

BB: *Würden Sie sagen, dass sich dann in den 70er-Jahren etwas geändert hat? Gab es da eine Art Bruch? Nicht nur Sie persönlich betreffend, sondern generell?*

BG: Ich meine, es hat sich etwas verloren, und das ist, wie ich es vorhin nannte, ein gemeinsames Pathos. Man hat gemerkt, dass man sich doch alleine fortbewegen muss. Dass diese Gruppe, dass dieses Gruppenhafte sich nicht erhält. Die Menschen haben gemerkt, dass sie gemeinschaftlich an eine Sache herangehen können, aber immer vereinzelte Personen bleiben.

Das Gespräch mit Bruno Gironcoli und seiner Gattin Christine Gironcoli führte Bettina M. Busse im Februar 2009.

Bruno Gironcoli, 1936 in Villach geboren, 2010 in Wien gestorben. Gironcoli war Maler und Bildhauer und leitete u. a. die Bildhauerschule an der Akademie der bildenden Künste Wien. 1993 wurde er mit dem Großen Österreichischen Staatspreis für Bildende Kunst und 1997 mit dem Österreichischen Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst ausgezeichnet. Weitere Informationen unter:
http://de.wikipedia.org/wiki/Bruno_Gironcoli
oder www.gironcoli-museum.com

Bettina M. Busse ist Kunsthistorikerin und Kuratorin am MAK, Wien.

ROLAND GOESCHL

IM GESPRÄCH MIT BERTHOLD ECKER

BERTHOLD ECKER: *Sie waren in den 60er-Jahren einer der wichtigsten Künstler Österreichs. Dieses Jahrzehnt war wohl für Ihre Entwicklung das entscheidende. Gab es überhaupt einen atmosphärischen Unterschied zwischen den 50er- und 60er-Jahren?*

ROLAND GOESCHL: Ich bin erst 1956 nach Wien gekommen und habe mich um die Aufnahme an der Akademie bemüht, was mir nach einem Jahr auch gelungen ist. Es war eine Aufbruchzeit – durch die Galerie St. Stephan, durch Wotruba und die Wotruba-Schule; das hat schon eine gewisse Wirkung auf die jungen Leute gehabt.

BE: *In welcher Hinsicht?*

RG: Indem etwas Neues entstanden ist. Das akademische Arbeiten ist viel freier geworden. Als ich zu Wotruba kam, herrschte da ja vollkommene Freiheit. Wotruba hat nie Wert darauf gelegt, dass man einen besonderen Stil entwickelt, außer Aktmodellieren hat es dort eigentlich nichts gegeben. Heimo Kuchling hat allerdings theoretische Vorträge gehalten, die sehr wichtig waren, weil wir ja sonst überhaupt ohne Theorie dagestanden wären. Wotruba hat keine Theorie geboten. Der ist einmal in den Aktsaal hinaufgekommen und hat an einer modellierten Plastik herumgeschnitten – da kann meine Frau, Ingeborg Goeschl-Pluhar, eine Geschichte erzählen: Als sie eine Plastik modelliert hat, ist Wotruba gekommen und hat hineingeschnitten, „so musst du

das machen und so". Das waren natürlich Eingriffe, die man nicht erwartet hat als Student. Es war mühselig genug, eine Plastik zu modellieren; dass dann einer kommt und einem etwas erzählt, was man eh nicht versteht, und mit einem Messer die Hälfte der Plastik wegschneidet ... Das sind so Sachen, die damals passiert sind, die aber natürlich dazugehört haben. Die Wotruba-Schule war eine freie Schule und am Anfang ist dort eigentlich nichts Besonderes geschehen, außer man hat aktmodelliert, und dann war man frei. Man hat sich einen Stein geholt und hat daran gearbeitet, hat eben den Versuch unternommen, eine Plastik zu machen. Da hat einem nie jemand dreingeredet.

BE: Auch nicht stilistisch?

RG: Stilistisch schon gar nicht, es hat ja keinen Stil gegeben.

BE: Wotruba hat ja doch sehr prägend auf seine Schüler gewirkt.

RG: Ja, schon. Weil er einen eigenen kubischen Stil für sich entwickelt hat, ist das natürlich auch auf die Schüler übergegangen, aber ein jeder hat versucht, eine eigene Idee hineinzubringen. Dadurch sind Dinge entstanden, die nicht unbedingt von der Wotruba-Form abhängig waren.

BE: Fritz Pilz, ein anderer Wotruba-Schüler, hat mir erzählt, dass er in einem seiner Versuche zu sehr in Richtung Menschenbild und zu wenig in Richtung Abstraktion gegangen ist, auch zu runde Formen verwendet hat, und deswegen von Wotruba mehr oder weniger aus der Klasse geworfen wurde.

RG: Ja.

BE: Das widerspricht aber doch dieser „Freiheit“.

RG: Na gut, das hat er nicht vertragen, wenn man dort gearbeitet hat wie zum Beispiel Henry Moore. Das ist ganz klar, diese kubischen Formen waren schon irgendwo ein Leitbild. Aber die Freiheit, wie man sie macht, die hat man gehabt.

BE: Also eine begrenzte Freiheit?

RG: Eine begrenzte Freiheit, um sich auch entwickeln zu können.

BE: Wotruba hatte in den 30er-Jahren noch eine sehr am antiken Menschenbild orientierte Formensprache und kam kunstgeschichtlich gesehen eigentlich völlig verspätet zum Kubismus. Hat man das auch so erlebt? Es heißt ja immer, dass man in der Zwischenkriegszeit

und dann besonders im Zweiten Weltkrieg von allen Informationen abgeschnitten war. Man habe nicht über die internationalen Kunstströmungen Bescheid gewusst. Heißt das, dass man es als etwas Neues erlebt hat, wenn in Österreich nach dem Krieg zumindest in der Plastik der Kubismus Einzug gehalten hat? Oder hat man ihn doch zurückbezogen auf Picasso, Braque etc.?

RG: Wotruba war ja sehr beeinflusst von der klassischen figuralen Darstellung, teilweise sogar griechisch ... Er hat sich dann von diesen frühgriechischen Plastiken gelöst und selber für seine Plastiken einen gewissen figuralen Stil gefunden. Das war sein Anfang. Österreich kommt ja immer zu spät. Wenn man sich vorstellt, dass Wotruba 1956/57 die erste wirklich kubische Frauenfigur gemacht hat – kubisch aber in dem Sinne, dass eben das, was rund ist, eckig wird ... das ist typisch österreichisch. Moore hat schon dreißig Jahre vorher seine Löcher in die Plastiken gehauen, hat schon durchbrochene Plastiken gehabt. Irgendwo sind wir da ein bisschen zu spät gekommen, auch Wotruba.

BE: Auch in der Malerei war ja die Surrealismusrezeption verspätet.

RG: Ja, genau dasselbe.

BE: Die Frage ist aber eher: Wurde das auch so erlebt? Hat man sich gedacht: Wir orientieren uns da eigentlich an etwas, was dreißig Jahre zu spät bei uns rezipiert wird? Oder hat man das als etwas Neues gesehen?

RG: In Österreich hat man es als neu gesehen, aber international war es das absolut nicht. Da war es schon lange vorbei, und wir haben erst damit begonnen. Es war eine eigenartige Situation, aber das hängt mit der österreichischen Mentalität zusammen. Es dauert eben alles ein bisschen länger bei uns.

BE: Vielleicht neigt das Österreichische auch eher zu Spätformen verschiedener Entwicklungen, indem man mehr ins Manierierte geht?

RG: Ja, das ist sicher richtig. Aber es ändert nichts daran, dass wir unmoderne Menschen sind. Denn die Kunst lebt von Erfindung, sie lebt vom Neuen, noch nie Dage-wesenen. Und da sind wir schon eher Nachzügler.

BE: Ihre spätere Entwicklung ließe sich in einer geraden Linie auf Wotruba zurückführen, vom Kubischen in die geometrischen Grundformen, die dann gemeinsam mit der Farbe in räumliche Zusammenhänge gestellt werden. Dieses Neue ist Ihnen aber nicht aus der Ausbildung bei Wotruba heraus gelungen.

RG: Nein.

BE: *Glauben Sie, wenn Sie in Österreich geblieben wären, wäre der Goeschl aus dem Goeschl geworden?*

RG: Nein, sicher nicht. Ich habe wahnsinnig viel gelernt, ich war ja in Berlin, ich war in Paris, ich war ein Jahr lang in London. Und dort habe ich eigentlich am meisten gelernt. Ich habe gelernt, dass man sich auch was trauen darf. In Österreich war man so zögerlich. Man hatte immer Angst, das Falsche zu machen. Dort hat man in einem Stil gearbeitet, der wirklich neu war. Der Pop-Art-Stil konnte nur in London entstehen, das war einfach auf die Leute zugeschnitten. Das ist der große Unterschied. Wir haben damals durch Wotruba kubisch gearbeitet, aber im Grunde war uns das zu wenig modern. Und darum hat sich dann ein Joannis Avramidis entwickelt, der die Figur konstruktiv gesehen hat. Avramidis ist der eigentliche Wotruba-Schüler. Er hat die menschliche Figur konstruktiv gesehen und daraus eine ganz bestimmte Form erzeugt, die aber immer noch figural war. Ich glaube, Avramidis ist auf diesem Gebiet sicher einer der größten Bildhauer der Welt. Dass er hier nicht aufscheint und dass nicht mehr gemacht wird für ihn, das ist eine Schuld Österreichs. Weil man das nicht anerkennt. Ich weiß nicht, was da los ist, Avramidis ist wirklich ein sehr wichtiger Künstler, wie auch Josef Pillhofer ein wichtiger Mann ist. Und so gibt es einige, die Wichtiges gemacht haben, aber von den Leuten nicht gesehen werden.

BE: *Aber die Österreichische Galerie hat doch eine Goeschl- und eine Pillhofer-Ausstellung gemacht, warum nicht auch eine mit Avramidis? Gibt es da vielleicht auch eine Verweigerungshaltung des Künstlers?*

RG: Der Einzige, der eine Avramidis-Ausstellung gemacht hat, war Hofmann im 20er-Haus. Das war aber die letzte! Wir waren in einer Sturm-und-Drang-Zeit. Wir wollten ja ausstellen. Durch Monsignore Mauer in der Galerie St. Stephan haben wir die Möglichkeit bekommen. Der war im Grunde genommen moderner als wir. Er war ganz großartig, ohne ihn hätten wir lange nicht erreicht, was wir erreicht haben.

BE: *Monsignore Mauer war vor dem Krieg auf wertkonservative Künstler orientiert, besonders auf die Künstler des Bundes Neuland.*

RG: Er war ja in Graz. Da waren Rudolf Szyszkowitz und diese ganzen Leute, und da wurde er natürlich auch beeinflusst. Als er nach Wien kam, hat sich das sehr geändert.

BE: *Gerade in den 60er-Jahren hat es eine ganze Reihe erstrangiger Ausstellungen von Ihnen gegeben. Wie hat sich das ergeben? War die Galerie St. Stephan die Initialzündung?*

RG: Eigentlich war meine erste Ausstellung in der Akademie der bildenden Künste, das war die Jahresausstellung, in der ich den ganzen unteren Raum bekommen habe. Dann habe ich eine Ausstellung in der Galerie Würthle gemacht, die auch Wotruba zu verdanken war, weil er die Galerie geführt hat, und nicht Luise Kremlacek. Ohne Luise wäre es aber nicht gegangen, sie war wahnsinnig wichtig für den geschäftlichen Hintergrund, der da entstehen musste. Wotruba hat das Programm gemacht. Und da konnte ich meine erste große Ausstellung in Wien zeigen.

BE: *Konnten Sie da schon verkaufen?*

RG: Ich habe ziemlich viel verkauft, weil es Sammler gab, die zum einen auf Wotruba standen und denen zum anderen mein Stil gefiel. Der war ja nicht „wotrubesk“, der war nicht auf kubische Figuren beschränkt, sondern war etwas ganz anderes. Da hat es Eisenfiguren gegeben, die geschweißt waren – schon im figuralen Sinn, aber ich habe verschiedene Materialien verwendet, Bronze und Holz etc.

BE: *Das waren aber noch keine bemalten Figuren, sondern die reine Materialität an der Oberfläche?*

RG: Das war die reine Materialfarbe, das Bemalte ist erst später gekommen, wiederum durch Nachdenken, weil mir im Grunde genommen die Farbe des Materials und ihre Veränderung nicht gepasst haben. Die Bronze wird schwarz, der Stein wird dreckig, das Metall rostet usw. Daher habe ich mir in London gedacht – weil ich ja diese ganzen russischen Maler und Bildhauer gekannt habe, die in Farbe gearbeitet haben, auch Henri Laurens hat in Farbe gearbeitet –, es muss etwas geschehen, sonst bleibe ich stehen bei dem, was eigentlich gar nicht in meinem Sinne war. Erst als ich aus London zurückkam, begann ich in Farbe zu arbeiten. Wotruba ist einmal in mein Atelier gekommen – es war ja eine großzügige Schule, in der wir alle Ateliers hatten –, ging wortlos wieder hinaus, weil er die Farbe gesehen hatte, und sagte zu den Studenten: „Jetzt geht ihr lieber nicht hinein, der Goeschl ist vom Farbwahn befallen.“ Er selber hat die Farbe erst wirklich schätzen gelernt, als er mit den Bühnenbildern begonnen hat, als er die Kostüme machen musste und die Kulissen, die ohne Farbe nicht auskamen. Erst da hat er die Farbe schätzen gelernt, und zum Teil auch meine Arbeit. Was bei mir passiert ist, war ihm immer ein bisschen zu viel, weil die Plastik natürlich durch die Farbe eine ganz andere Form bekommen hat. Wir hatten dann aber einen wesentlich besseren Kontakt als früher.

BE: *Die Sache mit der Assistentenstelle: Da war ja eigentlich Andreas Urteil, der die Formvorgaben Wotrubas ins Expressiv-Dynamische gesteigert hat, kann man das so sehen? Wie hat sich Wotruba zu dieser Abweichung verhalten?*

RG: Ich kenne keine Aussage darüber, aber er hat Urteil als Mensch so gemocht, dass er auch das akzeptiert hat, obwohl es sicher gegen seinen Formwillen gegangen ist. Aber Urteil, der ja früh gestorben ist, hat sicher auch als Assistent eine ganz wichtige Stellung gehabt.

BE: *Sie haben dann die Nachfolge von Urteil angetreten. Sind Sie aus England zurückgekommen, weil die Stelle frei geworden ist?*

RG: Ja. Ich war einmal hier und Wotruba hat mich gefragt, ob ich Assistent werden möchte. Ich habe natürlich ja gesagt. Eigentlich hätte ich in London bleiben oder nach New York gehen sollen, weil das irgendwie moderner war. Aber ich hatte hier ein Atelier und Wotruba, mit dem ich mich mehr und mehr anfreundete. Das hatte es früher nicht gegeben, da war er der Professor und ich der Schüler. Später waren wir befreundet. Ich habe gesagt, ich mache das nicht länger als drei Jahre, weil ich schon gewusst habe, dass es nicht länger dauern kann. Und es hat auch drei Jahre gedauert, dann habe ich mich selbständig gemacht.

BE: *Noch einmal zurück zur englischen Zeit. Da waren ganz andere Einflüsse wirksam. Sie haben schon die Pop-Art erwähnt oder Henry Moore, den man aber in Ihren Plastiken kaum wiederfindet. In der Literatur bin ich auf Phillip King gestoßen, zu dem es eine große Nähe gibt, haben Sie den gekannt?*

RG: Jaja, ich habe ihn sehr gut gekannt, denn er war auch bei der Biennale, als ich teilgenommen habe. Vorher nicht, vorher war für mich Henry Moore wichtig. Ich habe ihn auch im Atelier besucht, was ein unglaublicher Eindruck war, und ich habe dort gesehen, dass die Plastik schon früher modern geworden ist als bei uns in Österreich. Ich habe noch viele andere Plastiker kennen gelernt. London war für mich schon sehr prägend.

BE: *Auch hinsichtlich der Farbe. Ist die quasi aus London mitgekommen?*

RG: Als ich in London war, ist die Pop-Art entstanden. Sie ist ungeniert über alles hinweggegangen und die Farbe war ein ganz wichtiges Element. Ich habe gesehen: Die Farbe gibt es ja wirklich, aber man hat als Bildhauer immer Angst vor solchen Sachen. Doch als ich nach Wien kam, habe ich meine erste Plastik in Farbe gemacht.

BE: *War das schon dieser klassische Farbdreiklang Rot-Gelb-Blau?*

RG: Nein, zuerst war es Rot-Blau. Es war ja wahnsinnig schwer, in der Skulptur Farbe zu verwenden. Denn entweder hat man die ganze Figur angemalt, so drüber-

weggemalt, oder man hat Wege gefunden – wie die Konstruktivisten –, die Farbe als konstruktives Element einzubauen. Ich hatte die Idee, die Farbe genauso konzeptionell zu sehen wie die Plastik. Und so hat sich das mehr und mehr entwickelt. Ich habe dann immer mit den Grundfarben gearbeitet. So ist Gelb dazugekommen und auch zum Teil Grün. Aber Rot, Blau und Gelb, das waren die wesentlichen Farben, mit denen ich komponieren konnte.

BE: *Sie sind dann von der klassischen Skulptur auf dem Sockel weggegangen und haben sich in Richtung Raumplastik weiterentwickelt.*

RG: Es war ein Kreis von Leuten da, die mit Horst Gerhard Haberl zusammengearbeitet haben. Haberl hat viel dazu beigetragen, die Farbe einzubinden. Dieses Einbinden der Farbe war wahnsinnig wichtig, denn man hat dadurch die Freiheit bekommen, alles zu machen. Ich habe Reklame gemacht und die Farbe von der Skulptur bis zur Hausbemalung eingesetzt, alles war möglich. Man hat sich das getraut und es ist damals auch angekommen. Eigentlich würde ich sagen, ein Kreis von Leuten hat es geschätzt, dass man den Mut gefunden hat, andere Wege zu gehen.

BE: *Die Kunst geht hier also direkt ins Leben hinein.*

RG: Ja.

BE: *Sind damit auch gesellschaftliche Zielsetzungen verbunden? Wollten Sie damit Utopien illustrieren oder hatten Sie irgendwelche gesellschaftliche Vorstellungen, die Sie verwirklichen wollten?*

RG: Es waren Dinge zugelassen, die früher nicht denkbar gewesen wären, und dadurch ist natürlich viel Neues entstanden. Man kann das an einem Beispiel sagen: Am Anfang hat es immer Rot-Blau gegeben, und dass ich überhaupt die Oberfläche farbig machen konnte, gelang, indem ich sie geteilt habe. Ich habe einmal Rot, einmal Blau genommen und immer das Gegensätzliche versucht. Mit der Farbe in der Skulptur zu arbeiten ist schwierig. Später habe ich versucht, auf diesem Weg weiterzugehen, mehr Körperlichkeit hineinzubekommen und die Farbe als kompositionelles Element zu verwenden. Die Farbe musste genauso verwendet werden wie die Plastik – konzeptionell. Man muss zu jeder Plastik ein Konzept haben, und somit habe ich mich auch bemüht, mit der Farbe ein Konzept hineinzubringen.

BE: *Farbe kann die Form ja verstärken oder auch schwächen.*

RG: Ja, genau. Und ich wollte sie stärken. Ich wollte aus der Skulptur mehr machen,

als drin war. Das sind einfach Dinge, bei denen es ziemlich lang dauert, bis man so weit ist. Es hat auch einige Zeit gedauert, bis ich das Rot-Blau um Gelb erweitert habe, was wieder sehr schwierig war, denn es war ja ein zusätzliches Element. Die Form ist dann eben eine farbige Plastik gewesen, wobei die Leute gesagt haben, man kann doch eine Plastik nicht anstreichen. Monsignore Otto Mauer hat bei einem Vortrag in der Galerie St. Stephan gesagt: „Na, wir werden sehen, wer übrig bleibt, der Goeschl oder die Skulptur, der Goeschl mit der Farbe oder die Skulptur.“ Wotruba hat noch am meisten verstanden. Aber erst, als er die Bühnenbilder gemacht hat.

BE: *Die Skulptur war doch schon in der Antike farbig.*

RG: Ja, aber die Farbe wurde anders verwendet. Man hat sie in der Antike eingesetzt, um die Figuren menschlich darzustellen, so wie sie wirklich aussehen. Es war eigentlich ein naturalistisches Sehen und das gab es in der abstrakten Plastik natürlich nicht.

BE: *Ihre Entwicklung beschreibt Reduktionsschritte, sowohl in der Form als auch in der Farbe. Das führt natürlich dazu, dass man irgendwo auf einen Kern kommt, der nicht mehr besonders individualistisch ist, also der eine klassische Reststruktur darstellt, die da sein muss, weil sonst gar nichts mehr da wäre. Damit wird die Form aber auch verwechselbar. Wie gehen Sie damit um? Wir sind erst unlängst im Nachlass von Roswitha Ennemoser auf einen mit ihr befreundeten russischen Plastiker gestoßen, der in der Form und besonders in der Farbwahl eine große Nähe zu Ihnen aufweist, ohne Ihr Werk aber zu kennen. Wie gehen Sie mit dieser „Objektivierung“ der Figur um?*

RG: Ich habe die Plastik nie individuell gesehen. Die Plastik war eigentlich ein Untergrund für die Malerei. So wie die Malerei ein Obergrund für die Plastik war. Es war so ein Zusammenspiel, eines konnte man ohne das andere nicht sehen. Und das haben die Leute ja gehofft, denn im Grunde genommen gab es nicht sehr viele Menschen, die darin ein Weiterkommen in der Plastik gesehen haben. Es ist interessant, dass in der Kunstgeschichte alle diese Plastiker, die einmal Farbe verwendet haben, sie später nicht mehr verwendet haben. Das ist ganz komisch.

BE: *Also nur eine Phase? Bei Ihnen aber nicht.*

RG: Nein. Laurens zum Beispiel ist ein typischer Fall, der hat hervorragende farbige Plastiken gemacht, und dann wieder seine Bronzeplastiken. Ich weiß nicht, woran das liegt. Vielleicht war das der Weg, der wieder zu Geld geführt hat. Bronze verkauft man leichter als eine als Bronze bemalte Bronze.

BE: *Also ist Material etwas, was wertvoll macht, was nobilitiert? Und das verwenden Sie*

und demokratisieren damit die Figur, oder wie kann man das sehen?

RG: Ich habe das Material eigentlich entwürdigt. Jeder hat das damals als Sakrileg empfunden, dass man Farbe verwendet hat. Jeder hat die Skulptur aus Bronze, die Skulptur aus Stein gemacht, wer hat sich schon getraut, einen Stein zu bemalen? Niemand. Komisch, dass das passiert ist, weil ja die Kunstgeschichte ganz anderes zeigt. Aber es gab damals auch ganz andere Entwicklungen, die zwangsläufig zur Farbe geführt haben, weil sie eigentlich die Natur verstärken sollte. Die Naturnachbilder sind mehr durch die Farbe entstanden als nur durch den Stein.

BE: *Bei ihnen verläuft die Entwicklung aber umgekehrt. Sie verlassen die Naturform mit dem Originalmaterial Stein oder Bronze und gehen zur Abstraktion mit Naturfarben, die aber wieder auf Grundelemente reduziert sind.*

RG: Ja, das ist aber ein Weg, der später kommt. Man fängt an, Kompositionen mit der Farbe auf der Skulptur zu machen. Dann versucht man eine Skulptur mit Farbe zu verstärken, die Form der Skulptur zu verstärken. Und so folgt ein Schritt auf den anderen. Es ist ein eigener Weg, darum haben auch die Leute nicht sehr viel Sinn dafür.

BE: *Wieso glauben Sie, dass Ihre Arbeit nicht genügend geschätzt wird? Sie haben doch alles erreicht, was man erreichen kann. Sie waren auf der Biennale, der documenta, den großen Ausstellungen, die alle Künstler anstreben.*

RG: Jaja. Die Ausstellungen schon, aber der Mensch ist so geartet, dass er die Bronze als Bronze sehen will und den Stein als Stein usw. Das ist etwas, was ich immer wieder erlebt habe.

BE: *Insofern, als man das Material als das Echte sieht, und wenn eine Farbe drübergezogen wird, erscheint es künstlich?*

RG: Ja, so ist es.

BE: *Aber Kunst darf künstlich sein, soll ja sogar künstlich sein, sie steht doch nicht selten im Widerspruch zum Natürlichen?*

RG: Ja, soll sogar. Der Widerspruch ist ja dauernd da. Die Möglichkeit, damit etwas zu erreichen, ist gestört worden. Die Farben Rot-Blau-Gelb haben die Leute gestört, sie wurden einfach verstört.

BE: *Aber zugleich haben Sie doch das Publikum auch eingebunden. Mit dem „Baukasten“ zum Beispiel.*

RG: Ja, das wollte ich, aber es ist nicht gelungen, es hat nur bei den Kindern funktioniert. Der Erwachsene hat im Grunde genommen keinen Sinn darin gesehen, dass er etwas mit Bauklötzen machen könnte. Also da bin ich immer pessimistisch gewesen.

BE: *Aber hoffnungsvoll pessimistisch, denn sonst hätten Sie es gar nicht probiert, oder?*

RG: Ja, probiert wohl, aber ich habe bei der ersten Ausstellung im 20er-Haus im Jahr 1969 auch schon gesehen, dass es da eine gewisse Distanz gibt.

BE: *Das war eine sehr kämpferische Ausstellung. War das ein Gemeinschaftsprojekt mit Werner Hofmann?*

RG: Das war eigentlich eine der ersten Ausstellungen, bei denen Farbe in der Skulptur richtig gezeigt wurde. Da hat es auch Mitläufer gegeben und einige, die stehen geblieben sind.

BE: *Die Idee, dass die Ausstellung aus dem Haus herausquillt, war das Aufsehenerregendste an der Sache – dass die Ausstellung zu ihrem eigenen Zeichen wird und das ganze Haus prägt. Dass man mit dem Aufbauteam gemeinsam erst die Ausstellung macht, war ja eine völlig neue Entwicklung.*

RG: Ja, das war ganz neu. Ich war dann einmal im Gutruf, dem legendären Wiener Gasthaus, und da hat der Architekt Ferdinand Kitt gesagt: „Jetzt geht er aus dem Museum heraus.“ Und das wollte ich immer, ich wollte immer mit etwas aus dem Museum herausgehen und mit irgendetwas in das Museum hinein, so eine Art Weg gehen. Kitt war der Einzige, der das wirklich erkannt hat, diese Plastik, die ich da über das Dach hinunterfallen lassen habe. Das waren alles Möglichkeiten, räumliche Möglichkeiten, erstens das Haus zu zerlegen und zweitens einen Weg zu beschreiten, der früher nicht offen gestanden war.

BE: *Diese Art von Raum erobernder oder Raum füllender Skulptur haben Sie ja dann auch im Studentenheim in Wien-Döbling gemacht. Haben Sie damit direkt an diese Ausstellung angeschlossen?*

RG: Ja, das ist nach der Ausstellung passiert. Es war eigentlich vorgesehen, dass sich die Menschen darin bewegen und auf die Kuben setzen. Ich weiß nicht, was damit dann alles geschehen ist.

BE: *Es gibt generell die Tendenz, dass Ihre Skulptur die Stadt auch gestaltet, nicht nur mit ihrem Eigenwert als Skulptur in einem Raum, sondern fast als architektonisches Element.*

RG: Ja, ich wollte die Farbe auch in die Architektur hineinbringen. Das erste Mal ist es mir durch die Reklame gelungen, durch Humanic, durch [Horst Georg] Haberl. Damals habe ich das Haus in der Favoritenstraße im 10. Wiener Gemeindebezirk annalen lassen. Da sieht man, wie die Leute arbeiten: Es war früher mit starken Farben bemalt, jetzt ist es mit bleichen, blassen Farben renoviert. Weil man das Haus offenbar nicht abreißen wollte, hat man es jetzt mit einem bleichen Rot, einem bleichen Blau und einem bleichen Gelb angemalt.

BE: *Waren Sie nicht in die Restaurierung eingebunden?*

RG: Nein, und das verstehe ich nicht, ich lebe ja noch, man könnte mich fragen.

BE: *Wir haben über die Stadtinterventionen gesprochen, bei denen die Skulptur in architektonische Dimensionen übergeht. Es gibt einen Bahnhofspatz in Deutschland, für den Sie einen gewaltigen Entwurf dieser Art vorgelegt haben, und auch für Wien gibt es zumindest Projekte, Collagen, filmische Ausführungen von architektonischen Projekten. Haben Sie jemals daran gedacht, diese Entwürfe gemeinsam mit Architekten umzusetzen?*

RG: Nein. Ich habe in Berlin solche Entwürfe gemacht, für den Kurfürstendamm. Ich wollte einen Haufen Kuben anbringen, der wie ein Berg aussieht, aber das konnte nicht durchgesetzt werden. In Wien waren einige Ansätze da, das ist damals über die Reklame gegangen, Haberl hat sich sehr bemüht. Es gab da ein Gebäude in Vösendorf bei Wien, sechshundert Meter lang, auf dessen Fassade ich eine gelb-rot-blaue Komposition angebracht habe, die in Beziehung zur Architektur stand. Ich habe die Betonformen dieses Plattenbaus benützt, um eine Komposition daraus zu machen. Damals sind alle hinausgefahren, aber jetzt ist alles zugewachsen und der Bau selbst steht ja nicht mehr. Das war die längste Malerei, die ich in meinem Leben gemacht habe.

BE: *War das ähnlich wie bei Mondrian in einem Rastersystem gedacht?*

RG: Na ja, Mondrian, Archipenko, Laurens, diese ganzen Leute. Das Bauhaus liegt mir eigentlich am meisten. Ich glaube, dass es am wesentlichsten zur Modernität unserer Zeit beigetragen hat. Leider ist dann der Krieg gekommen und es hat bis jetzt gedauert, bis sie ein Museum zusammengebracht haben. Ich glaube, dass damals die Grundlage für eine konkrete, konstruktivistische Denkungsart geschaffen wurde.

BE: *Vorher haben Sie gesagt, dass bei den Österreichern immer alles um Jahre zu spät kommt. Eigentlich waren doch gerade diese konstruktivistischen Formen in der Wiener Secession schon da.*

RG: In der Architektur hat es funktioniert. In der Skulptur und in der Malerei nur zum Teil. Franz Čížek zum Beispiel hat immer wieder versucht, das seinen Schülern beizubringen. Und natürlich Josef Hoffmann, der war der einzige wirkliche Konstruktivist. Hier in Österreich gab es ja nur ganz wenige, die sich darum bemüht haben.

BE: *Wir haben neben Plastiken auch interessante Bilder von Ihnen in der Sammlung des Museums auf Abruf, der Sammlung zeitgenössischer Kunst der Kulturabteilung der Stadt Wien. Eigentlich sind Sie Bildhauer, aber Sie haben die Farbe auf die Skulptur aufgebracht und sind über diesen Weg auch zur reinen Fläche gekommen. Das heißt, Sie sind als malender Bildhauer zur Malerei gekommen. Wann war das? Haben Sie da sozusagen vorübergehend die Form aufgegeben?*

RG: Ich habe beides nebeneinander gemacht, parallel. Ich zeige Ihnen etwas, kommen Sie mit. *(In einem zweiten Raum des Ateliers:)* Sehen Sie, das sind so Briefe, das sind Geo-Briefe, die im Grunde genommen nicht mehr bedeuten, als man da sieht, das ist keine Schrift. Solche Dinge entstehen eben jetzt.

BE: *Wir waren vorhin bei der Malerei.*

RG: Ja, genau. Dass sich das verbunden hat, ist klar. Dass man manchmal in der Fläche, manchmal im Raum und manchmal in der Skulptur gearbeitet hat. Das hat sich verzahnt, weil alle drei Dinge notwendig waren. Es war für mich hochinteressant zu sehen, wie es in der Fläche aussieht und wie es in der Skulptur und wie es im Stadtraum ausschauen könnte.

BE: *Haben Sie je versucht, diese Überlegung auch auf die Mode, also direkt auf den Menschen, anzuwenden?*

RG: Nein, das habe ich nicht gemacht. Ich habe mit der Mode nicht sehr viel am Hut. Da ist schon alles geschehen, was man machen konnte. Das Bauhaus hat das alles schon vorweggenommen. Da konnte man nichts mehr machen. Was da heute passiert, ist purer Kitsch und daran bin ich nicht interessiert.

BE: *Wenn man diese Reduktion von der menschlichen Figur, von der natürlichen Farbigkeit auf die drei Grundfarben wiederum auf die Figur anwendet, kommt man wahrscheinlich in die Gegend von Oskar Schlemmer.*

RG: Ja, das ist wahr. Das war ein großer Mann, er war einer der wichtigsten Deutschen, die es in dieser Zeit gegeben hat. Da wären etliche, die man aufzählen könnte, die das vor siebzig, achtzig, neunzig Jahren gemacht haben. Österreich war nur mit zwei, drei Leuten dabei, mit Čížek, mit Hoffmann, das war alles, das waren die Modernen. Und Klimt und Schiele, das ist schon in Richtung Kitsch gegangen. Das waren schon tolle, moderne Maler, aber nicht in die konkrete, sondern in die figurale, in die literarische Richtung. Konkrete Maler hat es wirklich nur ganz wenige gegeben.

BE: *Noch einmal zurück in die 60er-Jahre: Da war doch dieser Kampf, der heute fast während wirkt, zwischen Abstraktion und Naturalismus oder zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion. Wie haben Sie das erlebt? Haben Sie das wirklich als Kampf erlebt, war die Abstraktion das Progressive und das Gegenständliche das Rückständige, oder war das Ganze politisch definiert?*

RG: Wir waren ja durch Wotruba geprägt, Wotruba war der figurale Künstler. Jeder, der in der Wotruba-Schule war, wollte sich dem annähern. Ich habe das Glück gehabt, mit Wotruba gute Beziehungen zu haben und bin des Öfteren ins Atelier gegangen, auch wenn er gearbeitet hat. Und er hat ja – abgesehen davon, dass er figurale Kunst gemacht hat – einen unglaublich sensiblen Umgang mit dem Stein gehabt. Er hat ihn geradezu geliebt als Material. Es gibt Figuren, die ganz sensibel sind. Er war immer so der Kraftmeier, und dabei hat er den Stein behandelt, wie man eine Frau behandeln soll, so fein und sensibel. Das hat er wirklich gekonnt. Das habe ich beobachten können und das war für mich eine große Sache. Ich bin deshalb nicht Steinbildhauer geworden, aber ich habe gesehen, was Kunst sein kann.

BE: *Die gegenständliche Linie erschöpfte sich ja nicht in der Wotruba-Schule, sondern da gab es noch vieles, was aus der Zwischenkriegszeit kam, und auch die Phantastischen Realisten. Hat es wirklich diese Lager – hier die Gegenständlichen, dort die Abstrakten – gegeben? Denn das ist heute fast nicht mehr nachvollziehbar. Wer waren die Wortführer in dem Kampf, wenn es denn einer war?*

RG: Da haben schon wir zu den Wortführern gezählt, denn wir haben die Malerei, den Phantastischen Realismus gehasst. Boeckl und diese Leute sind noch hineingekommen, Leute, die versucht haben, in der Malerei etwas zu machen, aber alles andere war für uns Kitsch. Hundertwasser, das war purer Kitsch. Das haben wir abgelehnt von A bis Z.

BE: *Verläuft also der Graben nicht zwischen gegenständlich und abstrakt, sondern eher zwischen formal orientiert und literarisch orientiert? Kann man das vielleicht so sehen?*

RG: Ja, das kann man auch so sehen.

BE: *Wann sehen Sie den Beginn der Abstraktion in Österreich? Erst in den 60er-Jahren?*

RG: Nach den 60er-Jahren ist die Abstraktion gekommen. Am Anfang die konstruktive Art und Weise, Bilder zu machen, und gleich darauf das Informel, wo man einfach einen Pinselstrich gezogen hat als Bild, und das war dann die Kunst.

BE: *Aber das Informel war schon in den 50er-Jahren da.*

RG: Ja, es war schon da, aber gemäßigt.

BE: *Da gab es in Österreich Künstler, die heute neu zu entdecken sind, wie Franz Beer und Hans Grünseis, aber auch Berühmtheiten wie Hans Staudacher.*

RG: Die waren damals schon da, das war so eine Übergangszeit. Aber die meisten Künstler waren alle vorher Konstruktivisten. Mikl, Prachensky, Rainer, Lassnig, Hollegha nur zum Teil. Die waren vorher eigentlich Konstruktivisten, sie haben eckige Bilder gemalt.

BE: *Obwohl Lassnig und Rainer ursprünglich auch von einer surrealistischen Grundhaltung kommen.*

RG: Ursprünglich wahrscheinlich, ja. Die 60er-Jahre waren natürlich sehr geprägt durch die Galerie St. Stephan. Und durch die Galerie Würthle. Der Mauer hat versucht, verschiedene Leute hinein zu bekommen, und diese Leute haben vieles verändert.

BE: *Die 60er-Jahre haben ja den Grundstein für die heutige Szene gelegt. Junge Künstler kennen Ihren Namen teilweise auch über Humanic.*

RG: Das war nicht so unrichtig, was die Leute damals gesagt haben: „Wer wird da übrig bleiben? Der Goeschl oder Humanic?“ Manche haben geglaubt, Humanic bleibt übrig, manche, der Goeschl. Aber die Popularität kam damals über Humanic.

BE: *Man hat damals die skurrile Humanic-Schubwerbung mit Goeschl verbunden.*

RG: Ja, man hat das schon verbunden, durch Fernsehen und Zeitungen ist Humanic natürlich groß herausgekommen.

BE: *Aber es hat eigentlich auch Ihren Intentionen entsprochen, weil Sie mit Ihren Skulpturen ins alltägliche Leben hinein wollten: Mit dieser Werbung sind Sie in jedes Wohnzimmer gekommen.*

RG: Das ist nur zum Teil gelungen. Aber es war eine wichtige Phase. Also ich würde sagen, es war eine Zeit, die für mich prägend und in jeder Hinsicht interessant war – einfach die schönste Zeit meines Lebens. Die Humanic-Werbung hat die Leute unheimlich angesprochen, weil sie mit dem beweglichen Bild, der Farbe und einer fast auf nichts reduzierten Geschichte gearbeitet hat. Das waren die Leute damals nicht gewohnt.

BE: *Wie ist diese Idee eigentlich entstanden? Wurde sie in der Gruppe entwickelt?*

RG: Wir haben ja eigentlich immer in der Gruppe gearbeitet, um Haberl herum. Auch Otto M. Zykan war dabei. Die Ideen kamen von verschiedenen Seiten, eine wichtige Figur war natürlich auch Axel Corti, der Filmer, ein sehr intellektueller Mensch. Wir haben uns gleich am Anfang darauf geeinigt, jeweils fünfzig Prozent an formalen Geschehnissen einzubringen. Das war der Anfang, später habe ich das mehr an mich gezogen. Der Mauerspot und diese Dinge waren dann nurmehr von mir.

BE: *Die 60er-Jahre waren für Sie offenbar so etwas wie die Initialzündung für Ihr gesamtes Schaffen. Da trafen Ihre frühen Konzepte und ein allgemein in Österreich feststellbarer Aufbruch zu neuen Lösungen zusammen. War das kulturelle Klima hierzulande für Sie der richtige Nährboden?*

RG: Ja.

Das Gespräch mit Roland Goeschl führte Berthold Ecker im August 2009 im Atelier des Künstlers in Wien.

Roland Goeschl, 1932 in Salzburg geboren, lebt und arbeitet in Wien. Goeschl ist Bildhauer, Maler und Kunstwissenschaftler und war u. a. Professor am Institut für Kunst und Gestaltung der Technischen Universität Wien. Weitere Informationen unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Roland_Goeschl oder www.art-port.cc/kunstler/goeschl_roland

Berthold Ecker ist Kunsthistoriker, Leiter des Referats Bildende Kunst der Kulturabteilung der Stadt Wien und des Museums auf Abruf Wien (MUSA).