

Franz Smola  
«Passage Belvedere» – Zur Farbskulptur  
von Roland Goeschl

Im Rahmen der aktuellen Goeschl-Retrospektive im Oberen Belvedere hat der Künstler in der Eingangshalle des Schlosses aus vier großen Kunststoffblöcken eine Skulpturengruppe gestaltet und ihr den Titel «Passage Belvedere» gegeben (Abb. S. 132–135). Einer barocken Festarchitektur gleich wird die «Passage Belvedere» allerdings nur für die Dauer der Ausstellung existieren. Das schmerzt den Künstler allerdings nicht allzu sehr, denn er hat die Skulptur nicht für diesen Anlass neu geschaffen. Sie existiert bereits seit ziemlich genau vierzig Jahren und wurde erstmals im Herbst 1967 in Graz gezeigt. Damals hieß sie «Sackgasse», was mit der Art der dortigen Aufstellung im Park des Künstlerhauses zu tun hat. In einer späteren Aufstellung in einem Park in Essen 1971 wurde aus der «Sackgasse» die «Farbstraße». Nun ist daraus die «Passage» geworden, was wohl am nobilitierenden Charakter des Belvederes liegen mag.

Zu den steinernen Atlanten und dem weißen stuckierten Deckengewölbe bilden die messerscharfen Kuben und Flächen der Polyestergruppe ein kontrastreiches Entrée. Bereits in der Entwurfsskizze wird deutlich, dass der Künstler die größte Kontrastwirkung in die Farbgebung legt, die sich als Gelb-Rot-Blau-Farbtrias vor den hellen Steinfarben der Sala Terrena markant abhebt. Bereits der als Fotomontage gestaltete Entwurf von 2005 für die «Passage Belvedere» (Abb. S. 132) erzeugt den Eindruck schräger Farbwände und erinnert wohl nicht zufällig an die Fotomontage von 1967 (Abb. S. 140), in der Goeschl erstmals die Polyesterskulptur als «Sackgasse» gestaltet hatte. Hier wie dort präsentieren sich die zu einem riesigen Portal sich öffnenden Skulpturenteile als mächtige, schräge Farbflächen, durch die der Besucher wie durch eine visionäre Farbschlucht hindurch schreitet.

Die vierzig Jahre, die zwischen der «Sackgasse» und der «Passage Belvedere» liegen, bilden Jahrzehnte reichen künstlerischen Schaffens im Leben von Roland Goeschl. Begonnen hat Goeschl als Bildhauer. Doch sehr bald entzog sich sein Schaffen der eindeutigen Kategorisierung als Kunst dreidimensionalen Charakters. Einen wesentlichen Faktor in der immer stärker disziplinenübergreifenden Arbeitsweise von Goeschl bildete schon sehr früh die Farbigkeit. Farbe ist bis heute für Goeschl Obsession und Disziplinierungsfaktor gleichermaßen, wenn man vor allem die Beschränkung auf eine sich stets wiederholende Farbskala in Betracht zieht.

Schon bald nach seiner Studienzeit bei Fritz Wotruba lehnte sich Goeschl gegen den von den Metallbildhauern betriebenen Kult der Patinafarben auf.<sup>1</sup> Für ihn war Patina nicht Merkmal materialgetreuer Ästhetik, sondern Zeichen des Verfallsprozesses des Materials. Seit seinem fast einjährigen Aufenthalt am Royal College of Art in London 1962 war Goeschl von der Bedeutung der Farbe überzeugt. Im Herbst 1964 präsentierte er sich in einer Einzelausstellung in der renommierten Galerie nächst St. Stephan ausschließlich mit rot und blau bemalten «Polychromen Skulpturen».<sup>2</sup> Auf den an runde Fluss- und Geröllsteine erinnernden Bronze- und Steinfiguren erscheint die Bemalung geradezu anachronistisch, als ein bewusster künstlerischer Akt der Verfremdung der organischen Formen.

Auf der III. documenta in Kassel von 1964 zeigte Goeschl erstmals polychromierte Figuren aus Holz.<sup>3</sup> Es sind merkwürdige Zwitterwesen von in den Raum ausgreifenden geometrischen Konstruktionen und organisch weichen, runden Formen. Holz war Goeschl von Jugend auf bestens vertraut, er hatte in seiner Geburtsstadt Salzburg in einem traditionellen Werkstattbetrieb die Gesellenprüfung für Bildhauerei absolviert und dort viel in Holz geschnitzt. Der Rückgriff auf eine solide handwerkliche Ausarbeitung sollte das gesamte künstlerische Schaffen von Goeschl begleiten. Die auf der Biennale von Paris 1965 erstmals gezeigte riesige Holzfigur «Figur in Bewegung» (Abb. S. 53) macht die Diskrepanz zwischen Material und nachträglicher Bemalung besonders anschaulich. Goeschl betont diesen Anachronismus noch insofern, als die

1 Vgl. auch das Interview Roland Goeschls mit Thomas Trummer in diesem Band, S. 29.

2 Ausstellung «Polychrome Skulptur», Galerie nächst St. Stephan, Wien, 26. Oktober – 27. November 1964.

3 documenta III. Internationale Ausstellung, 27. Juni – 5. Oktober 1964, Kassel.

Bemalung die einzelnen Elemente der Figur optisch jeweils in zwei Hälften, in eine rote und eine blaue, spalten.

Kurze Zeit später löst Goeschl diesen Anachronismus selber auf, indem er beginnt, rein geometrische Plastiken in der Tradition des Konstruktivismus zu schaffen. Der Farbwechsel erfolgt exakt an den geometrischen Schnittstellen, also an den Ecken, Kanten und Winkeln der Plastik. Doch stellt Goeschl zugleich das Wesen der Polychromie, der zufolge die Farbgebung der Form folgt, auf den Kopf. Denn seine farbigen Skulpturen erwecken im Betrachter eher das Empfinden, dass die Plastik in erster Linie als Farbobjekt angelegt ist. Erst der Anordnung, dem Rhythmus der Polychromie folgt die Form der Skulptur.

Die erste Farbskulptur dieser Art schuf Roland Goeschl im Auftrag des Museums des 20. Jahrhunderts in Wien im Frühjahr 1967. Sein Werk sollte vorübergehend den wegen einer Wanderausstellung entfernten großen Bronzefries von Fritz Wotruba, der im Skulpturenpark vor dem Museum aufgestellt war, ersetzen. Goeschl zimmerte aus Holzplatten eine rund sechs Meter lange und vier Meter hohe «Farbraumgestaltung», bemalt in der Farbtrias von Gelb-Rot-Blau. In Anlehnung an die flachen Proportionen des Wotruba-Frieses schuf auch Goeschl eine weitgehend flache Wand, die sich aus vertikalen und dreieckigen, in flachen Winkeln leicht versetzten Elementen zusammensetzte. Die grellen Farben strahlen wie von einer Bühnenwand in die Umgebung. An ihrem linken Rand expandieren Teile der vertikalen Farbbahnen auch in der horizontalen Ebene in die Richtung des Betrachters. Von Anfang Juni 1967 bis Mitte November 1968 war dieses Werk vor dem Museum aufgestellt, bevor es mit Rückkehr des Wotruba-Frieses wieder zerlegt und in der Folge zerstört wurde.<sup>4</sup>

Das Prinzip der Addition riesiger Farbflächen wandte Goeschl kurze Zeit später in der Skulpturengruppe «Sackgasse» (Abb. S. 139) an, die er für die Anfang September eröffnende Ausstellung «Trigon'67» in Graz schuf. Anders als in Wien war Goeschl in Graz an keine formalen Vorgaben gebunden. Die aus insgesamt vier einzelnen Blöcken bestehende Skulptur stellte Goeschl so auf, dass sie sich dem Betrachter als Raumschlucht vertikaler Farbwände präsentiert. Die jeweils äußersten Farbvertikalen expandieren als farbige Platten auch in die Horizontale. Sie korrespondieren mit dem farbigen Gehweg, den die Architekten der Ausstellung für die Besucher angelegt haben. Trotz der Möglichkeit des Betrachters, in die Skulptur gleichsam einzudringen, erweist sie sich als «Sackgasse», sie erlaubt keinen Durchgang.<sup>5</sup> Aus einiger Entfernung hingegen nimmt sie der Besucher als mächtige, bühnenartige Farbwand wahr. Erstmals für die Anfertigung einer Farbskulptur verwendete Goeschl bei der «Sackgasse» farbigen Polyester. In diesem Material muss die Farbe nicht mehr nachträglich aufgetragen werden, sondern bildet ein konstitutives Element des Farbobjekts.

Diese Spannung von raumgreifender Expansion und immaterieller Farbgestaltung, welche sich in der «Sackgasse» erstmals explizit manifestiert, sollte für das weitere Werk von Roland Goeschl kennzeichnend werden. Dieter Bogner, ein Wegbegleiter und früher Förderer von Roland Goeschl, erkennt zwar in den Skulpturen deutlich eine Tendenz nach Entmaterialisierung der Form, ausgelöst durch die Farbigkeit. Dennoch bleibt in seinen Augen im Werk von Goeschl die «plastische Masse als der bestimmende Faktor skulpturalen Gestaltens» verbindlich.<sup>6</sup> «Goeschl thematisiert den Raum als spannungsgeladenen Zwischenraum im dominanten Gefüge plastischer Körper.»<sup>7</sup> Bogner begreift das schluchtenartige Öffnen der plastischen Massen der «Sackgasse» vor allem als «raumschaffendes» Prinzip. «Goeschl ruft durch physisch erlebbare Beengtheit und Bedrängtheit ein Gefühl von Klaustrophobie hervor: Ob der Betrachter vom «Raum-Hänge-Füller» an die Wand gedrängt oder vom «Galerie-Füller» aus dem Raum ausgeschlossen wird, ob ihn die Sackgasse an ihrer engsten Stelle zur Umkehr zwingt, wodurch es zu einem hautnahen Erleben der Enge kommt, oder ob er in der «Raum-Eck-Komposition»<sup>10</sup> zwischen die weit in den Raum vorspringenden Ecken «eingespannt» wird, stets ist es eine starke psychische Sensation, die ihn erfaßt, wenn er



Farbraumgestaltung, 1967, Holz bemalt, H. 4 m, L. 6 m, temporäre Aufstellung im Skulpturenpark des Museums des 20. Jahrhunderts, Wien

4 Die Wanderausstellung der Wotruba-Ausstellung 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.

5 Der Name «Sackgasse» verweist übrigens auch auf die Sackstraße in der Grazer Altstadt, wo sich nicht nur Goeschls Grazer Hotel befand, sondern auch die Wirkungsstätte des Kurators der «Trigon 67», Wilfried Skreiner, Leiter der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum.

6 Dieter Bogner, «Roland Goeschl: Raumfragen», in: Ausst. Kat. Roland Goeschl. Blau-Rot-Gelb. Farbige Raumskulpturen, Rupertinum, Salzburg, 1988, S. 9.

7 Ebda.

8 Objektinstallation im Rahmen der Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, 1969.

9 Rauminstallation im Rahmen der Ausstellung in der Galerie Onnasch in Berlin, 1970.

10 Rauminstallation auf Schloss Buchberg am Kamp, Niederösterreich, 1983/84; nähere Beschreibung siehe weiter unten.

körperlich mit Goeschls Raumgestaltungen in Kontakt kommt. Diese Gefühle zu erzeugen, ist ein Wesensmerkmal der skulpturalen Räume Goeschls.»<sup>11</sup>

Gleichsam eine raumschaffende Funktion übernimmt die Farbe in den kubischen Plastiken, die Goeschl Anfang Juni 1968 auf der Biennale von Venedig präsentiert. In und vor dem Österreich-Pavillon bekommt Goeschl Gelegenheit, rund dreißig Skulpturen zu zeigen, unter anderem auch die Grazer «Sackgasse». Bemerkenswert erscheinen vor allem eine Reihe von aus Eisen gefertigten und anschließend bemalten «Farbwürfeln», die sich jeweils annähernd in die Form eines quadratischen Kubus einschreiben. Die kubische Verblockung reißt Goeschl mittels gleichsam nach innen hinein gesägten Verkantungen und aufgefächerten, schrägen Wänden auf, die eine Folie für ständig wechselnde Farbflächen bilden. Die Skulpturen werden als vom Material unabhängige Farbkörper erlebt, deren Farbspektrum sich in der dreidimensionalen Betrachtung der Skulptur erschließt. In ganz ähnlicher Weise sind auch die kleinformatigen «Farbformen» gestaltet, die Goeschl im selben Sommer auf der IV. documenta in Kassel zeigte.<sup>12</sup> Deutlicher als die großformatigen «Farbwürfel» von Venedig weisen die kleinen polychromierten Holzskulpturen von Kassel die Spuren des Materials und der Bemalung auf und besitzen somit eher modellhaften Charakter.

Kurze Zeit später erhält Goeschl die Möglichkeit, seine Farbskulpturen auch als dauerhafte Raumskulpturen in freier Landschaft zu errichten. Für die «Bienal de Escultura Contemporánea» in Montevideo, Uruguay, konzipiert er 1969 im großzügig angelegten Roosevelt Park den «Farbweg». (Abb. S. 141) Zwei über vier Meter hohe, stark abgeschrägte polygonale Blöcke stehen sich so gegenüber, dass sie ein Portal bilden, durch welches der Parkbesucher hindurch schreiten kann. Zugleich schaffen die in Beton gegossenen und bemalten Blöcke durch ihre winkelig versetzten Wandflächen und durch den jeweils abgeschrägten Abschluss ein Maximum an Farbvariation inmitten der landschaftlich gestalteten Parkanlage. Eine ähnliche Kontrastwirkung von Großskulptur und grüner Parklandschaft erzielte Goeschl 1971 auch auf der Sechsten Folkwang-Ausstellung, wo er im Grugapark in Essen die Polyesterteile der Grazer «Sackgasse» zu einer neuen begehbaren Plastik gruppiert, der er den Namen «Farbstraße» gibt (Abb. S. 138).

Die Verwandlung der Grazer «Sackgasse» in die Essener «Farbstraße», was offenbar ohne viel Aufwand durch eine veränderte Aufstellung der vier Einzelteile erfolgt, zeugt von der Variabilität der Formfindungen von Roland Goeschl. Die polygonalen, unregelmäßigen Kuben können für sich alleine stehen, lassen sich aber auch zwanglos zu einer Gruppe zusammenfügen. Durch den ständigen Wechsel der Farbflächen innerhalb der Einzelskulpturen sind der Variationsmöglichkeit der Gruppierung auch von Seiten des farbigen Gesamterscheinungsbildes keine Grenzen gesetzt.

Während sich das variable Goeschl'sche Formenrepertoire in den 1960er Jahren noch markant vom streng-nüchternen Stil der Nachkriegsmoderne der zeitgleichen Architektur abhebt, weist die architektonische Formensprache seit den 1990er Jahren immer öfters erstaunliche Ähnlichkeiten mit Goeschls Formenvokabular auf. Das mag daran liegen, dass seit einigen Jahren die Grenzen zwischen Architektur und Skulptur immer deutlicher aufgebrochen werden. So arbeiten heute Bildhauer und Objektkünstler vielfach in Bereichen, die traditionell der Architektur zuzurechnen sind. Der Pavillon, den der US Künstler Vito Acconci (geb. 1940) 2003 in Graz anlässlich der Aktivitäten zur Kulturhauptstadt Europas inmitten des Murflusses errichtete, erinnert etwa an eine riesige begehbare Skulptur. Ähnlich skulptural sind die Museumsbauten angelegt, die der US Maler und Bildhauer Frank Stella (geb. 1936) 1991 für Dresden und 1992 für Groningen entworfen hat.

Auch Architekten arbeiten heute verstärkt mit ehemals verpönten skulpturalen Ausdrucksformen. Ein Pionierbau ist in dieser Hinsicht zweifellos das so genannte «Steinhaus» in Steindorf am Ossiachersee. 1980 errichtete Günther Domenig (geb. 1934) diesen Bau mit seinen markant facettierten, schrägen Außenwänden und inei-

11 Dieter Bogner, «Roland Goeschl: Raumfragen», in: Ausst. Kat. Roland Goeschl. Blau-Rot-Gelb. Farbige Raumskulpturen, Rupertinum, Salzburg, 1988, S. 9f.

12 documenta IV. Internationale Ausstellung, 27. Juni – 6. Oktober 1968, Kassel.



«Farbwürfel», 1968, Eisen bemalt, 120 x 120 cm, H. 170 cm, gezeigt auf der Biennale, Venedig, 1968



«Farbformen», 1967, Holz bemalt, je 20 x 20 cm, H. 20 cm, gezeigt auf der IV. Documenta, Kassel, 1968

einander geschobenen Bauteilen. Der heute international wohl am meisten gerühmte skulpturale Bau ist zweifellos das Guggenheim Museum in Bilbao, das der US Architekt Frank Gehry (geb. 1929) 1997 fertig gestellt hat.

Auch der in den U.S.A. und Berlin lebende Architekt Daniel Liebeskind (geb. 1946) gestaltete das 1999 eröffnete Jüdische Museum in Berlin größtenteils als einen Bautypus, dessen ineinander verschränkte, oft schräg abfallenden Fassaden eher an blockhafte Skulpturenteile als an ein architektonisches Gebilde erinnern. Eckverzahnungen wirken wie aus den Baukörpern herausgeschnitten. Dasselbe skulpturale Gestaltungsprinzip wandte bereits Roland Goeschl bei seinen «Farbwürfeln» an, die er auf der Biennale von Venedig 1968 präsentierte. In ihrer polygonalen, an den Kanten vielfach abgetreppten und facettierten kubischen Verblockung und in ihrer oft schräg aufstrebenden Vertikalität wirken Goeschls Skulpturen geradezu wie Architekturmodelle postmoderner Bauten.

Doch Goeschls aggressive Farbigkeit steht einer voreiligen architektonischen Kategorisierung seines Werks entgegen. Durch die Polychromie steht der visuelle Effekt der Skulpturen im Vergleich zu ihrer tektonischen Anlage eindeutig im Vordergrund. Selbst bei dem Werk, das wohl in Goeschls Gesamtwerk am weitesten in Richtung architektonische Gestaltung ging, war die farbige Wirkung wohl das markanteste Element. Sein 1969 erstelltes Projekt für die Neugestaltung des Bahnhofsvorplatzes in Ludwigshafen (Abb. S. 14) sah ein aus drei riesigen Blöcken bestehendes Objekt aus Polyesterbeton vor. Die einzelnen Kuben sollten eine maximale Höhe von zwanzig Metern, eine Breite von zwanzig Metern und eine Länge von insgesamt sechzig Metern aufweisen. Diese gigantische Skulpto-Architektur wollte der Künstler jedoch in erster Linie als visuelles Signal verstanden haben, das als eine Art farbiges Leuchtobjekt in das Umfeld hinaus strahlen sollte. Wie sich Goeschl diese Strahlwirkung in der Realität vorstellte, konnte er kurze Zeit später in den legendären, um 1970 entstandenen Humanic-Werbefilmen verwirklichen, wo etwa aus dem Straßengewühl der Londoner City unvermittelt gigantische rot-gelb-blaue Quader auftauchen und in Bewegung geraten.

Durch die farbige Signalwirkung seiner Skulpturen unterscheidet sich Roland Goeschl auch heute noch von vielen dreidimensionalen Gestaltungen, die in jüngster Zeit entstanden sind und formal erstaunlich viele Gemeinsamkeiten mit Goeschls frühen Werken aufweisen. So zeigt etwa die vom US Architekten Philip Johnson (1906–2005) 1996 für die Ausstellung «Philip Johnson. Turning Point» im Österreichischen Museum für angewandte Kunst entworfene und seit 1998 auf der Straßenkreuzung Schottenring/Franz-Josefs-Kai in Wien dauerhaft aufgestellte Plastik «Wiener Trio» einen engen Konnex zu Goeschls Großskulpturen.<sup>13</sup> Die scharfkantigen, wie herausgesägt wirkenden Konturen des «Wiener Trio», seine schräg sich aufrichtenden und an ihren Oberseiten gleichfalls abgeschrägten Formen sowie die zentrale Gruppierung dreier Blöcke erinnern an Goeschls Gruppe «Farbweg» von 1969 in Montevideo oder an die Aufstellung der «Sackgasse» als «Farbstraße» in Essen 1971. Johnson beschränkt sich in der Farbgebung auf ein der Minimal Art huldigendes dezentes Grau, das nach seinen Wünschen bei Dunkelheit von innen heraus beleuchtet werden sollte. Neutrale Farbigkeit und plastische Beleuchtung sollen offenbar den räumlichen Effekt der Gruppe verstärken.

Dieser Stellenwert der plastisch-räumlichen Durchdringung war den Skulpturen von Goeschl hingegen stets fremd. Vor allem durch das konstitutive Element der Polychromie beschränken sich Goeschls Skulpturen nicht auf Raumhaltigkeit, sondern streben eine bildhafte Wirkung an. Die farbigen Flächen eröffnen der Plastik eine zusätzliche Dimension, die Räumlichkeit zugleich als optisches Phänomen begreift. Vor allem ab den 1970er Jahren geht Goeschl konsequent der Frage nach, wie weit durch die Akzentuierung geometrischer Farbflächen die Grenzen zwischen dreidimensionaler Figur und zweidimensionaler Fläche überschritten werden können.

Ausgangspunkt dafür sind eine Reihe von Fassadengestaltungen im öffentlichen Raum, die sich so wie schon die Plastiken einzig an der Farbtrias von Gelb-Rot-Blau



«Und immer wieder die Würfel»,  
Videostill aus Humanic-Werbefilm,  
1970/71

13 Philip Johnson, «Wiener Trio», 1996, dreiteilige Skulptur, Holz, Polyesterharzbeschichtung, Höhe 6 m, Durchmesser der gesamten Gruppe: ca. 10 m. Es handelt sich um die zweite Skulptur, mit der Johnson nach einer langen und außergewöhnlich erfolgreichen Architektenkarriere gleichsam Neuland betrat. Dem Werk «Wiener Trio» ging unmittelbar vorher die für den Cave Western Reserve University Park in Cleveland, Ohio, errichtete fünfteilige Riesenskulptur «Turning Point» von 1995 voraus, deren Gestaltung mit dem «Wiener Trio» große Ähnlichkeiten aufweist. Greg Lynn, «Dynamik der Oberflächen», in: Peter Noever (Hg.) Philip Johnson. Turning Point, Wien – New York, Springer 1996, S. 8–12.

orientieren. Auf der 1976 entworfenen Fassade des Humanic-Hauses in Wien-Favoriten (Abb. S. 76-77) versucht Goeschl mit den Mitteln der Scheinperspektive und Kontrastfarbwirkung einen räumlich-illusionistischen Effekt zu erzielen. Um eine möglichst systematische Aufteilung der Farben geht es bei der 1978/79 entworfenen großflächigen Bemalung der Wände der riesigen Verkaufshallen der Fliesen City in Wien Vösendorf (Abb. S. 78-79). Weniger streng erscheint die Gestaltung einer Feuermauer auf dem Färberplatz in der Grazer Altstadt (Abb. S. 74), die Goeschl gleichfalls 1979 entworfen hat.

Das Thema der Fassade kehrt in dieser Periode auch in Arbeiten wieder, in denen sich Goeschl der Diskrepanz von bildhafter Bemalung und Freiplastik auf höchst originelle Weise nähert. In der Serie der «Zwischenraumgestaltung», die zwischen 1971–79 entstanden ist, zeigt Goeschl in sowohl zweidimensionalen als auch dreidimensionalen Ausführungen gleichsam bemalte Fassadenfragmente, in denen sich die Umrisse von Sessel- und Fensterformen abzeichnen (Abb. S. 149). Diese Formen sind allerdings nur als Leerformen sichtbar, die sich als weiße Silhouetten vor einem geometrischen Farbmuster in der üblichen Farbtrias von Gelb-Rot-Blau abheben. In dieser Zusammenschau von zweidimensionalen Flächenmustern und zumindest durch ihre Abwesenheit angedeuteten dreidimensionalen Objekten spielt der Kippeffekt eine wesentliche Rolle, der im Betrachter eine ständige optische Bewegung hervorruft. «Der Ambivalenz zwischen «räumlich» und «flächig» entspricht auch die Bewegung, die durch die Flächenformen zwischen den Sesseln und Fenstern ausgelöst wird. Denn die in diagonaler Komposition angeordneten Rhomben und Dreiecke vermitteln einen dynamischen Eindruck. Die ausgesparten Objekte repräsentieren in dieser Lesart ein statisches Prinzip, während der Zwischenraum zwischen ihnen bewegt ist.»<sup>14</sup> In der so genannten «Eckraumskulptur: Farbraum total» von 1972/73 (Abb. S. 101) werden schließlich reale Fensterflügel, Möbelstücke und weitere Gegenstände von einem farbigen geometrischen Flächenmuster überzogen. Die Botschaft dieser Rauminstallation ist eindeutig: Die Farbtrias beginnt zu wuchern, gerät außer Kontrolle und vereinnahmt in einem dynamischen all-over Alles und Jedes.

Die Potenzierung der Suggestionskraft dynamisch wechselnder Farbflächen hat Goeschl mehr als zehn Jahre später in zwei Raumgestaltungen, die er im Auftrag von Gertraud und Dieter Bogner in den Jahren 1983 und 1986 für Schloss Buchberg am Kamp in Niederösterreich entwarf, eindrucksvoll dargelegt. Die «Raum-Eck-Komposition» von 1983 (Abb. S. 75) besteht in einem aus Holzplatten gefertigten, begehbaren Kubus, dessen Flächen in dreieckige und rhombenförmige Farbfelder gegliedert ist. Die Wirkung dieses «Farbraum total» ist besonders emotionell erlebbar. «Der Betrachter wird durch die totale Abgeschlossenheit von der Außenwelt und durch den Entzug vertrauter Orientierungshilfen in eine reine Farb- und Formenwelt entrückt, deren irritierende Wirkung durch die optische Illusionskraft der vor- und zurückspringenden Ecken ausgelöst und deren aggressive Ausstrahlung durch die intensive Präsenz der Grundfarben verstärkt wird.»<sup>15</sup>

Im Vergleich dazu erscheinen die beiden großen Raumprojekte, die Roland Goeschl in den 1990er Jahren gestaltet hat, weniger radikal, setzen aber die Idee der Überschreitung von Raum- und Flächenwirkung konsequent fort. Für die ihm gewidmete Ausstellung in der Wiener Secession im Herbst 1994 entwirft Goeschl den «Skulptoraumbildeinbau» (Abb. S. 70–71). Damit ist die Wandgestaltung des Hauptsals der Secession durch ein regelmäßiges geometrisches Wandmuster gemeint, dessen illusionistische Raumwirkung sich an der Stirnwand der Halle in den Raum hinein auch plastisch fortsetzt. Ähnlich geht Goeschl in der 1997 im Oberen Belvedere stattfindenden Ausstellung «Formalismus» vor, wo er im «Ballet Concret» (Abb. S. 73) die geometrischen Motive der durchgängig bemalten Wände in Form freistehender Metallobjekte nochmals wiederholt. «Sie paraphrasieren die tiefenräumliche Illusion des Wandindrucks und stellen sie sozusagen im Dreidimensionalen «real» dar. Goeschl geht es um die Kippeffekte, das Vor- und Zurückspringen der Gestaltungs-konfigurationen,

14 Matthias Boeckl, «An den Grenzen des Gestaltbaren. Über Roland Goeschls Zwischenraumgestaltungen 1971–1979», in: Ausst. Kat. Roland Goeschl. Zwischenraumgestaltungen 1971–79, Galerie bei der Albertina, Wien 1997, S. 6.

15 Dieter Bogner, «Roland Goeschl: Raumfragen», in: Ausst. Kat. Roland Goeschl. Blau-Rot-Gelb. Farbige Raumskulpturen, Rupertinum, Salzburg, 1988, S. 12.

16 Thomas Trummer,  
«Formalismus  
in Rot, Gelb, Blau»,  
in: Ausst. Kat. Formalismus.  
Roland Goeschl, Heimo  
Zobernig, Lois Renner,  
Österreichische Galerie  
Belvedere, Wien,  
4. Dezember 1997 –  
8. Februar 1998, S. 38f.

die durch das menschliche Sehen veranlaßt sind, und um das intensive Empfinden eines Farbraums.»<sup>16</sup>

Goeschls farbige Raumgestaltungen zielen stets auf den Dialog mit dem Besucher ab, sie erschließen sich vor allem durch den sich verändernden Blickwinkel des Rezipienten. Goeschls Dynamik beruht stets auf der suggestiven Wirkung geometrischer Farbflächen. In seiner jüngsten Werksphase nimmt das dynamische Prinzip jedoch ein überraschende Wendung. Nicht mehr Farbflächenkontraste irritieren das Auge, sondern spiralgig sich in die Vertikale windende oder als wulstartige Farbknäuel sich verdichtende Drahtskulpturen. Goeschl nennt die stelenartigen Objekte, an denen er seit 2001 arbeitet, «Säulendiagramme» (Abb. S. 159, 166). Ausgangspunkt ist ein farbiger Kunststoffdraht, der laut Goeschl als farbige Linie zu lesen ist. Die an sich autonome Linie bedarf einer Stütze, die ihr laut Goeschl die Vertikalform des schlanken Metallstabs liefert. Zentral ist die unendlich fortlaufende Spiralbewegung, aus der «maximale Dreidimensionalität» gewonnen werden kann. Goeschls Drahtskulpturen erscheinen somit als origineller Versuch, der farbigen Linie plastische Gestalt zu verleihen.

In der Arbeit «Skulptogramm» (Abb. S. 165) stellt Goeschl der dreidimensional gestalteten Drahtspirale eine zweidimensionale, gezeichnete Spiralförmigkeit gegenüber. Das Prinzip der autonomen Spirallinie verfolgt Goeschl gleichermaßen in einer Vielzahl von grafischen Arbeiten, in denen sich zarte Linien der Farbtrias von Gelb-Rot-Blau in größtmöglicher Einfachheit spiralgig und röhrenförmig entwickeln. Singulär ist, dass Goeschl in dieser spiralgigen Zeichentechnik erstmals auch figurale Themen beschreitet, wie zwei als «Selbstbildnis» betitelte Arbeiten zeigen (Abb. S. 169).

Bereits in den späten 1970er Jahren hat Goeschl mit farbigen Drahtformen gearbeitet, und zwar im Zusammenhang mit Fassadengestaltungen (Abb. S. 160) und Architekturmodellen (Abb. S. 161). Nicht unpassend nannte Goeschl diese Arbeiten damals «Vernetzungen». Die farbigen Linien erfüllen eine Verbindungsfunktion, sie bewirken eine räumliche Verklammerung. Diese damals, wie Goeschl heute sagt, eher «unbewusst» gewählte Bezeichnung habe mittlerweile an Brisanz und Aktualität gewonnen. Durch den fortgeschrittenen Stand der Technik seien wir heute alle in einem Ausmaß miteinander vernetzt, wie es uns gar nicht mehr richtig zu Bewusstsein komme, meint Roland Goeschl.<sup>17</sup>

Fritz Wotruba, bei dem Goeschl in den 1960er Jahren nach der Studienzeit auch noch jahrelang als Assistent beschäftigt war, hatte einmal seine Studenten vor Goeschl gewarnt: «Passt's auf, da Goeschl hat den Farbwahn!» Angesichts eines Werks, das in unnachahmlicher Konsequenz nicht nur farbige Flächen als unerschöpfliches Betätigungsfeld für plastische, räumliche und imaginäre Wirkungen zu nutzen versteht, sondern sogar die farbige Linie in eine skulpturale Erscheinung transponiert, mag sich diese Aussage des von Goeschl bis heute hoch verehrten Lehrers als Prophetie bewahrheitet zu haben.

17 Vgl. auch das Interview  
Roland Goeschls mit  
Thomas Trummer in  
diesem Band, S. 26.