

Roland Goeschl, 1971

Roland Goeschl

Harald Krejci

Aus heutiger Sicht erscheinen uns die Arbeiten von Roland Goeschl als fragmentierte Versatzstücke einer in irgendeiner Weise erahnten Gesamtgestaltung. Die Wandarbeiten und freistehenden Plastiken wirken in den heutigen weißen Hallen der Ausstellungsräume wie Ruinen der modernen Kunst, der modernen Plastik oder einer (post-)modernen Architekturidee. Farbige gestaltete Säulen stehen im Ausstellungsraum in der Nähe von großformatigen Leinwandbildern, plastische Gebilde variieren räumlich wirkende stereometrische Gestaltungen, während erneut ein zweidimensionales Werk die Linien so verändert, dass eine räumliche Struktur entsteht. Ein Eselsohr verrät das scheinbar zweidimensionale Werk als plastisches Objekt. Die Modelle für großformatige architektonische Gestaltungen von öffentlichen Räumen sind gleichzeitig auch plastische Objektkizzen. Alles zusammen evoziert bei den Betrachter*innen ein Gefühl eines Gesamtzusammenhangs, eines Programms.

Zu Beginn steht die Bronzefigur in ihrer „starken Bewegtheit“, diese Bewegtheit stemmt sich gegen das Material und demonstriert die ersten Ansätze der ästhetischen Strategie des Künstlers. Seit der Renaissance besteht beim Bildhauer das Bestreben, der Statik des Materials eine Dynamik der Form entgegenzusetzen. Der Schwere des Materials stellt der Künstler die Leichtigkeit der dargestellten Form gegenüber. Und um die Betrachter*innen in eine dynamische Situation zu versetzen und dem skulpturalen Raum den Betrachtungsraum als dynamisierendes Prinzip entgegenzusetzen, bearbeitet der Bildhauer das Werk allansichtig. Die hier geschilderte Betrachtung eines dreidimensionalen Objekts gehörte bis vor einigen Jahrzehnten zur Grundausrüstung der Werkbetrachtung. Diese Werkbetrachtung funktioniert bei den frühen Objekten Goeschls wie bei „stehende Figur „sehr bewegt““ von 1959 noch, sobald Goeschl aber die Farbe in seiner plastischen Arbeit ins Spiel bringt, stärker den Umraum in seine Arbeit integriert, aber vor allem spätestens bei seinen Werbefilmen für die Schuhfirma Humanic, kommen wir mit der reinen formalen Analyse nicht weiter. Für das Verständnis heute müssen daher die Kontexte der gesellschaftlichen, sozialen, politischen Atmosphäre mitgedacht werden, um einem jungen Publikum dieses sowohl fragmentierte als auch ausufernde Formenspiel von Roland Goeschl näherzubringen.

Bleiben wir zunächst in der Chronologie der frühen Arbeiten. Bereits die genannte Arbeit weist auf einen Emanzipationsprozess gegenüber seinem Lehrer Fritz Wotruba hin. Während dieser von dem Widerstand des Materials und des „Dagegenhaltens“ des Bildhauers spricht, arbeitet Goeschl an der Dynamik und Bewegung als Grundmotiv plastischen Gestaltens.

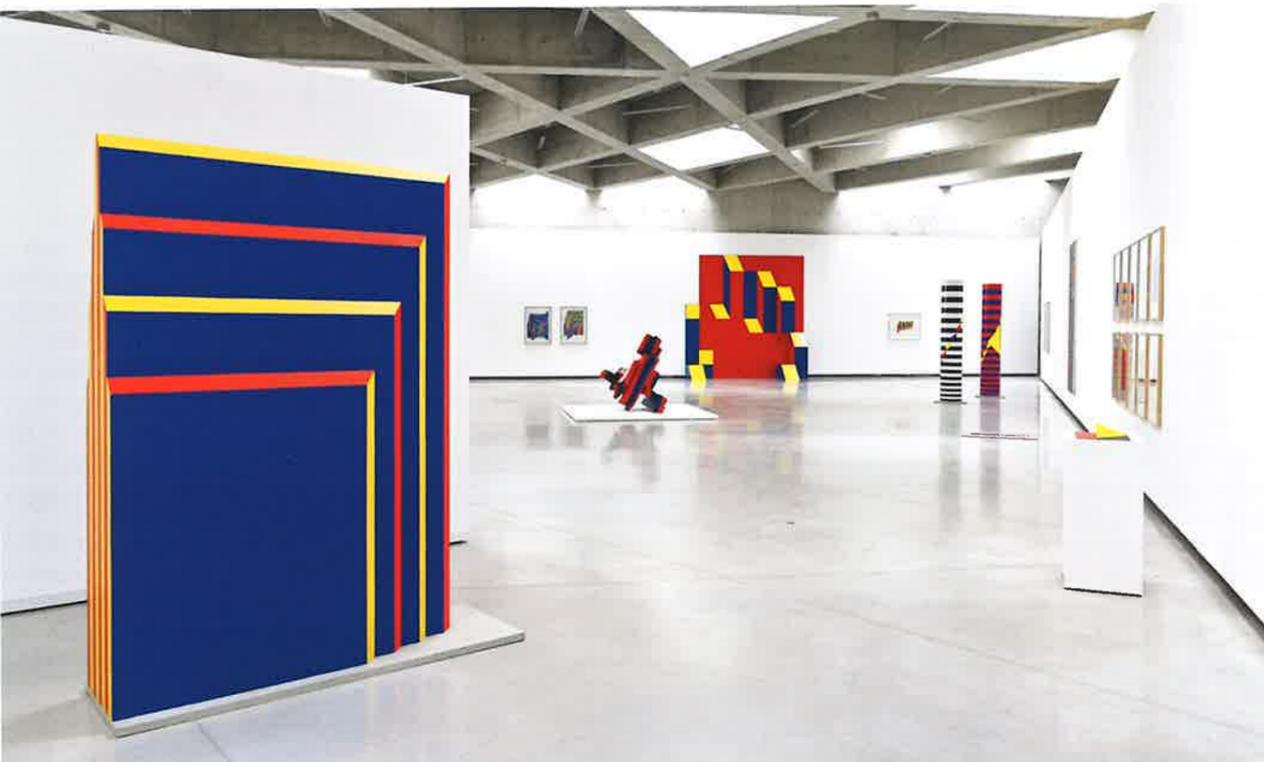
Wotruba schätzte seinen Schüler sehr, obwohl Goeschl mit der Einführung der Farbe als Erweiterung der plastischen Form in den Raum einen Weg eingeschlagen hatte, der Wotrubas Haltung widersprach. Formal scheint durch die Einführung der Farbe ein Bruch in der künstlerischen Praxis vollzogen, aber bei genauerem Hinsehen diente die Farbe Goeschl nur dazu, die im Werk Wotrubas angelegten Fragestellungen zum Verhältnis von Mensch und (architektonischem) Raum, zur Rolle der Bewegung in der Plastik oder zur Erweiterung der Plastik zur Geste des Handelns in einer radikalen Form weiterzuführen.

Dieser Radikalisierung des Erlernten innerhalb der plastischen Gestaltung lagen drei wichtige Impulse zugrunde. Einen wesentlichen Einfluss stellte Goeschls Aufenthalt in London 1962/63 dar. Dieser Aufenthalt wird in der Literatur oft beschrieben und auch von Goeschl selbst als essenziell für seine künstlerische Entwicklung angesehen.ⁱ Die damals in der Marlborough Gallery – mit der Fritz Wotruba eine enge Verbindung hatte – abgehaltene Ausstellung zum Werk des De-Stijl-Künstlers Georges Vantongerloo und dessen Verwendung von Primärfarben in der Plastik gilt nach wie vor als bedeutsamer Impuls für die Einführung der Farbe in die Plastik bei Goeschl.ⁱⁱ Dass diese Ausstellung damals in London gezeigt wurde, soll nicht verwundern, war doch die moderne Plastik in England gerade durch die Künstler Anthony Caro, Tim Scott, William Turnbull und die Aktivitäten der Independent Group um Peter Smithson dabei, die klassische Begrifflichkeit von Skulptur, Plastik, Malerei und Architektur neu zu hinterfragen und neue Allianzen zwischen den Gattungen hervortreten zu lassen.ⁱⁱⁱ In dieser Atmosphäre entdeckte auch Goeschl die Farbe für sich – die frühen farbigen Studien zu Form-Agglomerationen (Abb.) sind Zeugnisse dieser Auseinandersetzung. In England ist es auch die Skulptur Henry Moores, die Goeschl kennenlernte. Moores an Felsformationen angelehnte amorphe Formenagglomerationen standen sicherlich Pate für die in jener Zeit entstandenen Werke Goeschls. Die in England aufkommende neue Plastik und Malerei, die – angelehnt an die konstruktiven, konkreten Ideen der Bauhaus-Avantgarde der 1920er-Jahre – Formradikalität und Elemente der Populärkultur vereinte, hatte zum Ziel, die Grenzen zwischen den Kunstgattungen zu thematisieren und analytisch zu bearbeiten. Darin lag auch der Impuls, die rationalistischen Tendenzen der Nachkriegsarchitektur zu kritisieren und neue Ideen von Ganz-

ⁱ Siehe dazu Thomas Trummer, „Formalismus in Rot Blau Gelb“, in: *Formalismus. Roland Goeschl, Heimo Zobernig, Lois Renner*, Österreichische Galerie Belvedere (Ausst.-Kat.), Wien 1997, S. 40ff.

ⁱⁱ Ebd.

ⁱⁱⁱ Vgl. David Mullor, *The Sixties Art Scene in London* (Ausst.-Kat.), London 1993.



heitlichkeit zu schaffen. Als paradigmatisch ist der Versuch der Independent Group anzusehen, mit Ausstellungen wie etwa *This Is Tomorrow* bereits Mitte der 1950er-Jahre abstrakt-konkrete Formen und neue, populäre Bild- und Informationsmedien zusammenzuführen. In der Londoner Grabowski Gallery fand im März 1962 eine Ausstellung von William Tucker und Michael Kidner statt. Erstmals zeigte Tucker abstrakte Formgebilde, die er aus Fundstücken komponierte, wodurch er die künstlerische Geste auf den Akt des Zusammenfügens reduzierte. Aus der damaligen englischen Kunstszene ist noch folgende Arbeit interessant: Robyn Denny zeigte in seiner Ausstellung *Place* im ICA London, der Wiege der neuen Skulptur in England, bemalte Paneele, die im Raum aufgestellt waren und die Grenze von Gemälde, Skulptur, Architektur und Ausstellungsdisplay völlig neu interpretierten.^{iv} Goeschl wurde also in London nicht nur mit der Skulptur Georges Vantongerloos konfrontiert, sondern mit einer Atmosphäre der Erneuerung im Bereich der Künste, die es ihm erlaubte, später in Wien mit größerer Freiheit all diese Einflüsse aufzunehmen. In Deutschland fand die Erneuerung der Skulptur etwa bei Otto Herbert Hajek statt, der ebenfalls durch die farbige Fassung der Skulptur zu neuen skulpturalen Lösungen kam, die sich an der Schnittstelle zur architektonischen Raumkonzeption bewegten.

Nach seiner Rückkehr nach Österreich radikalisierte Goeschl seinen Begriff von Bildhauerei, seine Arbeiten wurden in der

Formensprache konkret, die Farbe diente als unterstützendes Mittel, um Form und Bewegung in ein Spannungsverhältnis zu bringen. Auf der Pariser Biennale 1965^v zeigte er bereits auf Elementarformen reduzierte Bewegungsstudien, die noch Anklänge an menschliche Figuren zuließen. Als Goeschl 1966/67 ganz zu einer kubischen Formgestaltung überging, die er dann auf der Biennale in Venedig 1968 und in der Ausstellung im ehemaligen Museum des 20. Jahrhunderts 1969 zeigte, wurde die Form gänzlich einer architektonischen Geste der Erweiterung der Skulptur in den Raum untergeordnet. Die Sackgasse der architektonischen Annäherung an einen weiblichen liegenden Akt ist dann nur noch metaphorisch und interpretatorisch verständlich, wenn man sich die Skizzen seiner Verschränkungen von weiblichem Körper und architektonischem Raum aus den Jahren 1960–1962 vergegenwärtigt.^{vi} Mit dem *Action Großbaukasten*, einer Art Baukastenprinzip, näherte sich Goeschl

^{iv} Für diesen Hinweis danke ich Alexander Klee, 2012

^v Werner Hofmann zeichnete als Kommissär für Österreich verantwortlich und zeigte Goeschls Werk damit erstmals in einer großen Ausstellung im Ausland. 1969 fand dann Goeschls erste museale Einzelausstellung durch Werner Hofmann im damaligen Museum des 20. Jahrhunderts statt.

^{vi} Zur Skulptur „Sackgasse“ siehe Dieter Bogner, „Roland Goeschl: Raumfragen“, in: Roland Goeschl Blau-Rot-Gelb, Salzburger Landessammlungen Rupertinum (Ausst.-Kat.), Salzburg 1988. Die Spannung zwischen menschlichem Körper und Architektur zur Konstruktion von Raum spielt bei Wotruba eine wesentliche Rolle. Seine Arbeit *Große sitzende Figur (Menschliche Kathedrale)* spiegelt diese Thematik auch im Titel wider.

auch auf der sprachlichen Ebene dem architektonischen Diskurs der Partizipation an, indem er in der Ausstellung im 20er Haus die Besucher dazu einlud, einen Satz Kuben zu gestalten, die man individuell und nach den jeweiligen Bedürfnissen selbstständig und selbstverantwortlich aufbauen konnte. Die Bezeichnung „Action“ lenkte den Schwerpunkt auf den Prozess des Skulpturalen durch eigenes Handeln.

Der Vergleich zu partizipatorischen Ansätzen in der Architektur – wie etwa bei Ottokar Uhl – ist nicht unangebracht. Die Schüttungen, die Raum-Füller, wie sie dann in der Berliner Galerie Onnasch zur raumgreifenden Geste reiften, waren Resultate einer konsequenten Umsetzung klassischer Momente der Bildhauerei, die Goeschl radikalisierte und neu interpretierte. Man könnte auch sagen, dass er das Prinzip der aktionistischen Malerei ins Dreidimensionale überführte und damit den Zufall in seine Arbeit integrierte. Sie waren Ergebnisse seines erweiterten Skulpturbegriffs, der auch nicht ohne den Einfluss der Arbeit an den „Humanic“-Werbespots zu denken wäre. Goeschl schuf mit diesen ein Experimentierfeld für seine neue skulpturale Auffassung, was wiederum seiner bildnerischen Arbeit zugutekam. Die Werbespots sind als Avantgardefilme aufzufassen, da sie jede klassische Form der Produktwerbung vermeiden und nur durch die Handlungsgesten (Mauerverbau des Bildes, Sprengung der Skulptur als symbolische Sprengung der Bildröhre) bzw. die Farbigeit Hinweise auf das Produkt liefern sollten. Goeschl verarbeitete die Erfahrungen und zeigte in seinen Projekten für den öffentlichen

Raum innovative Ansätze zur Neuinterpretation der Skulptur.^{vii} Seine Schüttungen für den Berliner Kurfürstendamm sowie zahlreiche Projekte für Österreich und Deutschland zeigen, wie Goeschl gegen die autonome Skulptur ankämpfte, die ohne architektonische Anbindung an den urbanen Planungsraum zum Scheitern verurteilt ist.

„Gestaltung“ war das neue Credo seit 1968, als eine Form der Opposition zum elitären Begriff der „Bildenden Kunst“. Künstler*innen wollten mit der Ablehnung des Begriffs Kunst auch ihre Ablehnung des Betriebssystems Kunst ausdrücken. Die Plastik sollte als architektonisches Prinzip genauso funktionieren, wie als einzelnes Objekt, bestenfalls sogar partizipativ sein, d. h. die Teilhabe der Betrachter*innen ermöglichen. Goeschls Werk ist, will man die Zeitspanne mit politischen Jahreszahlen beschreiben, zwischen Ungarnaufstand 1959, dem Beginn des Baus der Berliner Mauer 1961, den Studentenunruhen und dem Prager Frühling 1968, der Energiekrise und dem Ende vom Anfang des Kalten Kriegs 1989 mit dem Fall der Berliner Mauer zeitlich zu verorten. Goeschl ging es um die Möglichkeiten der Erweiterung des Begriffs der Plastik, ohne diesen ganz zu verlassen. Für mich spiegeln diese Haltung am besten die Werbefilme für Humanic wider, denn hier erleben wir die Dynamik, die Haltung, aber auch die Kritik auf hintergründige, aber auch äußerst intensive und subtile Weise, die in Goeschls Werk erfahrbar wird. Und dies obwohl Goeschl sich scheinbar nur dem Spiel von Formen im Raum zuwandte, nur das Spiel zwischen Fläche und





Raum, die Bewegung des Auges der Betrachter*innen für seine Arbeit nutzte. Die subtile Kritik, die meiner Ansicht nach in der Arbeit steckt, an seinem Lehrer Wotruba, an der verkrusteten Nachkriegsgesellschaft und ihren oft starren Ansichten kann sich auch in gestapelten Kuben äußern – wenn man weiß, dass er sie wie in einem Werbespot am liebsten sprengen wollte. Und dafür musste Goeschl den Weg über den Werbefilm für Humanic gehen. Die Mauern in den Köpfen der Gesellschaft mussten damals noch wie im Werbespot metaphorisch eingerissen werden, ehe fast 20 Jahre später die Mauer in Berlin tatsächlich fiel. Die Installation „Sackgasse“ ging den Arbeiten der Mauerstücke voraus. 1968 erlangte Goeschl damit internationale Aufmerksamkeit. Die Errichtung des Eisernen Vorhangs bildete für die Menschen die Sackgasse Europas in Richtung Osten. Als er die Arbeit in der Österreichischen Galerie Belvedere im Jahr 2006 in der Sala Terrena aufstellte, veränderte Goeschl die Arbeit maßgeblich, denn in diesem neuen Setting öffnete er das Werk und es wurde zur „Passage“. Die Betrachter*innen konnten das Werk durchqueren, die Öffnungen wurden zu Wegen mit einem Kreuzungspunkt. Architektonisches Raumden-

ken und plastisches Raumgefühl verschmelzen erneut. Auch für die Betrachter*innen wird der stilistische Unterschied von Architektur und Plastik erfahrbar. Die barocke Architektur wurde mit der zeitgenössischen Plastik in eine Relation gesetzt. Die Installation Goeschls ist nicht mehr in ihrem Wesen verständlich, sondern in ihrem Verhältnis zum Anderen. Der reine Blick auf die formale Gestaltung ist für das Verständnis von Kunst damit unerheblich. Wir müssen die künstlerischen Formen in Relation zur unserer gesellschaftlichen und damit politischen Disposition setzen. Goeschl problematisiert innerhalb seiner Formexperimente eben auch die Gedanken zu Freiheit, Öffnung, Zusammenführung sowie zu einem verantwortungsvollen Handeln. Ein Gedanke, der in Zeiten weltweit agierender autoritärer Regime, in Zeiten einer pandemischen Gesundheitskrise sowie erneuten kriegerischen Auseinandersetzungen in Europa von wesentlicher Bedeutung ist.

vii Siehe dazu Matthias Boeckl, „An den Grenzen des Gestaltbaren“, in: Roland Goeschl. Zwischenraumgestaltungen 1971-79, Galerie bei der Albertina (Ausst.-Kat.), Wien 1997, S. 5ff.