazieren gehen kann und auf ein Maß trifft, das Erstaunen hervorruft.

TT: War das vielleicht ein Fortschritt, etwa im Vergleich zu Wotruba, der sich stets am anthropomorphen Maß orientiert hat?

RG: Ja, natürlich. Auch wenn mir das menschliche Maß immer viel bedeutet hat. In dem Sinn, wie Wotruba die klassische Menschendarstellung dauernd wiederholt hat, war es mir wichtig, dass der Mensch innerhalb einer Raumskulptur eine Rolle spielt, sich in einem Umraum befindet, den ich für ihn entwerfe. Das hat aber noch nichts mit Architektur zu tun, sondern einfach mit überdimensionierter Skulptur.

TT: Und wohl auch mit dem Zwischenraum, von dem du vorhin gesprochen hast?

RG: Ja selbstverständlich, und mit dem Zwischenraum, der dann, ob man will oder nicht, entsteht, sobald der Mensch sich im Inneren bewegt. Die klassische Skulptur war ja immer ein Ding, um welches man herum zu gehen hatte. Im Gegensatz dazu habe ich versucht, um den Menschen herum etwas zu bauen. Der Betrachter, der auch ein Erlebender und Erfahrender ist, ist ein Teil des Zwischenraums. Dies ist mir zum Teil durch diese Überdimensionierungen gelungen. Es war hochinteressant zu sehen, dass, wenn du ein kleines Menschlein hineinklebst, alles auf einmal um hundert Meter höher geworden ist, obwohl es keine Wirklichkeit war, sondern nur Illusion

TT: Im Katalog für die Ausstellung im 20er Haus von 1969, den ich sehr gern mag, gibt es sehr viele solcher utopischen Entwürfe.

RG: Ja, sicher. Das 20er Haus war auch das erste Gebäude, wo es möglich war, aus dem Museum heraus zu gehen. Werner Hofmann¹⁰ hat da mitgetan. Für mich war es auch eine der ersten Ausstellungen, in denen ich die Architektur stören konnte. Der 20er Haus Pavillon ist ja eine gute Architektur, nur wollte ich auch Zeichen setzen. Aus dem Innenraum sollte etwas herauskollern, sodass man es auch von außen sehen kann und angezogen wird. Die Farbwürfel sind den Besuchern richtiggehend entgegen gestürzt.

TT: Das ist wohl das erste Mal in der Kunstgeschichte, dass die Dinge den Betrachter überfallen, nicht wahr?

10 Werner Hofmann (geb. 1928), Kunsthistoriker, Gründungsdirektor des Museums des 20. Jahrhunderts von 1962–69, anschließend Direktor der Kunsthalle Hamburg.

RG: So kann man es vielleicht auch sehen. Allerdings habe ich festgestellt, dass der Österreicher, der im Grunde genommen eigentlich nur für Expressionismus, Aktionismus und Pornographie zu haben ist, für konkrete und konstruktivistische Kunst nie etwas übrig gehabt hat. Der Konstruktivismus hat in Österreich nie eine echte Chance gehabt. Das hat natürlich dazu geführt, dass die Leute keine uneingeschränkte Begeisterung für meine Sache haben konnten. Das ist das Leiden einer Stilart, die du annimmst, wenn du Künstler bist und ehrlich bist.

TT: Wegen des Unverständnisses in Wien musstest du wieder weg, selbst nachdem du geheiratet hattest?

RG: Ja, ich bin nach der Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts 1969 nochmals nach Berlin gefahren. Aber es war eine schwierige Zeit, viel schwieriger als die Londoner Zeit. Schwieriger deshalb, weil eigentlich alles im Aufbruch war. Die Kunst selbst war im Aufbruch. Insbesondere meine Kunst. Ich konnte ja nicht immer etwas von einem Gebäude herabfallen lassen. Die Geschichte mit den von den Fassaden stürzenden Farbwürfeln ist eigentlich in Berlin nicht richtig aufgegangen.

TT: Aber Berlin ist ja optisch noch trister als Wien! Du hast mir einmal erzählt, dass Wien in den fünfziger Jahren so schumrig war und vollkommen als Drehort für den «Dritten Mann» geeignet, weil es keine Farben gab. Und Berlin während der Teilung war diesbezüglich wahrscheinlich noch trauriger, ist es ja heute noch ein wenig, auch wenn Bürgermeister Wowereit sagt, die Stadt sei arm, aber sexy.

RG: Wahrscheinlich. Ich bin seither nicht mehr in Berlin gewesen. Ich bin nach einem Jahr eigentlich gern wieder weggefahren. Berlin hat mir nicht so viel gegeben wie London. Es war keine Aufbruchstimmung da, meine Freundschaften waren auch gezählt, und Bildhauer gab es wenige. Ich hatte in London eine gute Beziehung zu Henry Moore gehabt. So was hat es in Berlin nicht wirklich gegeben.

TT: Aber du hast doch eine sehr tolle Ausstellung gemacht, am Kurfürstendamm, die sehr viel Aufsehen erregt hat?

RG: Stimmt, in der Galerie Onnasch¹¹. Und ich glaube, die Leute haben begriffen, worum es mir ging. Ich wollte einen «Galeriefüller», eine Akkumulation, die aus dem Fenster heraus quillt, von der Galerie in den Ku'damm. Das war damals ja eine sehr attraktive Straße. Die Leute haben alle mitgemacht, haben erstaunt geschaut, obwohl eigentlich nichts daraus geworden ist.

TT: Aber es gab auch Entwürfe für die Mauer und sogar für die Nationalgalerie von Mies van der Rohe?

RG: Ja, aber ich denke, es wurde nicht in meinem Sinne wahrgenommen. Vielleicht war es dem deutschen Publikum auch zu schlicht, von der Form her zu simpel, oder es hatte andere Gründe. Es sind ja meist viele Dinge schuld, wenn sich der Erfolg nicht einstellt.

TT: Aber wieder zurück in Österreich, gibt es neuerlich eine Wende, hier bist du plötzlich sehr erfolgreich, wieder spielt Graz, denke ich, eine große Rolle.

RG: Graz hat immer eine Rolle gespielt, schon während der Berliner Zeit, weil ich ja meine Beziehungen hatte in Graz zu Skreiner, zu Haberl¹², zu Neubacher¹³. Und mit diesen Leuten hat sich dann diese Geschichte mit den Humanic-Filmen ergeben. Die Schuhfirma Humanic wollte eine neue Reklame machen. Sie waren am Ende ihres Lateins. Immer einen Schuh zu zeigen war ihnen auch zu langweilig. Und Haberl, das war der eigentliche Manager der Werbekampagne der Firma Humanic, hat dann etliche Leute um sich gesammelt, da ist zum Beispiel auch die Zeitschrift «Der Pfirsich» entstanden. Und das alles hat er dem alten Herrn Mayer-Rieckh, der ja ein sehr kunstverständiger Mann war, vorgelegt.

TT: Aber so alt war Direktor Mayer-Rieckh damals auch noch nicht, oder?

RG: Na, jedenfalls ist er mir damals schon wie ein alter Mann erschienen, aber er war für die Sache zu haben. Haberl hat ihn mit seinen guten Reden überzeugen können. Er war sich sicher, dass Reklame anders aussehen kann, neu erfunden werden muss. In diesem Team waren Grazer darunter, wie Kriesche¹⁴, aber auch schon sehr bekann-

11 Ausstellung «Roland Goeschl», Galerie Onnasch, Berlin, Kurfürstendamm, 1.–31. März 1970

12 Horst Gerhard Haberl (geb. 1941), Mitbegründer des «Ersten österreichischen Mediengalerie pool» (1969) in Graz, Intendant des steirischen Herbstes.

13 Karl Neubacher, Mitbegründer des «Ersten österreichischen Mediengalerie pool» (1969) in Graz.

14 Richard Kriesche (geb. 1940), österreichischer Medienkünstler, Mitbegründer des «Ersten österreichischen Mediengalerie pool» (1969) in Graz.

15 Axel Corti
(1933–1993),
österreichischer
Filmregisseur und
Radiomoderator.

te Leute aus Wien, wie Axel Corti¹⁵. Corti hatte Film- und Medieneerfahrung und war von Anfang an dabei. Wir trafen uns zu Gesprächen, die teilweise in meinem Atelier stattgefunden haben. Was kann man machen? Wohin könnte man steuern, damit die Reklame einen anderen Weg geht? Weg vom Schuhtouch. Eigentlich hat keiner gewusst, wohin es gehen sollte. Aber aus diesen Gesprächen hat sich dann mehr und mehr ergeben, zuerst das Rot-Blau-Gelb und dann der Großbaukasten, den ich ja schon für die Ausstellung im 20er Haus 1969 erfunden hatte. Schon dort waren die Kuben so gedacht, dass ich die Leute animieren wollte, selbst mit dem Großbaukasten zu hantieren, Farbräume zu entwerfen – was natürlich nicht passiert ist. Sondern die Kinder haben sich darüber hergemacht, was ja auch lustig war, aber das Konzept von mir war eigentlich, dass der Erwachsene mit dem etwas anfangen soll. Die Ausstellung ist damals vorbeigegangen, aber dieser Großbaukasten hat uns irgendwo inspiriert, da er so mobil war und man mit ihm alles machen hat können. Schließlich kam die Idee, ihn in das Konzept der Reklame für Humanic hineinzubauen.

TT: Mich hat an den Filmen immer fasziniert, dass sich hier das Geschehen dynamisiert. Nicht nur die Objekte bewegen sich, auch die Zuseher werden mehr und mehr mitgerissen, schließlich auch noch die Architektur, das Stagesetting und, wenn man so will, die ganze Wirklichkeit.

RG: Es war natürlich das ganze eine Ausstattung eines Filmes. Klar, aber das hat mir nichts ausgemacht. Für mich war die ganze Arbeit eine Erweiterung meines Sehkreises. Ich hatte zuvor nie mit einer Gruppe zusammengearbeitet. Dort war ich das erste Mal Teil eines größeren Ganzen, ich musste mich mit gewissen Dingen auseinander setzen, die ich sonst nie durchdacht hätte. Zum Beispiel, die Frage der Bewegung. Die stellte sich nun anders, nämlich, wie setzt man Menschen ein, gemeinsam mit Dingen.

TT: Und es musste, wenn auch in kürzester Zeit, eine Geschichte erzählt werden?

RG: Na ja, die Geschichte hat eigentlich meistens Corti erfunden, zum «Schwimmbadfüller» zum Beispiel. Ich habe die «Umweltschutzmauer» erfunden, an der ich auch selber mitgewirkt habe. Die «Sprengung» war ja ganz am Anfang, damit wollten wir einen großen Knalleffekt bewirken, und es wurde auch einer. Das war einer der ersten Filme, der herausgekommen ist. Obwohl, irgendwo ist mir der eigentlich misslungen – im Grunde genommen.

TT: Warum?

RG: Die Mauer war eigentlich nur Kulisse. Das war alles weit weg vom Skulpturalen, vom Räumlichen, was man mit den Kuben ja machen hätte können. Wir haben die Kuben einfach auf einen Haufen gestellt, der ist dann in die Luft gesprengt worden, und das hat den Rieseneffekt gehabt. Die Leute waren begeistert, und der Franz hat Franz dazu geschrien. Aber für mich war das eigentlich der schwächste Punkt. Die stärksten waren für mich der «Schwimmbadfüller» und die «Umweltschutzmauer» und der Füller, wo die Leute in der Mülkerbastei mit den Kuben hantiert haben.

TT: Warum meinst du, war der Film von der Mülkerbastei der stärkste?

RG: Der ist aus einer anderen Beobachtung heraus entstanden. Ich habe bei einem Straßenkunstprogramm in Hannover¹⁶ mitgemacht, bin damals eingeladen gewesen als Künstler. Ich hab' die Kuben so eingebaut, dass sie außen über den Geschäftsportalen hingen. Auch am Rathaus war so ein Stück, auch auf einer Brücke, und wir haben die Blöcke quer durch die Stadt verteilt, auch in den Fußgängerinseln waren Kuben aufgestellt. Schließlich war eine große Eröffnung, ein Abend, an dem sehr viele Menschen auf der Straße waren. Die haben sich natürlich sofort die Kuben, die auf der Straße gestanden sind, zu eigen gemacht. Und ich habe auf einmal gesehen, und das wurde dann später im Film umgesetzt und nachgespielt, wie die Kuben gleichsam über die Menschen darüber gewandert sind. Sie wurden immer wieder auf die Menschen gestoßen, obwohl es zwei Meter große Blöcke waren, sie sind weiter gewandert über die Menschenmassen hinweg, die auf der Straße waren.

TT: Das muss so ähnlich ausgesehen haben wie das Stagediving heute!

RG: Ja, die Leute haben geschrien, haben das einfach lustig gefunden. Und das war eigentlich das, was ich mit den Kuben wollte, dass sie die Menschen animieren, zu spie-



«Sprengung», Videostill aus Humanic-Werbefilm, 1970/71



«Umweltschutzmauer», Videostill aus Humanic-Werbefilm, 1970/71

16 Ausstellung
«Experiment Straßenkunst
Hannover»,
Hannover 1970



«Mülkerbastei», Videostill aus Humanic-Werbefilm, 1970/71

len. Und das ist uns im Film gelungen, das nachzuahmen. Aber man muss sagen, es bleibt halt immer auch eine Nachahmung, wenn man es in einem Film wiederherstellt.

TT: Ich verstehe, das authentische Erlebnis, das Unwillkürliche, das Spontane geht verloren.

RG: Aber trotzdem, die drei Jahre Reklame möchte ich nicht missen, obwohl mir damals prophezeit wurde, es würde einmal nur die Reklame von meinem Werk übrig bleiben.

TT: Findest du, dass es so ist?

RG: Nein, ich glaube es eigentlich nicht. Es sind dann in der Folge viele Ausstellungen gekommen, und ich habe als Bildhauer weitergearbeitet. Und ich habe mein Oeuvre doch ziemlich erweitert.

TT: Was meinst du mit «erweitert»?

RG: Na ja, es ist immer «konkreter» geworden, auch neue Thematiken. Es kamen Säulenformen, Mauerformen, Mauerstrukturen. Es gab eine große Ausstellung am Wienfluss entlang, die hat Wolf Prix damals gemacht. Dafür habe ich ein Mauereck entworfen, aus großen, aufeinander geschichteten Betonkuben. Den Zwischenraum hab ich damals entdeckt und die Objekte viel später dann in einer Ausstellung in der Galerie bei der Albertina¹⁷ gezeigt. Auch Möbel sind damals entstanden, in denen der Zwischenraum thematisiert wurde.

TT: Das Füllen, der Raumfüller oder die Lücke, die entsteht, das war immer ein Thema?

RG: Das waren immer die Themen, mit denen ich gearbeitet habe. Für Wotruba war es das klassische Menschenbild, und für mich der Raum im Raum, die Skulptur im Raum. Und die Bewegung der Skulptur im Raum.

TT: Was hältst du von der heutigen Kunst? Gibt es aus deiner Sicht gute Künstler?

RG: Ich habe keine Sicht. Ich glaube, dass meine Kunst eine gute Kunst ist. Der Grund, warum für mich Kunst nicht mehr so spannend ist wie früher, liegt darin, dass sie insgesamt zu illustrativ geworden ist. Wenn du heute Ausstellungen anschaust, muss ein soziologischer Hintergrund sein, ein literarischer Hintergrund, ein menschlicher Hintergrund. Irgendein Hintergrund muss immer sein, andernfalls ist es keine Kunst. Und natürlich sind auch die Kuratoren bis zu einem gewissen Grad mit schuld, weil sie selber gern wie Künstler sein wollen. Schau dir einmal die Regie bei gewissen Theaterstücken an. Die verändern sogar das Geschriebene. Eine Frechheit sondergleichen!

TT: Ich will kein Künstler sein.

RG: Du willst halt keiner sein. Du bist einer der guten Kuratoren, die es auch gibt. Und ich halt dich auch für einen guten Kurator.

TT: Dankeschön.

RG: Deine Ausstellung «Formalismus»¹⁸ war für mich eine Erleuchtung, weil sie das gezeigt hat, wofür ich eigentlich stehen möchte, und darum habe ich sie wirklich gut gefunden. Und das auch bei den anderen Künstlern, Zobernig und Renner. Das war eine der besten Ausstellungen, nicht wahr?

TT: Das ist ja fast schon zehn Jahre her.

RG: Jeder, mit dem ich spreche, der dein Katalogvorwort gelesen hat, gibt mir recht. Es ist bei all den vielen Vorworten, die ich schon gelesen habe, das einzige, das überhaupt einen Gehalt für mich gehabt hat. Also, du kannst wirklich stolz sein darauf, denn die Ausstellung war ein guter Gedanke, eine gute Idee und war abseits von dieser verdammten illustrativen Haltung, die heute die Künstler um jeden Preis einnehmen wollen. Ich bin gegen Illustratives. Ich bin eben Formalist und ich bleibe es.

TT: Aber um zum Schluss zu kommen: Was wünschst du dir von den Besuchern im Allgemeinen und jetzt von der jetzigen Ausstellung im Belvedere. Was wäre deine Idealvorstellung?

RG: Dass die Ausstellung gefällt. Das ist die eine Sache, und die andere Sache ist, dass ich vielleicht anregen kann, dass die Werte, die wir früher verfolgt haben, wieder erinnert werden. Ich nehme in Kauf, dass jemand sagt, das ist eine altmodische Geschichte, das hat mit der heutigen Zeit nichts mehr zu tun. Ich glaube sehr wohl, dass es mit der heutigen Zeit zu tun hat, weil es viel mit der menschlichen Aussage zu tun hat, seit Jahrhunderten schon. Und das ist heute nicht anders, und darum erlaube ich mir eine Sache so zu zeigen, nicht anders. Fuhrer¹⁹ macht das Layout, und mit Tobias

17 Ausstellung «Roland Goeschl. Zwischenraumgestaltungen 1971–1979», Galerie bei der Albertina, Wien, 1997

18 Ausstellung «Formalismus Roland Goeschl, Heimo Zobernig, Lois Renner», Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 1997

19 Stefan Fuhrer, Grafiker des vorliegenden Katalogs

Natter habe ich auch darüber geredet. Ich habe gesagt, ich möchte eigentlich ein Bilderbuch haben, so wie ein Bilderbuch. So wie die Bilderbücher früher waren. Und Fuhrer hat das wirklich aufgenommen. Und es wird, glaub ich auch, ein schönes Bilderbuch, was auch wiederum etwas Altmodisches ist. Ich bin halt schon siebzig Jahre alt. Was wollt ihr von einem alten Deppen verlangen.

TT: Das ist aber jetzt sehr tiefgestapelt.

RG: Ja, es ist ein bisschen ein Understatement. Wenn ich heute einen Kurator, außer dich, dazu begeistern wollte, eine Ausstellung so zu machen, finde ich keinen. Ich bin froh, dass Direktor Frodl, der Tobias, der Franz und du eigentlich doch Gefallen daran findet. Es ist, würde ich meinen, dass es zutiefst künstlerisch ist, eine Sache so zu machen, auch wenn es vielleicht nicht in die Zeit passt.

TT: Also, wenn ich ein Schlusswort finden darf: Seit 1969 versuchst du sozusagen aus dem Museum herauszukommen, und 2006 versuchst du wieder hineinzukommen.

RG: So ist es. Was bleibt einem Künstler anderes übrig?