

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Roland Goeschl und die Wiener Avantgarde der 1960er
und 1970er Jahre“

Verfasserin

Susanne Rick

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Univ.-Doz. Dr. Dieter Bogner

INHALT

I. Einleitung.....	01
Zum Terminus „konkrete Kunst“.....	02
1. Vorgeschichte.....	04
1. 1. Skizze der Wiener Kunstszene der 1950er Jahre.....	04
1. 2. Wotruba: Goeschl an der Akademie.....	08
1. 3. Einflüsse der internationalen Kunst der 60er Jahre: London, Pop und Vantongerloo.....	12
II. Werkanalysen.....	16
1. Erste farbige Plastiken.....	16
1. 1. Beziehungen von Farbe und Form - Figur und Grund.....	17
1. 1. 1. Relief.....	21
1. 2. Büste/ Figur in Bewegung: Zergliederung der Körper und Bedeutung der Farbe Gelb.....	25
1. 3. Loslösung vom Sockel. Motorische Skulpturen.....	29
1. 4. Zusammenfassung.....	30
1. 4. 1. Positionierung.....	31
2. Sackgasse und Farbwege: Kunst im öffentlichen Raum/ Kunst als öffentlicher Raum.....	33
2.1. Anstoß und Kontext: <trigon 67>.....	33
2. 1. 1. Beitrag Roland Geoschl: die Sackgasse.....	34
2. 1. 2. Formale Entwicklung der Sackgasse.....	36
2. 1. 3. Erlebnis und Interpretationen.....	40
2. 1. 4. Variationen der Sackgasse.....	42
2. 2. Zusammenfassung.....	44
2. 2. 1. Positionierung.....	46
3. Der Großbaukasten: Störungselement und „Massen-Instrument“.....	51
3. 1. Konzept. Die Wurzeln des Großbaukastens.....	51
3. 1. 1. Super-Design.....	52
3. 2. Facetten des Großbaukastens: Skulptur – Aktion – Film.....	55
3. 3. Zusammenfassung.....	71
3. 3. 1. Positionierung.....	73

4. Fassaden.....	81
4. 1. Der „Großbaukasten“ als Ursprung der Fassadenmalereien.....	81
4. 2. Das Humanic-Haus.....	83
4. 3. Fliesen-City-Nord und –Süd.....	85
4. 3. 1. Ortspezifität und Imageproduktion.....	88
4. 4. Zusammenfassung.....	90
4. 4. 1. Positionierung.....	91
III. SCHLUSS.....	99
1. Versuch einer Positionierung.....	99

I. Einleitung

Das Werk des österreichischen Bildhauers Roland Goeschl ist bestimmt durch eine konsequente formale Weiterentwicklung, unter konstanter Beibehaltung seines Farbthemas Rot-Blau-Gelb. Von einem, von Fritz Wotrubas Auffassung der Bildhauerei geprägten Formdenken ausgehend, gelangt er, unter Einfluss internationaler Kunstströmungen, zu einer geometrisch-konstruktiven Formensprache. Das Verlassen der Gestaltung von Einzelobjekten und die Expansion seines Farb- und Formsystems in den Raum, sind symptomatisch für die Ausweitung des Begriffs der Skulptur, die das Verlassen der Gattungsgrenzen innerhalb der internationalen Entwicklung der Kunst dieser Zeit widerspiegelt.

In der österreichischen Kunstgeschichte wird Goeschl oft eine Sonderposition zugewiesen, da sich seine oft gattungsübergreifenden Arbeiten einer eindeutigen kunsthistorischen Kategorisierung entziehen. Ein Ziel dieser Diplomarbeit ist es, die künstlerische Positionierung Goeschls zu analysieren und seinen Sonderstatus zu hinterfragen. Einige Werkgruppen der 1960er und 1970er Jahre, an denen sich meiner Meinung nach die wesentliche Entwicklungsschritte zeigen, werden dazu sowohl im Kontext der Wiener Avantgarde als auch innerhalb der internationalen Entwicklung der Kunst betrachtet. Die Verhaftung der Werke in ihrem nationalen Kontext sowie die Zugehörigkeit zu Strömungen der Wiener Avantgarde in den 60er und 70er Jahren soll deutlich gemacht werden.

Im Speziellen soll das Verhältnis von Goeschls Werken zur konkreten Kunst untersucht werden. Der Vergleich mit internationalen Werken der konkreten Kunst soll zeigen, dass diese sich in den 1960er und 1970er Jahren nicht mehr nach den Definitionen der konkreten Kunst der 1930er Jahre durch Max Bill, festlegen lässt. An verschiedenen künstlerischen Positionen soll die Weite des Feldes konkreter Gestaltung skizziert werden und aufgezeigt werden, dass konkrete Künstler in dieser Zeit verschiedenste Einflüsse aufnehmen und in ihre Werke einbeziehen.

Im ersten Teil der Arbeit möchte ich auf die Vorgeschichte der später analysierten Werke eingehen. Ein Blick auf die Wiener Kunstszene, wie sie sich Goeschl während seiner ersten Zeit in Wien in etwa darstellte, soll durch kurze Erläuterungen zu maßgeblichen Persönlichkeiten und Institutionen sowohl zum Verständnis von Goeschls Werk beitragen als auch einen Eindruck der Situation der Künstler dieser Zeit vermitteln. Die Zeit der Ausbildung Goeschls an der Wiener Akademie der Bildenden Künste bei Fritz Wotruba sowie der für Goeschls künstlerische Entwicklung wichtige Aufenthalt in London werden kurz thematisiert. Der zweite Teil der Diplomarbeit ist der Analyse und Kontextualisierung von Werkgruppen gewidmet. Diese beginnen in chronologischer Ordnung mit den ersten farbigen Plastiken Goeschls. Danach werden Werke in Zusammenhang mit Goeschls bekanntestem Werk, der

„Sackgasse“ analysiert, worauf eine Untersuchung des „Großbaukastens“ folgt. Als vierte Werkgruppe werden die Fassadengestaltungen Goeschls besprochen.

Die Werke werden durch zwei Methoden analysiert. Bei der Hermeneutisch-Ikonische Untersuchung sollen formale Besonderheiten sowie spezifische Wirkungen und Funktionen herausgearbeitet werden. Dies beinhaltet auch die Frage nach dem Betrachter und dessen Rolle in der Kunst Goeschls.

Die Kulturwissenschaftlich-Ikonologische Analyse soll die Werke Goeschls, mitunter abseits von stilistischen Kriterien, in ihrem nationalen und internationalen Kontext beleuchten. Die Analyse des Werks im lokalen Kontext soll jedoch im Vordergrund stehen. Ich möchte aufzeigen, dass diese in der Wiener Avantgarde Kunstszene, neben Aktionismus, Formalfilm, Objekt-Kunst und Projekt-Architektur positioniert werden können.

Es soll sich hierbei aber nicht um ein Aufzeigen der Tradition geometrisch-formaler Kunstströmungen in Österreich, zugunsten der Konstruktion einer dualistischen Kunstgeschichte, mit den zwei Lagern Expressionismus/ Gegenständlichkeit und Geometrie/ Abstraktion, handeln.

Zum Terminus „konkrete Kunst“

Der Begriff *konkrete Kunst* wurde primär durch Theo van Doesburg geprägt, der gemeinsam mit Otto Carlsson, Jean Hélion, Léon Tutundjian und Marcel Wanzel 1930 mit den beiden Texten „Die Grundlagen der konkreten Malerei“ und „Kommentare zur Grundlage der konkreten Malerei“ das sogenannte „Manifest der Konkreten Kunst“ geschaffen hat.¹ In „Grundlagen der konkreten Malerei“ werden in sechs Punkten² die Prämissen der konkreten Malerei festgeschrieben, die den Begriff *konkrete Kunst* erstmals näher definieren und zur wesentlichen Grundlage für weitere Theorien der konkreten Kunst werden. Van Doesburg bezieht seinen Begriff der *konkreten Kunst* noch ausschließlich auf die Malerei.

Max Bill schafft ab 1936, auf den Prinzipien van Doesburgs aufbauend, einen weiter gefassten und umfassender anwendbaren Begriff der konkreten Kunst. In dieser Diplomarbeit möchte ich mich auf Max Bills Definition des Begriffs beziehen.

1 1930 in der ersten und einzigen Nummer der Zeitschrift *AC – Numéro d'introduction du Groupe et de la Revue Concret* in Paris erschienen. Unterzeichnet von Carlsson/ Doesburg/ Hélion/ Tutundjian/ Wanzel. Weinberg-Staber 2001, S. 25f.

2 1. Kunst ist universell. 2. Das Kunstwerk muss vor seiner Ausführung vollständig im Geist entworfen und ausgestaltet worden sein. Von der Natur, von Sinnlichkeit oder Gefühl vorgegebene Formen darf es nicht enthalten. Lyrik, Dramatik, Symbolismus usw. sind zu vermeiden. 3. Das Gemälde muss ausschließlich aus rein bildnerischen Elementen konstruiert werden, d. h. aus Flächen und Farben. Ein Bildelement bedeutet nichts anderes als *sich selbst*, folglich bedeutet auch das Gemälde nichts anderes als *sich selbst*. 4. Die Konstruktion des Gemäldes und seiner Elemente muss einfach und visuell überprüfbar sein. 5. Die Technik muss mechanisch sein, d. h. exakt, anti-impressionistisch. 6. Streben nach absoluter Klarheit. In: Weinberg-Staber 2001, S. 25.

Bills Text „konkrete gestaltung“³ erscheint 1936 im Katalog zur Ausstellung *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* im Kunsthaus Zürich. In diesem definiert Bill die konkrete Kunst als eine aus ihren eigenen Mitteln und Gesetzen und ohne jegliche Ableitung aus äußeren Naturerscheinungen entstandene. Die notwendige Umsetzung der geistigen Form des Werks in eine materielle Form erfolgt mittels Farbe, Form, Raum, Licht und Bewegung.⁴ 1944 erscheint mit dem Text „ein standpunkt“⁵ eine weitere Version von „konkrete gestaltung“. In diesem erklärt Bill die konkrete Kunst als selbständiges und gleichwertiges Phänomen zu Naturerscheinungen. Er beschreibt sie als Ausdruck des menschlichen Geistes und als etwas für den menschlichen Geist bestimmtes. Dieser verlangt, laut Bill, nach Ordnung und Regeln. Die konkrete Kunst strebt demnach nach Gesetz, Ordnung, Harmonie und absoluter Klarheit. Sie ist „*der reine ausdrück von harmonischem mass und gesetz.*“⁶

Max Bill unterscheidet zwischen Abstraktion, die von äußeren Naturerscheinungen ausgeht und der „Konkretion reiner Bildideen“⁷, durch die Gestaltungsmittel Farbe, Form, Raum, Licht und Bewegung. Sofern ein Kunstwerk nur aus diesen Mitteln geschaffen ist, lässt Bill neben streng programmierten Strukturen, auch individualisierte Ansätze als konkrete Kunst gelten.⁸

3 Weinberg-Staber 2001, S. 29.

4 Ebd.

5 Bill 1944

6 Weinberg-Staber 2001, S. 30f..

7 Ebd., S. 29.

8 Ebd., S. 30.

1. Vorgeschichte

1. 1. Skizze der Wiener Kunstszene der 1950er Jahre

1956 geht Roland Goeschl von Salzburg nach Wien um Bildhauerei zu studieren. Die Wiener Kunstszene ist in dieser Zeit immer noch im Wiederaufbau begriffen. Galerien, Zeitschriften und Sammler für zeitgenössische Kunst gibt es kaum. Es ist eine Zeit der Neuorientierung, in der Künstler versuchen, die in der internationalen Kunst längst vollzogenen Entwicklungen, wie Abstraktion und Surrealismus, aufzuarbeiten und weiter zu entwickeln. Expressionismus ist immer noch ein wichtiger Einfluss auf die junge Kunst in Wien. Neben dem Phantastischen Realismus und Auseinandersetzungen mit dem Kubismus beginnt sich das Informel zu entwickeln.⁹

Die etablierte Häuser für österreichische Kunst, Belvedere, Secession und das Österreichische Museum für Angewandte Kunst, werden um 1950, nach Behebung der Kriegsschäden wiedereröffneten.

Für junge zeitgenössische bildende Künstler sind immer noch die drei „Vaterfiguren der österreichischen Nachkriegskunst“¹⁰, Herbert Boeckl¹¹, Albert Paris Gütersloh¹² und Fritz Wotruba¹³, die wichtigsten Anlaufstellen.¹⁴ Alle drei lehren an der Akademie der Bildenden Künste.

Der Schriftsteller und Maler Gütersloh wurde bereits 1947 zum ersten Präsidenten der österreichischen Sektion des Internationalen Art Clubs¹⁵ in Wien gewählt. Das Hauptanliegen des, von Gustav Beck gegründeten Clubs, war es, ein internationales Netzwerk von zeitgenössischen Künstlern und Kunstkritikern, ohne jede Einschränkung was Kunstformen und Stilrichtungen betrifft, aufzubauen. Der künstlerische und geistige Austausch sollte durch den Club gefördert und kulturelle Differenzen überwunden werden. Gütersloh war eine zentrale Figur des Clubs. Die Mitglieder waren gewählt und neue Mitglieder mussten jeweils erst von der Generalversammlung akzeptiert werden. In einer ersten Phase des Clubs wurden Ausstellungen organisiert um Aufmerksamkeit zu erregen. Ab ca. 1950 beginnt eine

9 Breicha 1996.

10 Fleck 1982, S. 52.

11 Pack 1964.

12 Gütersloh 1977.

13 Read/ Welz 1965.

14 Fleck 1982, S. 19, 52.

Kruntorad 1987, S. 75.

15 1945 in Rom gegründet von J. Jarema und Gustav Beck mit Sektionen in der Schweiz und Palästina. Mitglieder in Österreich sind u.a. Otto Demus, Alfred Schmeller, Carl Unger, Josef Mathias Hauer, Maria Lassnig, Paul Flora, Gustav Beck. Fleck 1982 S. 20, 26f.

Breicha 1981.

zweite Phase. Unter der Amercian Bar von Adolf Loos, im ersten Wiener Gemeindebezirk, wird ein Lokal angemietet, in dem regelmäßig Veranstaltungen stattfinden. Dieses Club-Lokal entwickelte sich für kurze Zeit zum wichtigsten Treffpunkt der jungen Wiener Kunstszene. Die Gattungs- und Stilübergreifende Offenheit des Clubs war die beste Voraussetzung für die Entwicklung der Avantgarde. Im Lokal des Art Clubs, dem sogenannten „Strohkoffer“, fanden u. a. die ersten Ausstellungen von Maria Lassnig und Josef Mikl statt.¹⁶ Die wichtigste Funktion des Art Clubs aber war, aus heutiger Sicht betrachtet, die Möglichkeit des Ideenaustausches und der Schließung von Bekanntschaften der Künstler.

Ab ca. 1951, kurz nach seinem Höhepunkt mit der Ausstellung des Internationalen Art Clubs in der Wiener Secession, beginnt sich dieser allmählich aufzulösen. Die Mitglieder zerstreuen sich ins Ausland oder bilden eigene kleine Künstlergruppen. Letztlich hatte die Verschiedenheit der Mitglieder nicht nur positive Effekte, sondern führte auch zu internen Konflikten. Hinzu kam, dass immer weniger junge Mitglieder aufgenommen wurden und sich die älteren Mitglieder gegen Neues sperrten. Bis 1959 besteht der Club noch offiziell, ab 1955 gibt es jedoch schon keine Aktivitäten mehr unter dessen Namen.¹⁷ Im Wesentlichen hatte der Art Club aber seine Aufgabe als eine Triebfeder, um die österreichische Kunstszene nach dem Krieg wieder in Schwung zu bringen, erfüllt.¹⁸

Herbert Boeckl und Fritz Wotruba waren beide keine offiziellen Mitglieder des Art Clubs. Nach einem Streit vor der Gründung hatten sie kein Interesse mehr an einem Beitritt. Sie blieben aber trotzdem mit dem Club verbunden und trugen mit ihren guten Kontakten zu dessen Funktionieren bei.¹⁹

Boeckl und Wotruba zählten schon in der Zwischenkriegszeit zu den wichtigsten österreichischen Künstlern. Durch ihre künstlerisch innovativen Leistungen und ihre institutionellen Verbindungen sind sie zwei Grundpfeiler der Österreichischen Nachkriegskunst, welche sie unter anderem wegen dem großen Einfluss auf ihre Schüler nachhaltig prägen. Während des Krieges bleibt Boeckl in Wien und wird 1945 zum Rektor der Akademie der Bildenden Künste ernannt worden, wo er den, für alle Studenten der Meisterklassen verpflichtenden, Abendakt leitet. Wotruba ist 1938 in die Schweiz immigriert

16 Fleck 1982, S. 20.

Breicha 1996, S. 63f.

17 Fleck 1982, S. 23f., 27.

18 Neuwirth 1980, S. 34.

Schmeller 1980.

19 Schmeller 1980, S. 32f.

und 1945, auf Ersuchen Boeckls, zurück nach Wien gekommen um die Meisterklasse für Bildhauerei zu übernehmen.²⁰

Boeckl wie auch Wotruba ändern nach dem Krieg ihren Stil, um sich von nun an vor allem mit Problemen der Abstraktion auseinander zu setzen. Sie lösen sich jedoch nicht endgültig von der Gegenständlichkeit. Boeckl bleibt an der Natur, Wotruba an der menschlichen Figur orientiert. Bei Herbert Boeckl ist die Abstraktion eine Folge einer metaphysisch-spirituellen Auseinandersetzung mit der Welt. Durch sein Werk der späten 1940er und 1950er Jahre, besonders die „Metamorphosen“ Aquarelle sowie seine enge Beziehung zur 1954 gegründeten Galerie St. Stephan²¹, ist Herbert Boeckl wegbereitend für die gestisch-abstrakten Strömungen in der österreichischen Malerei der 50er Jahre.

Fritz Wotruba hat sich, im Gegensatz zu Herbert Boeckl, nach dem Krieg zugunsten monumental-blockhafter Strukturen, von expressiven Ausdrucksformen abgewendet. Eine tektonische Auffassung der Figur und eine gewisse Nähe zur Architektur charakterisieren von nun an Wotrubas Arbeiten. Durch seine zahlreichen von ihm geprägten Schüler, wirkt sich Wotrubas Schaffen im österreichischen Kunstgeschehen der folgenden Jahre und Jahrzehnte weiterhin aus.²² Auch auf institutioneller Ebene ist Fritz Wotruba eine wichtige Figur der Wiener Kunstszene der Nachkriegszeit. Als künstlerischer Leiter der Galerie Würthle von 1953 bis 1965, stellt er sowohl international renommierte Künstler, wie Pablo Picasso und Kasimir Malewitsch als auch österreichische Klassiker, wie Egon Schiele und Oskar Kokoschka aus. Jungen österreichischen Künstlern, wie Maria Lassnig oder Oswald Oberhuber, bietet er ebenfalls Möglichkeiten ihre Arbeiten zu präsentieren.²³ Die Galerie Würthle schafft unter der Leitung Wotrubas Verbindungen zum internationalen Kunstgeschehen und ist gleichzeitig Ergänzung und ausgleichender Gegenpol zur Galerie St. Stephan.

Formalistische Konzepte waren von Anfang an Teil des künstlerischen Schaffens der Nachkriegszeit. Gerade innerhalb progressiver künstlerischer Kreise, entwickelten sich, als Gegenbewegung zur traditionellen Kunst, verschiedenste formal orientierte Strömungen. Es bildeten sich zwar keine größeren Gruppen, doch sowohl in der bildend Kunst als auch in Musik und Literatur, sind formalistische Konzepte ein wichtiger Teil der jungen Kunstszene. Besonders die Literaten der „Wiener Gruppe“ (Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener), die über die Auseinandersetzung mit der

20 Fleck 1982, S. 19.

21 Fleck 1982.

22 Breicha 1994.

23 Fleck 1982, S. 31-34, 51f.

seriellen Komposition von Josef Matthias Hauer und Anton Webern zu neuen sprachlichen Konzepten gelangen, nehmen Einfluss auf die konstruktive Malerei in Österreich.²⁴ Ebenfalls von der strukturellen Musik methodisch beeinflusst wurde der „Wiener Formalfilm“. Das Narrative ausklammernd und ganz auf Material und Struktur konzentriert, schufen Künstler wie Peter Kubelka und Kurt Kren experimentelle Filme, deren Ablauf ein detaillierter Plan zugrunde lag. Der Formalfilm inspirierte besonders Künstler der österreichischen Op-Art, wie Helga Philip und Marc Adrian.²⁵ Über diese sowie andere konstruktive Künstler Österreichs, wie Jorrit Tornquist, Hermann Painitz und Richard Kriesche, wird noch zu sprechen sein.

Die Galerie im Griechenbeisel, die nachdem der Art Club inoffiziell bereits nicht mehr bestand, ein neues Forum für junge, noch nicht etablierte Künstler bilden wollte, wurde zu einer wichtigen Plattform für formalistische Kunstrichtungen.²⁶

In der Architektur passiert der Versuch einer Anknüpfung an das internationale Geschehen über Amerika und den Internationalen Stil der 1920er und 30er Jahre. Karl Schwanzler und Roland Rainer sind die beiden großen Namen der frühen Nachkriegsarchitektur. Als Antwort auf ihren Funktionalismus entwickelt die nachfolgende Architektengeneration ab ca. 1958 einen visionären Ansatz der Architektur. Die Manifeste von Günther Feuerstein²⁷, Arnulf Rainer und Markus Prachensky²⁸ sowie Fritz Hundertwasser²⁹, markieren diesen Paradigmenwechsel.

Die, 1953 von Friedrich Welz und Oskar Kokoschka initiierte, Internationale Sommerakademie in Salzburg war für die Entwicklung der jungen österreichischen Nachkriegsarchitektur von entscheidender Bedeutung. Konrad Wachsmann³⁰, der ab 1956 die Architekturklasse leitet, lebte und arbeitete in den 1940er Jahren in Amerika, wo er zusammen mit Walter Gropius das „Packaged-House-System“ entwickelte. Als Professor in Salzburg ist Wachsmann eine wichtige Inspiration für zahlreiche junge österreichische Architekten, wie Hans Hollein, Gustav Peichl oder Ottokar Uhl.³¹

Neben den genannten Künstlern und Institutionen, sind es ein paar einzelne Persönlichkeiten, die der jungen Kunstszene auf die Beine helfen. Alfred Schmeller und Werner Hofmann sind

24 Bogner 1984, S. 178-199.

25 Ebd.

26 Krämer 1995.

27 Feuerstein 1958.

28 Prachensky / Rainer 1958.

29 Hundertwasser 1958.

30 Grüning 1986.

31 Feuerstein 1988, S. 39-45.

als Kunstkritiker bzw. Kunsthistoriker von Bedeutung. Monsignore Otto Mauer³² gibt die Zeitschrift „Wort und Wahrheit“ heraus und gründet die Galerie St. Stephan. Manfred Mautner-Markhof ist einer der wenigen Mäzene der jungen Künstler.

1. 2. Wotruba: Goeschl an der Akademie

Wotrubas Grundthema bleibt auch nach seinen Jahren im Schweizer Exil (1938 – 1945) die menschlichen Figur. Die Gestalt dieser verändert sich aber ab den späten 1940er Jahren in Wotrubas Werken massiv. Er beginnt sich mit der kubistischen Formensprache auseinander zu setzen. Seine Skulpturen werden immer mehr zu Konstruktionen aus kubischen Blöcken und zylindrischen Formen (Abb.1). Wotrubas Menschenbild scheint sich nach dem Krieg grundsätzlich geändert zu haben und dies nicht nur in Bezug auf sein künstlerisches Schaffen. Das fest Zusammengefügte, das Starre und Unbewegliche werden wesentliche formale Konstanten innerhalb Wotrubas Skulpturen und spiegeln auch seine geistige Haltung wider. Stein, Wotrubas bevorzugtes Arbeitsmaterial, ist das adäquate Mittel um dies zu visualisieren.

Nach der Rückkehr nach Wien und dem Beginn seiner Lehrtätigkeit an der Akademie der Bildenden Künste hat Wotruba schon bald einen Kreis von Mitarbeitern und Schülern um sich versammelt, aus dem eine Anzahl bedeutender Bildhauer hervorgeht. Heinz Leinfellner und Wander Bertoni waren unter den ersten Schülern Wotrubas. Später kamen unter anderen Oskar Botolli, Josef Pillhofer, Joannis Avramidis, Alfred Hrdlicka, Erwin Reiter, Andreas Urteiler an die Akademie um bei Wotruba zu lernen.³³

Als Lehrer war es Wotrubas wichtig seinen Studenten viele Freiheiten zu lassen und deren individuelle Entfaltung zu fördern.³⁴ Durch seine starke Persönlichkeit und regelmäßige Kritik an den Arbeiten seiner Schüler, wirkt er aber dennoch sehr stark auf deren künstlerische Entwicklung ein. „[...] Wotruba zwingt seinen Stil nicht auf.“ meint Oswald Oberhuber (der von 1951 bis 1953 in Wotrubas Klasse war) aber „Jeder seiner Schüler der heute selbständig arbeitet, war irgendwo gefangen im geistigen Klima von Wotrubas Arbeit“.³⁵ Die im Zusammenhang der Lehre Wotrubas häufig verwendete Bezeichnung „Wotruba-Schule“ ist nicht sehr genau definiert und wird oft unklar verwendet. Es gibt weder eine festgeschriebene Theorie der Wotruba-Schule noch einen bestimmten Stil, nur eine durch Wotruba geprägte Auffassung von Skulptur. Vereinfacht kann man diejenigen Bildhauer zur

32 Böhler 2002.

33 Für eine genaue Schülerliste, siehe: Habarta 1986, S. 23, 24.

34 Habarta 1986, S. 20.

35 Ebd., S. 21.

Wotruba-Schule zählen, die das tektonische Aufbauen von Figuren mittels abstrakter bzw. geometrischer Formen übernommen und weitergeführt haben. Bezeichnend ist außerdem die Absage an eine naturalistische Gestaltung ohne sich von der menschlichen Figur bzw. der Natur vollständig zu lösen. Im engsten Sinn werden die Bildhauer Joannis Avramidis, Nausika Pastra, Josef Pillhofer, Franz Pöhacker, Erwin Reiter, Andreas Urteil und Roland Goeschl dazu gezählt.³⁶

Roland Goeschl wird 1957 in der Meisterklasse von Fritz Wotruba aufgenommen. Das Verhältnis zu Wotruba war, laut Goeschl, ein sehr positives und fruchtbares. Dennoch versucht Goeschl bereits während seiner Ausbildungszeit, sich vom bildhauerischen Denken Wotrubas zu lösen. Künstler wie Alberto Giacometti³⁷ und Constantin Brâncuși³⁸ werden dabei zu wichtigen Inspirationen für Goeschl.³⁹ Ein Blick auf Arbeiten Goeschls, die dieser während seiner Studienzeit geschaffen hat, sind aufschlussreich für die Betrachtung der späteren Arbeiten und zeigen deutlich wie sich Goeschl an der Reibung mit Wotruba entwickelt.

Früheste Werke, wie die „Liegende Figur“ von 1958 (Abb.2), zeigen thematisch und im formalen Aufbau den Einfluss Wotrubas. Das permanente Thema Wotrubas, die menschliche Figur, ist auch Ausgangspunkt der ersten Skulpturen Goeschls. Die Einzelformen, aus der die Figuren zusammengesetzt sind, leitet Goeschl von den Formen der Kieselsteine in der Salzach ab. Goeschl verbindet die Formen der Steine mit der Form der menschlichen Figur. Seine ersten Skulpturen sind klar von der gegenständlichen Welt abgeleitet. Wie Wotruba, versteht Goeschl die Figur als eine aus einzelnen Elementen zusammengesetzte Struktur. Die Einzelformen bleiben sichtbare Bestandteile der Gesamtfigur. Diesen „tektonischen“ Aufbau der Figur übernimmt Goeschl von Wotruba. Die Verwendung von Rundformen, ist aber bereits ein erster Versuch Goeschls sich von seinem Lehrer, der in dieser Zeit vor allem mit kubischen Elementen arbeitet, zu lösen: *„[...] ich habe eigentlich diese ganze Geschichte schon damals irgendwie anders sehen wollen“* erzählt Goeschl rückblickend in einem Interview von 1993. *„[...] nach zwei Jahren Akademie, in der Wotruba immer kubisch gearbeitet hat, da habe ich mich eben für diese Flußsteinformationen, die ich aus meiner Jugend kannte, interessiert und ich habe eben so Formationen, figurale Formationen aus Flußsteinen gemacht, die sich sehr unterschieden haben von den kubischen Formationen eines Wotruba.“*⁴⁰ Der Versuch der Abgrenzung zu

36 Muschik 1966, S. 22-24.

37 Bonnefoy 2001.

38 Bach 1988.

39 Breicha 1962, o.S.

40 Interview mit Josef Linschinger anlässlich des Symposiums Raum - Klang - Bild in Gmunden 1993, in: Linschinger 1993, S. 88.

Wotruba führt Goeschl zu organisch anmutenden Rundformen aus denen er abstrahierte Formen der menschlichen Figur aufbaut. Diese ersten Figuren stehen oder liegen auf schmalen Sockeln, die den Figuren eine deutlich artifizielle Komponente verleiht. Zum Teil lässt Goeschl die Figuren mit dem Sockel verschmelzen und schafft dadurch den Eindruck von organischem Wachstum. Die Figur scheint sich aus der Basis heraus zu entwickeln. Zu sehen ist dies an zwei kleineren, in Wachs gearbeiteten Werken von 1962 (Abb.3, 4.). Die zwei „Strukturen“ haben knorpelige Körper, die sich aus kieselförmigen Elementen zusammensetzen. Aus einer Basis ragen die beiden Formationen vertikal in den Raum. Kann man bei „Struktur, nach oben bewegend“ (Abb.3) noch eindeutig zwischen Skulptur und Sockel unterscheiden – wobei sich bereits eine Tendenz zur Verschmelzung andeutet – so ist bei „Figurale Struktur, stark bewegt“ (Abb.4) die Basis ein Teil der Figur. Die kleinteiligen Oberflächen beider Plastiken mit den zahlreichen Vor- und Rücksprüngen, vermittelt den Eindruck unruhiger Bewegung. Bei „Struktur, nach oben bewegend“ wird zudem, durch mehrere längliche, senkrecht angeordnete Elemente, die Aufwärtsbewegung betont, sodass der Eindruck eines organischen, aus dem Boden wachsenden Objekts entsteht. Die Skizzen für diese Figuren zeigen den Aspekt der Bewegung noch deutlicher betont. Die Studie für „Struktur, nach oben bewegend“ (Abb.5) zeigt eine rhythmisch geschwungenes, dynamisches Gefüge aus offenen Formen, dass wesentlich stärker Bewegungen ausdrückt, als die ausgeführte Skulptur. Auffallend sind die Linien, die wie ein Widerhall der eigentlichen Struktur, neben diese platziert sind. Es ist ein Ausufern der Formation in den Bildraum, ein Einbeziehen des Umraums, das auch für spätere Werke Goeschls wichtig wird. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zu Fritz Wotrubas bildhauerischem Denken: *„[...] Bei Wotruba hat man nicht räumlich denken gelernt. Bei Wotruba hat man eben in der Figur eine gewisse Möglichkeit gesehen sich zu entwickeln [...]“*⁴¹

Die Wahl des Materials spielt schon bei diesen frühen Arbeiten eine wichtige Rolle. Goeschl bringt von Anfang an eine große Offenheit gegenüber verschiedenen Materialien mit. Durch seine Ausbildung zum Bildhauer in Stein, Holz und Restaurierung in Salzburg, war er bereits mit verschiedenen Materialien vertraut. Dem Holz war Goeschl immer mehr zugetan als dem Stein. Schon früh probiert er unterschiedliche Stoffe wie Bronze oder Wachs für seine Skulpturen aus. Auch dies wieder aus dem Bedürfnis heraus sich von Wotruba, der fast ausschließlich mit Stein arbeitet, zu lösen. Werke wie „Struktur, nach oben bewegend“ oder „Liegende Figur“, die Goeschl tatsächlich von Steinen in der Salzach herleitet, sind nicht in Stein sondern in Wachs oder Bronze ausgeführt. Damit vermeidet Goeschl nicht nur eine zu hohe Affinität zu der Ausgangsform – den Flusssteinen – sondern schafft auch einen deutlichen Unterschied zwischen seinen Skulpturen und denen Fritz Wotrubas.

41 Linschinger 1993, S. 89.

Nach der Theorie des Bildhauers Karl Albiker kann man innerhalb der Plastik zwei Grundtypen unterscheiden, deren „Charakter“ vom verwendeten Material abhängt. Der „Charakter“ des ersten Typs ist aktiv-expansiv und wirkt von innen nach außen. Zu diesem zählen Plastiken die gegossen werden, wie Terracotta und Bronze. Das Objekt ist von Anfang an als Hohlkörper gedacht. Skulpturen aus Stein oder Holz hingegen werden durch starke äußere Einwirkungen nach innen bearbeitet. Sie gehören zum zweiten Typ und wirken passiv und in sich ruhend.⁴² Nach dieser Theorie gehören die frühen Werke Goeschls der ersten Kategorie an, die Wotrubas der zweiten. Im unterschiedlichen Werkstoff und damit auch in der Konzeption der Werke, liegt eine entscheidende Differenz der beiden Künstler. Die unterschiedliche Bearbeitung, die verschiedenes Material mit sich bringt, hat Konsequenzen für die Wirkung einer Skulptur. Wachs ist ein leicht formbarer aber unbeständiger Stoff. Es ist im Vergleich zu Stein ein relativ schnell vergängliches Material, das eher für Modelle eingesetzt wird, als für die endgültige Fassung einer Skulptur. Goeschl war sich dessen bewusst: *„Es war alles so modellhaft in meiner Arbeit, ich habe von Anfang an [...] die Modellhaftigkeit auch in der Skulptur so gesehen, daß jetzt nicht die Größe entscheidend ist, sondern das was von innen nach außen kommt. [...]“*⁴³ Was von innen nach außen transportiert wird, das heißt die Wirkung, die eine Skulptur auf Betrachter und Raum ausübt, ist Goeschl wichtiger als deren Beständigkeit. Nicht nur die Form einer Skulptur sondern auch das Material tragen zu deren Wirkung bei. Goeschl setzt die Wirkung des Materials bereits bei seinen ersten Arbeiten gezielt ein.

Die Übernahme gewisser Prinzipien Wotrubas und der gleichzeitige Versuch sich vom Lehrer zu lösen, wirken sich folgenreich auf Goeschls künstlerische Entwicklung aus. Zum einen übernimmt Goeschl die architektonische Strukturierung der Skulpturen, also den tektonischen Aufbau durch einzelne Elemente. Zum andern versucht er sich von Wotruba zu distanzieren, indem er ein anderes organischeres Formenvokabular verwendet, das im Gegensatz zu Wotrubas kubischen, anaturalistischen Formen steht. (Dass Goeschl einige Jahre später selber nur noch mit exakten kubischen Elementen arbeitet hat nicht mehr unmittelbar mit dem Einfluss Wotrubas zu tun, worauf ich aber noch ausführlich eingehen werde.) Den dabei riskierten naturalistischen Assoziationen des Betrachters wirkt er mit „unnatürlichem“ Material entgegen. Dies bedeutet wiederum ein Abwendung von Wotrubas Leidenschaft für den Stein. Konträr zu der statuarischen Starrheit und Schwere der Skulpturen Wotrubas, zeichnen sich Goeschls frühe Werke durch Kleinteiligkeit und einer modellhaften Fragilität aus. Die Offenheit für verschiedene Materialien bleibt Goeschl

42 Trier 1999, S. 63.

43 Linschinger 1993, S. 89.

erhalten. Formal verändert sich das Werk der folgenden Jahre, unter verschiedenen künstlerischen Einflüssen, stark.

1. 3. Einflüsse der internationalen Kunst der 60er Jahre: London, Pop und Vantongerloo

Der Sprung von den organisch anmutenden Formen der Bronzeskulpturen zu Goeschls späteren geometrischen, farbigen Werken scheint ein großer zu sein. Die Entwicklung von den frühen Bronzen zu den, für Goeschls Werk typischen Formen, lässt sich aber schrittweise verfolgen – der Bruch ist weniger radikal als man im ersten Moment annehmen möchte. Einige Einflüsse der internationalen Kunst der frühen 60er Jahre sind entscheidend für diese formale Entwicklung. Sie sollen im Folgenden kurz aufgezeigt werden.

Nach sechs Jahren Studium bei Fritz Wotruba ergreift Roland Goeschl die Chance, durch ein Stipendium aus Österreich wegzugehen. 1962 und 1963 studiert er für neun Monate am Royal College of Art in London. In diesen Monaten setzt sich Goeschl intensiv mit internationalen Kunstströmungen auseinander. Die Bedeutung Georges Vantongerloos⁴⁴, dessen Arbeiten Goeschl in London genauer kennen lernt, für Goeschls künstlerische Entwicklung, ist bekannt und wird in der Literatur immer wieder betont.⁴⁵ Goeschl sieht die große Vantongerloo Retrospektive in der Marlborough Fine Art Gallery in London 1962 und ist begeistert vom starken Kontrast, den diese Werke zu Wotruba und der österreichischen Skulptur bilden (Abb.6). Die mathematische Denkweise Vantongerloos und die Exaktheit der Formen sowie die Farbigkeit seiner Werke haben Goeschl, der von Wien und der „Wotruba-Schule“ ein ganz anderes Form- und vor allem Farbverständnis gewohnt war, sehr beeindruckt. Das was Goeschl letztlich von dieser Ausstellung und den Arbeiten Vantongerloos mitgenommen hat, ist die Inspiration und den Mut Formen und Farben, ohne Rücksicht auf die menschliche Figur, zu verwenden. Über den Einfluss Vantongerloos sagt Goeschl selbst: „[...] Die Verwandtschaft zu Vantongerloo sehe ich nicht so sehr in einer Formverwandtschaft oder in einer Begeisterung für die Formensprache, die er erfunden hat, sondern einfach in der Arbeitsweise und im Experimentellen, das in seiner Arbeit zu sehen ist. [...]“⁴⁶ Mehr als auf die Formensprache Goeschls, beeinflussen Vantongerloos Werke auf sein bildhauerisches Denken. Für Goeschls spätere Farbwahl, die sich fast ausschließlich auf die Grundfarben Rot, Blau und Gelb beschränkt, kann man Vantongerloo nur bedingt verantwortlich machen. Vantongerloo hat sich bereits in den 1920er Jahren von der

44 Ceuleers 1996

45 Steiner 1997, S. 47.

46 Goeschl 1994, o.S.

kanonischen Primärfarbenpalette von De Stijl gelöst und eine Harmonietheorie der Farben entwickelt, die an Isaac Newtons Farbtheorien⁴⁷ angelehnt ist und alle Spektralfarben einschließt.⁴⁸ Es finden auch Farben wie Violett oder Orange in seinen Werken Verwendung. Nicht allein Georges Vantongerloo, sondern der direkte Kontakt zu den international aktuellsten Kunstrichtungen, den Goeschl in Wien nie so unvermittelt erleben hätte können, ist für Goeschl entscheidend.

Verallgemeinert gesprochen sind die 1960er Jahre in der internationalen Kunst das Jahrzehnt in dem sich die Gattungsgrenzen vollständig auflösen. Triviale Alltagsgegenstände werden ebenso wie „minderwertige“ Materialien in Kunstwerken verwendet oder selbst zu Kunstwerken erhoben. Die immer weiter getriebene Reduktion von Inhalt und Form endet oft in einer Präsentation des künstlerischen Werkstoffs an sich. Es herrscht eine allgemeine Tendenz der Bedeutungsverlagerung von der Form zum Material.⁴⁹ Für Goeschl ist dieser Aspekt in Bezug auf sein Verständnis von Farbe wichtig. Die Farbe wird für Goeschl zum eigentlichen Material seiner Skulpturen. Mit der Farbe ändert sich auch Goeschls Formvokabular. Ohne das veränderte Materialbewusstsein, das innerhalb der Kunst der 1960er Jahre herrscht, sind Goeschls farbige Skulpturen nicht denkbar.

In England ist zu Beginn der 1960er die Blütezeit der englischen Pop Art angebrochen, die allerdings, im Gegensatz zur amerikanischen Pop Art sehr von der Malerei bzw. deren Ausweitung, der Collage, dominiert wird. Die Skulptur der englischen Pop Art ist in erster Linie aufgrund der Verwendung von Farbe und der Auseinandersetzung mit industriell vorgefertigten Formen wichtig für Goeschls Arbeiten. Eduardo Paolozzi⁵⁰ gilt als einer der wichtigsten Vertreter der englischen Pop-Skulptur. Paolozzi findet erst über die Collage und die Assemblage zur Plastik. Zu Beginn der 60er Jahre schafft er großformatige, bunte Skulpturen, die eine Auseinandersetzung mit dem Thema Mensch und Maschine sind. „The Last of the Idols“ (Abb.7) ist aus, in Aluminium gegossenen Maschinenteilen und geometrischen Elementen zusammengesetzt, weist aber noch deutliche anthropomorphe Züge auf. Die Skulptur ist Teil einer Serie in der Paolozzi menschliche und maschinelle Formen miteinander verbindet. Bemalt hat Paolozzi seine Skulpturen mit Ölfarbe, was um 1960 noch keine alltägliche Praxis in der Bildhauerei war, obwohl Künstler wie Picasso oder Archipenko lange vor Paolozzi mit Farbe in der Skulptur experimentiert haben. Für den Österreicher Goeschl war dies vor seinem London Aufenthalt aber undenkbar: *„[...] Farbe in die Plastik aufzunehmen war überhaupt etwas, das man damals grundsätzlich nicht tun*

47 Newton 1704

48 Cage 1993, S. 259.

49 Wagner 2001, S. 17-22.

50 Konnertz 1984

durfte, in Österreich schon überhaupt nicht. In England haben sie begonnen, in der Pop Art solche Dinge zu machen. [...]”⁵¹. Beides, Farbe und maschinenhafte Formen werden wichtig für Goeschls erste farbige Plastiken, wie die „Motorische Skulptur“ (Abb. 27) (s.S.29). Bleibenden Eindruck hat in England außerdem Anthony Caro⁵² und dessen Umkreis auf Goeschl hinterlassen. Caro war Assistent von Henry Moore, löste sich aber nach einem Aufenthalt in den USA von dessen organischer Formensprache und schuf ab 1959 ungegenständliche Stahlskulpturen. Diese sind aus unterschiedlichen Metallplatten und -stäben zusammengesetzt, die durch die monochrome Bemalung zu einer Einheit verbunden werden.⁵³ „Early one Morning“ (Abb.8) ist eine komplexe Konstruktion aus verschiedenen Formen, die von den Gegensätzen der einzelnen Elemente zueinander lebt. Bewusst löst Caro die Skulptur vom Sockel um jegliche Bezüge zur traditionellen Skulptur und somit zur gegenständlichen Welt zu unterbinden. Sein Ziel war es, völlig ungegenständliche Objekte zu schaffen, die trotz ihres direkten Kontakts zu ihrer Umwelt, keinerlei Interaktion mit dieser haben und somit möglichst unabhängig für sich stehen. Die stark farbigen Lackierungen tragen auch zur Verfremdung und Künstlichkeit des Objekts bei.

In der Architektur zeichnen sich Anfang der 1960er Jahre in England ebenfalls entscheidende Entwicklungen ab. Die Gruppe Archigram⁵⁴ um Peter Cook formiert sich 1960 in London. 1961 erscheint die erste Ausgabe des Magazins „Archigram“, in dem sie ihre antiheroischen, optimistischen Architekturutopien als Comic darstellen. Die Ausstellung „Living City“ am Institut for Contemporary Art in London 1963, verhalf der Gruppe erstmals zu einer größeren Öffentlichkeit und, durch den Architekturkritiker Reyner Banham, zu internationaler Beachtung. Fasziniert von neuesten Raumfahrttechnologie und der Idee der Stadt als lebendigen Organismus, entwirft die Gruppe spielerisch mobile Kapsel- Behausungen oder ganze „Walking Cities“. Ironie und Optimismus gegenüber der Technik waren Teil des Konzepts.

Roland Goeschl hatte keinen direkten Kontakt zu den Mitgliedern von Archigram, kannte jedoch deren Arbeit und sagt selbst, dass es Anstöße waren, die zum Weiterdenken angeregt haben.⁵⁵ Später, in Wien pflegt Goeschl Kontakt zu den „visionären“ Architekten. Das erste kennen lernen solcher Konzepte in England, war wichtig für Goeschl um von eingefahrenen Denkmustern wegzukommen.

51 Rhomberg 1994, o.S.

52 Blume 1981-1991

53 Crow 1997, S. 109.

54 Cook 1991

55 Linschinger 1993, S. 90.

Goeschl kommt in England mit sehr viel, für ihn Neuen in Kontakt. Erstmals erlebt er international aktuellste Kunstrichtungen hautnah mit und hat durch zahlreiche Ausstellungen, Gelegenheit versäumtes aufzuholen und sich historische Bezugsgrößen anzueignen. Er entdeckt neue formale Möglichkeiten durch den Einsatz von ungegenständlichen und geometrischen Elementen sowie die Erweiterung der Skulptur durch die Dimension der Farbe. Die Befreiung der Skulptur von ihrem Sockel macht diese zu einem autonomen Objekt ohne Bezug zur traditionellen Plastik. Auch dies spielt für spätere Werke Goeschls eine große Rolle.

Durch diese verschiedenen Eindrücke verändert sich Goeschls Zugang zur Skulptur und sein Materialverständnis grundlegend. Er wird offener für neue und ungewöhnlichere Lösungen. Dabei ist für diese Veränderungen weniger ein einzelner künstlerischer Einfluss, wie der von Georges Vantongerloo entscheidend, sondern das gesamte Klima der Londoner Kunstszene der 1960er Jahre. Durch die wenigen Monate in England vollzieht sich, wie er selbst sagt, ein ganz entscheidender Bruch im Denken.⁵⁶

56 Linschinger 1993, S. 90.

II. Werkanalysen

Ab den frühen 1960er Jahren verändern sich die Werke Roland Goeschls entscheidend. Auffälligste Neuerung ist die Farbe, die bis heute kennzeichnend für Goeschls Arbeiten geblieben ist. Auch eine bedeutende Modifikation des Formvokabulars geht damit einher. Diese Veränderungen resultieren aus verschiedenen Einflüssen und neuen Absichten, die für Goeschl wichtig werden und den damit einhergehenden neuen Parametern, die ab nun bestimmend werden. Gegenständliche Bezüge verlieren gegenüber formalen Faktoren, wie Farbe, Raum und Bewegung, Wichtigkeit für die Entwicklung der Werke. Die frühesten farbigen Arbeiten sind noch deutlich von der menschlichen Figur oder von Objekten, wie Maschinen hergeleitet. Immer mehr werden aber die Vermittlung von visuellen und auch körperlichen Erfahrungen zum Hauptanliegen Goeschls, was besonders an der „Sackgasse“ ersichtlich wird. Die Wahrnehmung des Betrachters und die Veränderung dieser, wird zu einem wichtigen Thema. Figurale Bezüge werden sukzessiv abgebaut und die Form muss auch der gewünschten Wirkung der Plastik genügen. Mit dem Einsatz des *Großbaukastens*, werden die Plastiken in ihre Grundelemente aufgelöst, um flexibel in immer neuen Konstellationen zum Einsatz zu kommen.

Die Fassadengestaltungen stellen eine neue Form von plastischer Gestaltung im Werk Goeschls dar. Reale plastische Elemente verschwinden zugunsten virtueller, die Goeschl unter Anwendung von optischen Effekten, ausschließlich mit Farbe „formt“.

Die folgenden Werkanalysen sollen sowohl die wichtigsten formalen Entwicklungsschritte und Besonderheiten der ausgewählten Werke beleuchten als auch deren Kontext, was Fragen nach der jeweiligen Positionierung der Werke einschließt. Ich habe dafür, ausgehend von markanten Werken Goeschls, Werkgruppen kreiert.

1. Erste farbige Plastiken

Die ersten farbig gefassten Plastiken die Roland Goeschl schafft (und die er nicht erst nachträglich bemalt) sind zunächst zweifarbige, auf die Farben Rot und Blau beschränkte, sowohl liegende als auch vertikal aufgerichtete Holzskulpturen. Goeschl ist noch stark an der menschlichen Figur orientiert, entwickelt Formen aber von Objekten, wie Maschinen bzw. Motoren her. Bewegung bzw. Bewegungsabläufe werden für einige der frühen Werke zum Thema. Goeschl versucht menschliche und künstliche (maschinelle) Bewegungen durch die stabilen Körper der Skulpturen anschaulich zu machen. Motorische Bewegungsabläufe verschmelzen dabei oft mit der Form der menschlichen Figur.

Einige Werke weisen eine Art, der Skulptur inhärenten Hintergrund auf, von dem sich kubenartige Elemente deutlich abheben. Figur und Grund sind Teil einer Skulptur und doch deutlich unterscheidbar. Die raumgreifende Plastizität der Skulptur wird dadurch betont. Gleichzeitig werden formale Bezüge zum Tafelbild und zum Relief hergestellt. Die Frage der Relation von Figur und Grund ergibt sich im Normalfall häufiger bei zweidimensionalen Medien, wie der Malerei oder der Photographie, als bei dreidimensionalen, wie der Skulptur. Zweidimensionale Medien sind als Systeme frontaler, zweidimensionaler Bildebenen organisiert und suggerieren allein durch die optische Differenz von Figur und Grund Dreidimensionalität.⁵⁷ Eine Unterscheidung von Figur und Grund ist demnach für viele der zweidimensionalen Medien konstitutiv. Bei dreidimensionalen Medien ist es möglich eine Figur-Grund Beziehung zwischen Raum und Objekt zu konstruieren, wenn man dafür den Raum als Grund und die Skulptur als Figur annimmt.⁵⁸ Im Folgenden soll die Frage nach Raum-Grund innerhalb der Skulpturen Goeschls, anhand der Analyse einiger früher Farbplastiken behandelt werden.

1. 1. Beziehungen von Farbe und Form – Figur und Grund

Die Skulptur „Figur in den Raum tretend“ (Abb.9) gehört zu einer Gruppe von Werken, die noch in formaler Abhängigkeit zu den Skulpturen der Flusstheorien steht. Deutlicher als bei „Figur in den Raum tretend“ ist dies bei der Skulptur „Redner in Rot-Blau“ (Abb.10) zu sehen, die ebenfalls im Jahr 1963 entstanden ist. Knorpelig, rundliche Formen treten aus einer Fläche hervor. Beide Werke gehören einer Gruppe von frühen farbigen Skulpturen Goeschls an, die reliefhafte Züge aufweisen. Es kann innerhalb der Skulptur zwischen Grund und einer Art von Figur unterschieden werden. Sowohl die Frage nach den formalen Vorteilen dieser Reliefkonstruktionen als auch die Rolle der Farbgebung in diesen, soll im Folgenden analysiert werden.

„Figur in den Raum tretend“ besteht aus einer ca. 200 cm hohen und ca. 60 cm breiten, rot und blau bemalten, Holzplatte, aus der sieben kleinere, polygone, kubische Elemente herausragen. Die rechteckige Holzplatte ist deutlich von den kleineren Elementen unterscheidbar. Sie bildet eine Art Hintergrund, aus dem diese in den Raum hervortreten. Die Grundfläche ist durch jeweils einen Niveausprung am linken und rechten Randbereich der Fläche plastisch in zwei Bereiche gegliedert. Von der Ober- bis zur Unterkante zieht sich die unregelmäßige Struktur aus kleineren Elementen über diese. Sie bilden die „Figur“. Die einzelnen unterscheidbaren Elemente sind von unterschiedlicher Form, Größe und Farbe. Ihre

57 Arnheim 2000, S. 223.

58 Ebd., S. 235-240.

Anordnung auf der rechteckigen Grundfläche folgt keiner erkennbaren Ordnung. Bis auf zwei dieser kleineren Elemente, liegen alle in direkt auf der Grundfläche auf. Die beiden Ausnahmen sind das zweite Element von oben, das auf zwei anderen Elementen appliziert ist und das unterste, welches Ebenfalls in Kontakt mit den darunter befindlichen Elementen steht und zusätzlich Bodenkontakt hat. An diesen beiden wird die Zweiheit von Grund und Struktur bzw. Figur deutlich. Sie sind vom Grund losgelöst und drängen in den Raum des Betrachters. Das „in den Raum treten“ ist hier deutlich ausgeprägt. Die Dualität von Figur und Grund wird ebenfalls durch das ovale Element, das sich über der Oberkante der Hintergrundplatte befindet betont. Hier wächst die Struktur über die Grenzen der rechteckigen Grundfläche hinaus.

Ohne eine Beachtung der Farbgebung der Skulptur, wäre bereits eine einfache Unterscheidung von Figur – die Struktur aus kleinen Elementen – und Grund – die rechteckige Platte – möglich. Die Farbe ändert und verkompliziert das Verhältnis von Figur und Grund. Eine genauere Betrachtung des Verhältnisses von Form und Farbe ist sinnvoll. Die rechteckige Grundfläche ist durch die Farbgebung in vier Bereiche unterteilt. Zwei dieser Bereiche haben jeweils ungefähr dieselbe Größe und die konträre Farbe. Die Randbereiche sind wesentlich schmaler als die inneren Bereiche. Es ergibt sich die Abfolge: schmal Rot – breit Blau – breit Rot – schmal Blau. Der Wechsel von Rot zu Blau und umgekehrt folgt an den Randbereichen dem Niveausprung innerhalb der Platte. Exakt an den Kanten ändert sich die Farbe. Diese werden durch den starke Primärkontrast, den Rot und Blau bilden betont. Die Farbe betont hier die plastische Form und folgt dieser, da der Wechsel der Farbe mit einer Änderung der Form einhergeht. Der Farbwechsel in der Mitte der Platte ist nicht durch eine Änderung in der Form vorgegeben. Hier wird die Platte durch die Farbe neu gegliedert. Die gegengleiche Bemalung der beiden Randbereiche – rechts Rot-Blau, links Blau-Rot – führt dazu, dass die Symmetrie der plastischen Form der Skulptur nicht voll zur Wirkung kommt, sondern blaue Bereiche optisch eher mit blauen Bereichen verbunden werden und rote mit roten. Ohne der Aufteilung der Hintergrundplatte in blaue und rote Bereiche, würde man diese als ungefähr symmetrische Fläche, die aus einem Mittelteil und zwei schmalen Randbereichen besteht, wahrnehmen. Die Farbe schafft neue optische Zusammenhänge und eine Gliederung der Fläche in vier, anstelle von zwei Bereichen. Die kleineren Elemente in der Mitte der Skulptur scheinen farblich einzeln – jedes für sich behandelt worden zu sein. Es gibt kein einheitliches farbles Gesamtmuster, das sich über die Struktur aus kleinen Elementen legt und diese miteinander verbinden würde. Im Gegenteil entsprechen einige der kleinen Elemente farblich der Grundplatte, wie das blau-rote Element, das sich in etwa in der Mitte der Plastik befindet. Dieses „verschmilzt“ mit dem Hintergrund oder scheint aus dem Grund herauszuwachsen. Das Farbmuster des Grundes legt sich hier ohne Rücksicht auf die Form des Elements über dieses. Die Farbe verbindet

zwei plastische Formen miteinander, die ohne Farbe als getrennt wahrgenommen werden würden.

Über diesem rot-blauen Element befindet sich ein weiteres, dessen Farben mit denen der Grundplatte übereinstimmen. Da dieses nicht in direktem Kontakt mit dem Grund steht, sondern durch zwei Elemente von diesem getrennt ist, scheint es nicht mit dem Hintergrund zu verschmelzen. Dennoch ist es mit diesem durch die Farbe in Beziehung gesetzt.

Von den, sich unter diesem befindenden Elementen hat das ovale eine konträre Farbe zum Hintergrund. Das andere korreliert einseitig, auf der roten Seite, mit dessen Farbgebung. Durch ihr, von der Farbgebung des Hintergrundes unabhängiges, Farbmuster, sind diese Elemente von diesem stärker abgegrenzt. Das oberste, über die Oberkante der Grundplatte ragende Element ist nicht genau gegenteilig zu Hintergrund bemalt, jedoch schneidet seine rote Seite in den blauen Bereich des Grundes ein und sein blauer Bereich in den roten des Grundes. Dadurch ist es deutlich vom Hintergrund abgegrenzt. Innerhalb dieses Elements erfolgt der Wechsel von Rot zu Blau wieder genau dem Wechsel der Form, also an den Kanten. Die Form des einzelnen Elements wird durch die Farbe unterstützt.

Das unterste Element, das mit dem Boden in Berührung tritt, verschmilzt je nach Blickwinkels des Betrachters mehr oder weniger mit dem Hintergrund. Die Farbgebung entspricht nicht der des Hintergrundes, sie ist aber auch nicht umgekehrt. Auch hier findet innerhalb des Elements der Wechsel von Blau zu Rot an den Kanten statt. Die Farbe ist mehr an den Formen des Elements orientiert, als am Farbverlauf des Hintergrundes.

Die Farbgebung von „Figur in den Raum tretend“ trägt nicht dazu bei, dass die Struktur aus kleineren Elementen optisch als Einheit wahrgenommen wird. Es erfolgt keine deutliche Differenzierung von Figur und Grund durch die Farbe. Einzelne Elemente werden durch die Farbe mit dem Grund verbunden, andere abgegrenzt.

Farbe und Form bilden in diesem Fall weder eine Einheit noch sind sie voneinander unabhängig. Innerhalb der Grundplatte und einiger Elemente folgt die Farbe der Form. Nicht jedoch in der gesamten Skulptur.

Goeschl setzt die Farbe als ein, zur plastischen Form gleichwertiges Gestaltungsmittel, ein. Er erzeugt mit ihr neue optische Beziehungen zwischen den Elementen und dem Grund.

Durch farbliche Kontraste oder Entsprechungen hat er die Möglichkeit die Form der Skulptur zu unterstreichen oder abzuändern.

Bei der Skulptur „Redner in Rot-Blau“ (Abb.10), die etwa zeitgleich mit „Figur in den Raum tretend“ entstanden ist, zeigt sich eine stärkere Lösung der Farbkomposition von der Formkomposition. Auch diese Skulptur besteht aus einer vertikalen Grundplatte auf der einzelne plastische Elemente von verschiedener Größe appliziert sind. Anders als bei „Figur in den Raum tretend“ sind die Volumen bei „Redner in Rot-Blau“ mehr rundlich. Die

Grundplatte ist schmaler als die von „Figur in den Raum tretend“, sodass die kleineren Elementen der „Figur“ stärker betont werden. Grundplatte und „Figur“ stehen auf einer Art Sockel, der sich durch seine mehreckige Form von den Elementen der „Figur“ unterscheidet. Sowohl die plastische Form als auch die Farbgebung der Skulptur sind klarer verständlich aufgebaut als „Figur in den Raum tretend“. Die einzelnen plastischen Elemente sind alle in direktem Kontakt mit der Grundfläche und nicht untereinander verschränkt. Die plane Grundplatte ist farblich in einen roten und einen blauen Bereich geteilt, wobei die Teilung ungefähr in der Mitte der Platte verläuft. Der Sockel hat den selben Farbverlauf wie die Grundplatte und wird deshalb als zu dieser dazugehörig wahrgenommen.

Jedes der kleineren Elemente der „Figur“ ist ebenfalls durch die Farbgebung in einen roten und einen blauen Bereich geteilt. Ihre Farbgebung ist gegengleich zu jener der Grundplatte, wobei die Linie, an der Rot und Blau zusammentreffen, nicht exakt mit der des Hintergrundes übereinstimmt. Die kleineren Elemente sind durch die Farbgebung stärker miteinander verbunden als jene in „Figur in den Raum tretend“. Während dort jedes Element farblich einzeln behandelt worden ist, zieht sich bei „Redner in Rot-Blau“ ein einheitliches Farbmuster über die kleineren Elemente und verbindet diese optisch zu einer zusammengehörigen Struktur. Jedes der kleineren Elemente hat links einen blauen Bereich und rechts einen roten. Die Grenzlinie, wo Rot und Blau aufeinander treffen, verläuft kontinuierlich über die einzelnen Elemente. Das heißt, dass bei benachbarte Elemente der Farbverlauf ihres darüber bzw. darunter befindlichen Elements so weitergeführt wird, dass keine größeren Sprünge im Verlauf dieser Grenzlinie entstehen. Bei Elementen zwischen denen ein größere Abstand besteht, wie zwischen dem untersten und dem darüber liegenden, wird aber die Grenzlinie der Farbe der Grundplatte aufgenommen.

Durch die, zum Hintergrund umgekehrte Farbgebung der kleineren Elemente, sind sie optisch von diesem stärker gelöst, als man dies ohne Farbgebung wahrnehmen würde. Die kleineren Elemente sowie Grundplatte und Sockel werden durch das jeweilige Farbmuster miteinander verbunden. Der Wechsel von Rot zu Blau findet nicht an Kanten oder Änderungen in der plastischen Form statt, in diesem Sinn folgt die Farbe nicht der Form. Trotzdem werden durch das Farbmuster bestimmte Beschaffenheiten der Skulptur, wie die Differenz von Grund und Figur, betont.

Goeschl setzt die Farbe in diesen frühen Skulpturen als ein zusätzliches Gestaltungsmittel für die Form ein. Diese wird durch die Farbe unterstützt aber auch verändert. Dieser Umgang mit Farbe in der Skulptur erinnert im ersten Moment an Alexander Archipenkos Skulpto-Malerei, ist aber nur entfernt mit dieser verwandt. In der Skulpto-Malerei entstehen wechselseitige Beeinträchtigungen von Form und Farbe. Die Farbe betont oder schwächt die

plastische Form ab und umgekehrt.⁵⁹ Soweit lässt sich diese mit Goeschls Verwendung von Farbe in der Skulptur vergleichen. Die Skulpto-Malerei ist jedoch ein Versuch der Verbindung von Skulptur und Malerei. Archipenko setzt die Farbe als ein gleichberechtigtes Mittel neben der Form ein und schafft mit dieser, im Sinne einer illusionistischen Malerei, dreidimensionale Formen vor. Der Unterschied zu Goeschls farbigen Skulpturen wird an einem Beispiel wie die Skulptur „Badende“ (Abb.11) aus dem Jahr 1915 deutlich. Das Motiv der sich kämmenden Frau wird erst durch die Bemalung im Detail ersichtlich. Archipenko kreiert mit der Farbe illusionistische plastische Formen, unabhängig von der tatsächlichen plastischen Form der Skulptur, wie im Bereich der Knie der Frau. Goeschl wirkt zwar mit der Farbe auf die plastische Form ein und schafft durch sie neue optische Zusammenhänge, verwendet diese aber nicht „malerisch“, im Sinn, dass er illusionistische Formen mit dieser kreiert. Farbe ist für Goeschl nicht Malerei sondern Material. Er geht immer von der plastischen Form aus. Diese wird durch die Farbe betont oder verändert. Der Einsatz von Farbe ist nicht der Versuch einer Verbindung von Malerei und Plastik, sondern eine Erweiterung der Möglichkeiten des plastischen Gestaltens.

1. 1. 1. Relief

Neben dem Einsatz der Farbe in der Skulptur sind reliefhafte Formen ein weiteres markantes Merkmal einiger früher Skulpturen Goeschls. Bei Skulpturen wie „Figur in den Raum tretend“ ist es möglich innerhalb der Plastik zwischen einem „Grund“ und einer „Figur“ bzw. Struktur, die sich von der Grundfläche deutlich abhebt zu unterscheiden. Das Relief ist eine plastische Kunstform für die diese Differenzierung wesentlich ist. In Bezug auf Goeschls Skulpturen stellt sich zunächst die Frage es sich bei Werken wie „Figur in den Raum tretend“ um Reliefs handelt. Wie bereits erwähnt, ist es bei diesen möglich zwischen Grund und einer Art von Figur zu unterscheiden. Dennoch handelt es sich um vollplastische Skulpturen, die frei im Raum und nicht an einer Wand platziert werden. Sie oszillieren weit weniger zwischen zweiter und dritter Dimension als traditionelle Reliefs. Dabei gilt es aber den veränderten, stark erweiterten Reliefbegriff der Zeit der Entstehung von Goeschls reliefhaften Skulpturen zu berücksichtigen. Am Beginn des 20. Jahrhunderts entwickeln sich neben dem traditionellen Relief, das vorwiegend zweckgebunden, z. B. als Architektur-Dekoration eingesetzt wird, neue Formen des Reliefs. Ist dieses im 19. Jahrhundert noch eine ausschließlich bildhauerische Kunstform, so entdecken im frühen 20. Jahrhundert vor allem Maler das Relief als eine neue formale Möglichkeit. Künstler praktisch aller avantgardistischen Strömungen beschäftigten sich in unterschiedlicher Weise mit diesem. Weniger traditionell vorbelastet als die Skulptur oder die Malerei bietet das Relief einen

59 Trier 1999, S. 147.

Bruch mit der Tradition und eine Erweiterung der Kunst. Die Position des Reliefs zwischen Skulptur und Tafelbild erhält dieses erst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, durch diese Entdeckung der formalen Möglichkeiten für die Malerei. Künstler die diese Qualitäten genutzt und weiterentwickelt haben waren selbst nicht mehr ausschließlich Maler oder Bildhauer, sondern arbeiteten gattungsübergreifend. Entscheidend zur Entwicklung des „modernen“ Reliefs beigetragen haben u. a. Picasso Hans Arp, Vladimir Tatlin und Alexander Archipenko. Die folgenden hier aufgezeigten Beispiele sollen einen Eindruck der Entwicklung des Reliefs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geben. Dadurch soll sowohl geklärt werden, ob Goeschls Skulpturen als Reliefs bezeichnet werden können als auch formale Vorzüge, die das Relief bietet beleuchtet werden.

Mit den, um 1912 entstehenden, reliefhaften kubistischen Konstruktionen Picassos, wie „Gitarre“ (Abb.12), schafft dieser eine Auflösung der geschlossenen Bildfläche. Durch Negativformen wird der Raum in das Werk einbezogen.

Hans Arp und die Züricher Gruppe der Dadaisten verstehen im Relief eine Möglichkeit des Ausdrucks von Protest gegen das traditionelle Öbild. Als Teil einer elitären Welt wird dieses abgelehnt. Das Relief bietet sich als ein Experimentierfeld für neue Gestaltungsformen durch den Einsatz neuer Materialien an.⁶⁰

Die Methode der Kombination von Fundstücken auf einem Leinwandartigen Grund findet sich in den 1920er Jahren häufig in dadaistischen und surrealistischen Künstlerkreisen. Dabei werden besonders von surrealistischen Künstlern Objekte in absurder, aber keinesfalls zufälliger Weise miteinander konfrontiert, wie dies beispielsweise bei den „Objets-poèmes“ von André Breton der Fall ist.

Bei Reliefs der Konstruktivisten spielt der Einsatz neuer Materialien eine zentrale Rolle. Vladimir Tatlin erkannte, dass jedes Material nicht nur eine spezifische Oberflächenwirkung sondern auch seine eigene Form mit sich bringt.⁶¹ Seine Reliefs bestehen aus, traditionell künstlerischer Sicht unkonventionellen Materialien wie Gips, Pappe oder Teer, deren Oberflächenwirkung und Form Tatlin als formale Qualitäten bewusst für die meist ungegenständliche Reliefkompositionen einsetzt. Die fast vollplastischen „Eckreliefs“ (Abb.13) sind durch die Ecksituation in eine räumliche Situation gesetzt.

Alexander Archipenko vereint durch die „Skulpto-Malerei“ Skulptur und Malerei in Reliefs. Die plastische Form und die gemalte Gestaltung sind auch hier, innerhalb des Reliefs, zu gleichen Teilen wichtig und wirken mit und gegeneinander. In einem Relief wie „Frau mit Fächer“ (Abb.14) wird die Durchdringung von Farbe und Form offensichtlich. Die Farbe folgt zum Teil, wie im Bereich des Kopfes, der plastischen Form, bildet aber auch selbst scheinbar plastische Formen, wie das linke Brustmotiv. Durch den Rahmen, der an ein traditionelles

60 Krick-Güse/ Güse 1980, S. 15.

61 Rowell 1980, S. 40.

Gemälde erinnert sowie dem relativ flachen Relief, steht „Frau mit Fächer“ dem traditionellen Tafelbild näher als der Skulptur. Reliefs wie „Medrano II“ (Abb.15) hingegen, sind durch ihren vertikalen Aufbau und den zum Teil vollplastischen Elementen der Skulptur näher. Das Relief bietet Archipenko die ideale Form für die Skulpto-Malerei. Dessen gattungsübergreifende Position zwischen Skulptur und Malerei ermöglicht eine Gleichstellung von Farbe und Form innerhalb eines Werks. In Werken wie „Frau mit Fächer“ ist die Idee der Skulpto-Malerei klar nachvollziehbar verwirklicht.

Grob zusammenfassend kann man das Relief als Experimentierfeld vieler Künstler der Avantgarde betrachten, die durch eine Fokussierung auf das Material bzw. die Einführung neuer Materialien sowie realer Objekte in die Kunst, neue formale Wege suchten. Die Möglichkeit mit dem Relief gattungsübergreifende Werke zu schaffen, war eine weitere Qualität für viele Künstler, die sich selbst nicht mehr auf nur eine künstlerische Gattung festlegten.

Entsprechende der pluralistischen Tendenz der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, tritt das Relief in vielfältiger Weise in Form der Collage, Assemblage, oder Combine Painting, um nur einige Arten aufzuzählen, auf. Die Attraktivität des Reliefs liegt zwar nicht mehr im Bruch mit der Tradition, aber immer noch in seiner Position zwischen Malerei und Plastik und damit zwischen Zwei- und Dreidimensionalität und in der Möglichkeit der Kombination verschiedenster Materialien bzw. Objekten.

Von diesem erweiterten Begriff des Reliefs ausgehend kann man bei Goeschls freistehenden Skulpturen durchaus von Reliefs sprechen. Wie kommt Roland Goeschl zu diesen Reliefhaften Formen und wofür nützt er die Qualitäten des Reliefs? Eine Erklärung für das geweckte Interesse Goeschls am Relief liegt in seinem Aufenthalt in London, kurze Zeit vor der Entstehung von Werken wie „Figur in den Raum tretend“ oder „Redner in Rot-Blau“. In der englischen Pop-Art wurde, mehr als in der amerikanischen, mit der Ausweitung des Tafelbildes, in Form von Collagen und Assemblagen, experimentiert. Pop-Art Künstler nützen diese und andere Formen des Reliefs um Objekte des täglichen Lebens in ein Kunstwerk einzubinden oder für die plastische Erweiterung und Fortsetzung eines Bildes. Der Realitätsanspruch des Bildes wird dadurch betont. Richard Smith, der mit seinen dreidimensionalen Leinwänden in den Raum des Betrachter eindringt (Abb.16), oder Allen Jones, der in seine Bilder oft mit plastischen Elementen ergänzt (Abb.17), sind Beispiele von Reliefs der englischen Pop-Art, die Goeschl, während seines Aufenthalts in London, so oder in ähnlicher Form gesehen haben könnte.

Auch in Österreich findet man mögliche Einflüsse für Goeschls reliefhafte Skulpturen. Das Werk „Figurenrelief“ (Abb.18) von seinem Professor Fritz Wotruba zeigt dessen Auseinandersetzung mit der menschlichen Figur und der Fläche. Ein Vergleich von Wotrubas „Figurenrelief“ mit Goeschls „Figur in den Raum tretend“ zeigt die Vorteile, die

Goeschl aus der Verwendung des Typus Reliefs zieht. Weiters werden formale Weiterentwicklungen gegenüber dem Lehrer deutlich.

Bei Wotrubas „Figurenrelief“ treten, ähnlich wie bei Goeschls „Figur in den Raum tretend“, menschliche Figuren von einer Hintergrundfläche in den Raum. Einige scheinen bei Wotruba in die Fläche hineinzugehen. Diese Figuren sind in einzelne, kleinere Elemente zergliedert. Sie sind aber dennoch deutlich als menschliche Gestalten erkennbar. Im Unterschied zu Wotruba kann man die „Figur“ bei Goeschl nicht mehr eindeutig als eine menschliche erkennen. Diese besteht bei Goeschl aus einzelnen plastischen Elementen, die aber nicht wie bei Wotruba zu einer Figur verschmelzen. Wotruba schafft mit Hintergrundfläche und Sockel Grenzen, über die die Figuren nicht treten. Innerhalb der Figuren gibt es keine größeren Vor- und Rücksprünge. Im Gegensatz zu Goeschl war es nicht Wotrubas Anliegen die Figuren zu sehr in den Raum des Betrachters treten zu lassen. Bei „Figur in den Raum tretend“ ist die Hintergrundfläche keine Begrenzung für die Figur. Goeschl lässt die einzelnen Elemente deutlich über und vor den Grund springen um das „*in den Raum treten*“ deutlich zu machen. In Goeschls Relief gibt es in diesem Fall keinen Sockel. Die Figur tritt direkt in Kontakt mit dem Boden und somit mit dem Raum des Betrachters. Hier liegt ein formaler Vorteil den Goeschl aus der Verwendung des Reliefs zieht. Durch die Unterscheidung von einem flachen Grund und einer Figur, die aus diesem heraus tritt, wird die Plastizität der Figur betont und das Eindringen dieser, in den Raum des Betrachters akzentuiert. Im Gegensatz zu Wotrubas „Figurenrelief“ ist Goeschls „Figur in den Raum tretend“ nicht zwangsläufig für eine Aufstellung an einer Wand bestimmt. Sie ist als eine freistehende Skulptur konzipiert. Wotrubas Relief hingegen ist ein Fries. Dieser verlangt eine Aufstellung an einer Wand. Das Gebälk-Motiv am oberen Rand der Hintergrundfläche von Wotrubas Relieffries verweist auf die traditionelle Disposition der Reliefs in Abhängigkeit zur Architektur. Wotruba bezieht sich bei seiner Auseinandersetzung mit dem Relief auf den klassischen Typus, während Goeschls Relief mehr von den avantgardistischen Formen des Reliefs, die zwischen Skulptur und Malerei stehen, beeinflusst ist. Obwohl Goeschl noch vor seinem Aufenthalt in England, in seiner unmittelbaren Umgebung Auseinandersetzungen mit Reliefs stattfanden, beginnt er erst in London reliefhafte Skulpturen in der Art von „Figur in den Raum tretend“ oder „Redner in Rot-Blau“ zu schaffen. Die Beschäftigung mit zeitgenössischen Kunstströmungen wie der Pop-Art und das im Gegensatz zu Österreich künstlerisch progressive Klima in London, haben Einfluss auf Goeschls Experimentierfreude. Das Relief bietet ihm des Weiteren, neben der schon Erwähnten Betonung der Plastizität und des *in den Raum drängens* der Figur, erstmals eine Öffnung der Skulptur gegenüber dem Raum. Der Vergleich von Goeschls frühen Bronzeplastiken mit „Redner in Rot-Blau“ macht dies deutlich. „Stehende, sehr bewegt“ (Abb.19) ist eine aus mehreren rundlichen Elementen von unterschiedlicher Größe zusammengesetzte Figur. Diese Elemente sind

voneinander zu unterscheiden aber dennoch deutlich zu einer Figur verschmolzen. Die glatte Oberfläche der Figur ist an mehreren Stellen durch uneben modellierte Stellen durchbrochen. Trotz dieser Unterbrechungen, werden die einzelnen Elemente als eine Figur wahrgenommen, deren Oberfläche geschlossen ist. Bei „Redner in Rot-Blau“ sind einzelne Elemente der Figur nicht mehr miteinander, sondern nur noch mit der Grundplatte verbunden. Die Geschlossenheit der Figur, die trotz der fehlenden physischen Verbindungen der Elemente, besonders durch die Farbe, als Einheit wahrgenommen wird, ist aufgehoben.

Die Form des Reliefs bietet Goeschl mehrere formale Möglichkeiten. Er kann eine Figur in ihre einzelnen Elemente aufzulösen, da diese von der Grundplatte gehalten werden. So können die einzelnen Elemente einer Figur frei auf dem Grund angeordnet werden. In Zusammenhang mit der Farbe in der Skulptur, ist die Verwendung eines Reliefs reizvoll, da durch dessen hybriden Charakter, Assoziationen an das Tafelbild hergestellt werden. Dies gibt den Skulpturen einen gattungsübergreifenden Aspekt. Durch die reliefartige Form kann Goeschl Fläche und Plastizität in einer Skulptur vereinen.

1. 2. Büste/ Figur in Bewegung: Zergliederung der Körper und Bedeutung der Farbe Gelb

Neben den reliefhaften Skulpturen, die durch ihre Rundformen formal noch stärker an die frühen Bronzeskulpturen Goeschls angelehnt sind, entstehen zur selben Zeit Plastiken die aus kubischen Elementen bestehen. Nicht nur in der Form, sondern auch im Aufbau unterscheiden sich diese Werke von den reliefhaften Skulpturen.

Die Skulptur „Büste“ (Abb.20) entsteht im selben Jahr wie „Figur in den Raum tretend“ (Abb.9). Der Körper der 153cm hohe und 70cm breiten Holzskulptur ist in acht rechteckige Volumen zerlegt. Nur die äußersten beiden Elemente und das Mittlere liegen unmittelbar auf dem gelben Sockel auf. Zwischen den anderen Elementen und dem Sockel ergibt sich je links und rechts eine Lücke. Diese trennt die Plastik von ihrem Sockel.

Das mittlere Element ist das längste und steht senkrecht auf dem gelben Sockel. Als eine Art Kopfstück ist an diesem ein kleineres, rechteckiges Element angebracht. Die anderen Elemente, von denen jedes jeweils kürzer als das vorherige ist, sind von dieser Mittelachse stufenweise immer stärker zur Waagrechten gedreht, sodass sich eine Fächerung oder *Verschiebung*⁶², wie es Goeschl selbst bezeichnet ergibt. Jedes der Elemente ist der Länge nach in einen blauen und einen roten Bereich von gleicher Größe geteilt. An den Berührungsflächen der Elemente treffen jeweils immer dieselben Farben aufeinander, womit die Abstufung des Körpers der „Büste“ auch in die Farbfelder übergeht. Die Farbgebung ist

62 Trummer 1997, S. 31.

nicht an den einzelnen Elementen orientiert, sondern, an der gesamten Figur. Dies wirkt optisch gegen die Zergliederung der Figur in einzelne Elemente.

Durch die Verschiebung wird die Geschlossenheit des Körpers der „Büste“ aufgebrochen. Die Farbe hält ihn zusammen.

Diese Zergliederung des Körpers der Figur durch deren Zusammensetzung in einzelne kubische Elemente und die Auffächerung dieser wird zu einem häufigen Motiv der Skulpturen Goeschls dieser Zeit. Gegenüber den reliefhaften Skulpturen bietet diese Konstruktionsweise neue formale Möglichkeiten, wie die Aufhebung des geschlossenen Körpers und eine gesteigerte Dynamik.

Die „Figur in Bewegungen“ (Abb.21) von 1965 ist eines der markantesten Beispiele dieser neuen Auffassung der Figur. An ihr werden alle wesentlichen Aspekte, die diese Form mit sich bringt ersichtlich. Die 247 cm hohe Figur ist, wie die „Büste“, aus mehreren längsrechteckigen Elementen aufgebaut, die in unterschiedlichen Winkeln aus der senkrechten Mittelachse verschoben sind. Das zentrale mittlere Element ist auch hier wieder das längste und hat ein Kopfstück, welches aus kürzeren Elementen besteht. Im Gegensatz zur „Büste“ verwendet Goeschl bei „Figur in Bewegung“ mehr und relativ flache Elemente, wodurch die Zergliederung bzw. Auffächerung des Körpers der Figur verstärkt wird. Die Farbgebung ist auch hier nicht an den einzelnen Elementen orientiert sondern zieht sich über die gesamte Figur. Es ist nicht mehr jedes Element zu gleichen Teilen in rote und blaue Bereiche geteilt. Die Verteilung von Blau und Rot variiert stark von Element zu Element. Das vierte von links ist sogar ganz in blau gehalten. Wieder treffen aber, an den Berührungsflächen der Elemente, jeweils gleichfarbige Bereiche aufeinander. Der Zusammenhalt des zergliederten Körpers der Figur ist, wie „Büste“ durch die Farbgebung erhöht.

„Figur in Bewegung“ visualisiert einen Bewegungsablauf. Durch die Auffächerung bzw. Verschiebung der einzelnen Elemente wird die Gehbewegung eines Menschen simuliert. Durch die dichtere Staffelung und flacheren Elemente, schafft Goeschl, im Vergleich zu „Büste“, eine Steigerung der Dynamik in die Skulptur.

Erst bei einer Umgehung erschließt sich die Skulptur dem Betrachter vollständig. Das Plakat für die Pariser Biennale (Abb.22) veranschaulicht die sich, mit dem Blickwinkel des Betrachters, ändernde Form der Figur. Auf dem ersten Bild von links wirkt diese sehr flach. Das mittlere Bild zeigt wie sich die Figur einem Betrachter Stück für Stück öffnet. Erst auf dem dritten Bild von links werden die Ausmaße der Figur klarer. Hier erscheint der Körper der Figur relativ breit und, durch die Fächerung der einzelnen Elemente, in sich stark zergliedert.

Thomas Trummer vergleicht Goeschls Plastik „Büste“, in Hinblick auf die räumliche Zerlegung der Figur mit Marcel Duchamps „Akt die Treppe hinabsteigend“ (Abb.31). Ein

statisches Objekt wird, so Trummer, als bewegt wahrgenommen.⁶³ Bei „Figur in Bewegung“ ist dieser Eindruck der Bewegung, durch die dichtere Staffelung der Elemente noch gesteigert.

Werke wie „Büste“ und „Figur in Bewegung“ unterscheiden sich deutlich von den bisherigen Skulpturen Goeschls wie „Figur in den Raum tretend“. Der Aufbau der Körper mit flachen, dicht nebeneinander montierten kubischen Elementen, ist gänzlich anders als bei den kurz zuvor bzw. fast gleichzeitig entstandenen reliefhaften Skulpturen. Auffallend ist die Änderung des Formvokabulars von rundlichen zu eckigen Formen. Diese Methode der Konzeption der Figuren ermöglicht Goeschl Dynamik und Bewegung in die Figur zu bringen. Skulpturen wie die „Figur in Bewegung“ sind ein erster Schritt in Richtung jener Werke die auch als „Aktionsplastiken“ bezeichnet werden.⁶⁴ Der Versuch Goeschls Bewegung zu visualisieren indem er die einzelnen Elemente der Figur leicht verschoben anordnet, führt aber auch zu einer Auflösung der Geschlossenheit des Körpers.

Eine weitere entscheidende formale Änderung, die bei diesen Werken zu beobachten ist, ist die Verwendung der Farbe Gelb, die Goeschls bisher eingesetzten Farben Rot und Blau zu einer Trias der Primärfarben ergänzt. Goeschl ist kein Künstler der sich intensiv mit Theorien befasst und diese in seinen Werken umsetzt. Die Grundfarbentrias wurde von ihm nicht auf Grund der Vollständigkeit oder der traditionellen Bedeutung gewählt. Worin die Vorteile der Ergänzung liegen, lässt sich anhand der ersten Verwendung von Gelb bei den Werken „Büste“ und „Figur in Bewegung“ aufzeigen.

Die erste Plastik in deren Zusammenhang Goeschl die Farbe Gelb verwendet ist die „Büste“ (Abb.20), die Goeschl auf einem gelben Sockel platziert.⁶⁵ Die „Büste“ wurde erstmals 1964 in der Galerie St. Stephan zusammen mit anderen farbigen Plastiken Goeschls (Abb.23) ausgestellt. Diese standen teilweise ebenfalls auf Sockeln, welche aber entweder in der Farbe der Plastik oder in schwarz gehalten waren. Nicht nur durch die ungewöhnliche Form des Sockels (dieser besteht aus einem zylinderförmigen Unterteil und einer darauf platzierten, runden Platte und gleicht somit einem Tisch.), sondern vor allem durch die gelbe Farbe des Sockels hebt sich die „Büste“ von den anderen Werken deutlich ab. Durch die Vereinigung der drei Grundfarben durch den Zusatz des gelben Sockel funktioniert dieser als optischer „Verstärker“. Eine Verbindung der drei Primärfarben erzeugt den größt möglichen Farbkontrast. Johannes Itten unterscheidet in seiner Farbtheorie sieben Farbkontraste von denen der einfachste der „Farb-an-sich-Kontrast“ (FASK) ist. Er bezeichnet im Grunde genommen jeden Kontrast zweier Farben zueinander. Am stärksten aber ist der FASK wenn

63 Trummer 1997, S. 31.

64 Steiner 1997, S. 50.

65 Trummer 1997, S. 31.

die drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau im Dreiklang verwendet werden.⁶⁶ Diese Farbkombination hat eine sehr hohe Präsenz und wirkt auf den Betrachter laut, kraftvoll und satt.

Durch die Zugabe von Gelb bei der „Büste“, ändert sich die optische Wirkung der gesamten Plastik. In der Weise, wie Goeschl das Gelb hier einsetzt – noch vorsichtig und außerhalb der eigentlichen Figur – entfaltet der Kontrast nicht seine volle Wirkung. Im Gegensatz zu den rot-blauen Plastiken ohne oder mit schwarzem Sockel innerhalb der Ausstellung in der Galerie St. Stephan, wirkt die „Büste“ heller und gleichzeitig dynamischer.⁶⁷ Da Gelb eine visuell aktive Farbe ist, wirkt es sich auf die optische Bewegung innerhalb der Plastik, die durch Abtrepung und Verschiebung der einzelnen Elemente zustande kommt, verstärkend aus.

Die Vermittlung von optischen Erfahrungen ist für Goeschl ein wesentliches Anliegen.⁶⁸ Die Farbe Gelb in Kombination mit Rot-Blau bietet eine Steigerung der visuellen Erfahrung. Anfänglich setzt Goeschl Gelb noch nicht direkt innerhalb der Plastiken ein, sondern als Farbe für den Unter- oder Hintergrund. Die „Figur in Bewegung“ (Abb.21) wurde bei der, im selben Jahr stattfindenden, Biennale in Paris vor einem gelben Hintergrund aufgestellt. 1965 war sie in einem Münchner Bürohaus in einem gelben Raum zu besichtigen (Abb.24). Die „Figur in Bewegung“ wurde auch ohne gelben Hintergrund aufgestellt. Goeschl hat diese aber offensichtlich mit dem Hintergedanken eines gelben Hintergrundes konzipiert. In einer Collage von 1965 mit dem Titel „Figur in Bewegung“ (Abb.25) ist eine abstrahierte Variante der gleichnamigen Skulptur zu sehen. Die roten und blauen Farbflächen, aus denen die Figur aufgebaut ist, sind an drei von vier Seiten von einer gelben Linie umgeben. Diese gibt der schrägen Struktur halt im Bildraum. Goeschl spielte von Beginn an mit dem Gedanken, die Skulptur mit Gelb zu verbinden. Etwa ein Jahr später baut Goeschl in der Collage „Farbflächenkomposition“ (Abb.26) eine ähnliche Struktur vor einem rechteckigen, gelben Hintergrund auf. Dieses Blatt steht in Zusammenhang mit der Plastik „Sackgasse“, worauf ich später noch eingehen werde. Der gelbe Hintergrund hat hier eine ähnliche Funktion wie der gelbe Untergrund der „Büste“. Er verstärkt die optische Präsenz der Plastik durch den starken Kontrast der drei Grundfarben.

Gelb wird ab 1965 ein fixer Bestandteil von Goeschl Farbkanon. Es ermöglicht ihm nicht nur einen gesteigerten optischen Reiz, aufgrund des Primärkontrastes, sondern auch größere Ausgewogenheit der Farb-Form-Kompositionen.

66 Itten 1987, S. 34-36.

67 Thomas Trummer hat in ähnlichem Zusammenhang von der *Zeigefunktion* des gelben Sockel für die Plastik „Büste“ hingewiesen, in: Trummer 1997, S. 31.

68 Rohmberg 1994, o.S.

1. 3. Loslösung vom Sockel. Motorische Skulpturen

Eine weitere Gruppe von Werken dieser Zeit bilden die *motorischen* Skulpturen, die Goeschls Auseinandersetzung mit technischen Formen und motorischen Bewegungen zeigen. Sie sind in ihrem Aufbau aus nebeneinander montierten und aus einer Achse verschobenen Holzelementen, Werken wie der „Büste“ und „Figur in Bewegung“ ähnlich. Jedoch bestehen die motorischen Skulpturen aus einer Kombination von eckigen und runden Formen und weisen kompliziertere Verschiebungen auf. Ein weiterer wichtiger Unterschied zu „Büste“ und „Figur in Bewegung“ ist das Verschwinden des Sockels bei diesen Skulpturen. Die „Motorische Skulptur“ (Abb.27) und die „Schräge Figur“ (Abb.28) bestehen aus aneinander gefügten Holzelementen von unterschiedlicher Form und Größe. Seitlich werden die Skulpturen jeweils von längeren, schmalen Balken abgeschlossen. Der mittlere Teil besteht aus scheiben- bzw. plattenartigen Elementen, die gegeneinander verschoben sind. Der obere Teil wird jeweils von einem kleineren, viereckigen Element gebildet. Die Farbgebung von „Schräge Figur“ ist vergleichbar mit der von „Figur in Bewegung“. Jedes einzelne Element ist unsymmetrisch in einen roten und einen blauen Bereich geteilt. Die Farbe ist nicht an der Form der einzelnen Elemente orientiert. Farbwechsel von Rot und Blau passieren nicht an Änderungen (Kanten, Abtreppungen) in der plastischen Form der Elemente. An den Berührungsflächen der Elemente treffen jeweils gleiche Farben aufeinander. Dadurch werden die Elemente miteinander Verbunden und optisch zusammengehalten. Als ein weiterer Effekt entsteht durch diese Farbgebung der Eindruck, dass einige Elemente ursprünglich eins waren. Das Element das rechts am Mittelteil der Figur anschließt, wirkt durch die Farbe als ein Teil des mittleren Elements, welches von diesem durch eine Drehung aus der Achse getrennt wurde. Dieser Effekt stellt sich jedoch nur bei ungefähre Übereinstimmung der plastischen Form ein.

Das Farbmuster der „Motorischen Figur“ verläuft ebenfalls elementübergreifend. Es treffen auch hier wieder bei den Berührungsflächen der Elemente gleiche Farben aufeinander. Jedoch besitzt nicht jedes dieser einen roten und einen blauen Farbbereich. An der linken Seite der Skulptur zieht sich ein roter Bereich vollständig über eines der Elemente. Die Farbe verbindet verschiedene Elemente miteinander und stellt dadurch optisch Beziehungen unter den Elementen her. Diese Farb-Beziehungen betonen nicht die plastische Form. Goeschl legt ein Farbmuster über die einzelnen Elemente, sodass diese miteinander verschmelzen. Die Farbkomposition wird demnach nicht auf die plastische Form abgestimmt, sondern folgt einer eigenen Ordnung.

Ein wesentliches Merkmal beider Werke ist ihre Vielansichtigkeit. Sie bieten dem Betrachter je nach Standpunkt ein anderes Bild und sind nur sehr schwer ganzheitlich zu erfassen.

Bei der „Motorischen Skulptur“ werden, durch die nicht parallel zueinander stehenden äußeren Elemente und dem mittleren Bereich, der aus versetzten Scheibenelementen besteht, Assoziationen an maschinelle Bewegungen bzw. an Motoren evoziert. Andererseits lässt das kleine viereckige „Kopfstück“ der Skulptur auch Vergleiche mit der menschlichen Figur zu. Sowohl die „Motorische Skulptur“ als auch die „Schräge Figur“ können als Weiterentwicklung der „Büste“ von 1963 (Abb.20) gesehen werden. Der Titel der, ein Jahr nach der „Büste“ entstandenen „Schrägen Figur“ lässt noch relativ viel Raum für Interpretationen, während Goeschl der 1965 geschaffenen Arbeit mit der Bezeichnung „Motorische Skulptur“ einen deutlicheren technischen Akzent gibt. Goeschl verbindet hier die menschliche Figur mit technischen Formen.

Anders als die „Büste“ liegen die „Schräge Figur“ und die „Motorische Figur“ ohne Sockel direkt auf dem Untergrund auf. Mit dem Sockel entfällt die eindeutige Kennzeichnung der Objekte als Skulptur. Sie rücken damit dem Status eines autonomen, für sich stehenden Objekts näher. Die Grenze zum Raum des Betrachters fällt damit endgültig weg, was ein wichtiger Faktor für spätere Werke Goeschls wird.

1. 4. Zusammenfassung

Mit den ersten farbigen Plastiken schlägt Goeschl eine neue Richtung des Gestaltens ein und macht einige entscheidende formale Entwicklungsschritte, die auch für spätere Arbeiten bestimmend bleiben.

Zum Teil zeigen die farbigen Plastiken, wie „Figur in den Raum tretend“ (Abb.9), in der Konstruktion einer Figur aus einzelnen rundlichen Elementen, noch Anklänge an die früheren Flusstinformation. Diese sind als Reliefs, mit voneinander unterscheidbarem Grund und Figur, konzipiert. Die Form des Relief bietet Goeschl die Spannung zwischen Fläche und Plastizität innerhalb einer Skulptur sowie die Auflösung der Figur in ihre einzelnen Elemente und deren relativ freie Anordnung auf der Grundfläche.

In Werken wie „Figur in Bewegung“ wird die zunehmende Geometrisierung der Formen deutlich. Diese unterscheiden sich sowohl in den einzelnen Elementen als auch im Aufbau der Figur von den reliefhaften Werken. Goeschl setzt hier die Figuren aus rechteckigen, nebeneinander montierten Elementen zusammen, die stufenweise aus der Mittelachse gedreht sind. Diese Konstruktionsweise ermöglicht Goeschl eine Visualisierung von Bewegungsabläufen. Durch die Verschiebung der einzelnen Elemente zergliedert Goeschl die Körper der Figuren und hebt die geschlossene Oberfläche auf. Die Farbgebung unterstützt aber den optischen Zusammenhalt der Figuren.

Die Befreiung einzelner Skulpturen von ihrem Sockel, setzt diese in direkten Kontakt mit ihrer Umwelt und schwächt die Distanz zum Betrachter.

Die wesentlichste Neuerung ist der Einsatz von Farbe in den Skulpturen. Goeschl verändert mit dieser die plastische Form. Die Farbgebung setzt sich zum Teil über die einzelnen Formen der Skulptur hinweg und schafft neue optische Formzusammenhänge. Goeschl versteht die Farbe nicht als Anstrich der Form. Er nutzt diese um die Form zu modellieren und differenzierter zu gestalten. Farbe und Form wirken mit- und gegeneinander. Die plastische Form dominiert die Skulpturen aber dennoch.

Bereits relativ früh, ab 1963, verwendet Goeschl zusätzlich zum kontrastreichen Gegensatzpaar Rot und Blau die Farbe Gelb, die ihm ausgeglichene Kompositionen und eine Steigerung der optischen Spannung ermöglicht. Mit der Einführung der Farbe Gelb gelangt Goeschl zu dem Farbkanon, der sein ganzes Schaffen prägt.

1. 4. 1. Positionierung

Diese ersten farbigen Plastiken Goeschls nehmen innerhalb seines gesamten Werks eine Zwischenposition ein. Sie sind bereits richtungsweisend für Kommendes, beziehen sich zum Teil aber auch noch auf seine frühesten Werke.

Die menschliche Figur bleibt vorerst primärer Ausgangspunkt für Goeschls Skulpturen. Dies sowie der tektonische Aufbau der Figur, durch einzelne Elemente entspricht der Arbeitsweise von Goeschls Professor Fritz Wotruba. Dennoch hat sich Goeschl mit den ersten farbigen Plastiken schon weit von Wotrubas Werken entfernt. Die menschliche Figur ist bei Goeschl nur noch in stark abstrahierter Form vorhanden. Goeschl zergliedert seine Figuren wesentlich stärker als Wotruba, wodurch er deren Geschlossenheit aufbricht. Durch eine bestimmte Anordnung der Elemente bringt Goeschl Bewegung in seine Skulpturen. Der Vergleich von Goeschls reliefhaften Skulpturen und Wotrubas Skulpturenfries zeigt die formalen Weiterentwicklungen Goeschls und die unterschiedliche künstlerische Orientierung der beiden Künstler.

Goeschl bewegte sich in Wien in einem jungen, progressiven Kunstkreis. Dies zeigt unter anderem seine Verbindung zur Galerie Nächst St. Stephan, in der die farbigen Plastiken 1964 erstmals ausgestellt werden. Bereits 1962 nimmt Goeschl an der Ausstellung anlässlich des „Symposion Europäischer Bildhauer“ in der Galerie im Griechenbeisl teil. Dort stellt er gemeinsam mit Künstlern, wie Peter Perz, Josef Pillhofer und Karl Prantl, Kleinplastiken aus.⁶⁹ Die Galerie im Griechenbeisl ist, neben der Galerie Nächst St. Stephan, die Anfang der 1960er Jahre noch stark durch die Malergruppe (Prachensky, Mikl, Rainer, Holleggha) geprägt war, eine weitere wichtige Plattform für junge Künstler geworden. Nationale und internationale nichtfigurative und geometrische Kunst wurde in den 60er

⁶⁹ Krämer 1995, S. 111-113.

Jahren zu einem Schwerpunkt der Ausstellungen dieser. Es ist anzunehmen, dass Goeschl über aktuelle konstruktive Kunst seiner Zeitgenossen gut informiert war.

1964 findet die Ausstellung „Bronze, Eisen- und Steinplastiken“ statt, an der Goeschl – der damals vor allem mit Holz und bereits mit Farbe gearbeitet hat – nicht teilnimmt, wo jedoch Künstler wie Karl Prantl, Fritz Hartlauer und Barna Sartory vertreten sind. Diese arbeiten schon vorwiegend mit elementaren, geometrischen Formen (Abb.29, 30). Goeschls frühe farbige Skulpturen sind noch weit entfernt von solchen rein abstrakt-geometrischen Konstruktionen. Sie können auch nicht als konkrete Kunst, nach der Definition von Max Bill, eingestuft werden. Die Bezüge zur menschlichen Figur sind eindeutig. Diese steht bei Goeschl allerdings nicht mehr als Thema im Vordergrund. Es geht nicht primär um die abstrahierte Darstellung einer menschlichen Figur. Formale Aspekte wie die Spannung zwischen Farben und Formen, Fläche und Plastizität, Bewegung und Statik bestimmen diese Werke. Es zeichnet sich bereits bei den frühen farbigen Plastiken eine Konzentration auf die formalen Gestaltungsmittel ab. In Skulpturen wie „Figur in Bewegung“ zeigt sich eine Veränderung in Goeschls Formvokabular. Er setzt stärker geometrisierte Formen für den Aufbau der Figur ein. Goeschl hat sich, auf der Suche nach einer klareren Formensprache, mit Konstruktiv-geometrischer Kunst auseinander gesetzt. Diese war in Wien, u.a. in der Galerie im Griechenbeisl sowie in London präsent.

Die geometrische Formensprache setzt sich in Goeschls Werk bereits kurz nach den ersten farbigen Plastiken durch. In den Werken der folgenden Jahre vermeidet Goeschl zunehmend runde Formen sowie figurative Bezüge und nähert sich formal der konkreten Kunst an.

2. Sackgasse und Farbwege: Kunst im öffentlichen Raum/ Kunst als öffentlicher Raum

Die „Sackgasse“ ist eines der wichtigsten und bekanntesten Werke Roland Goeschls. Eine Untersuchung ihres Kontexts und eine formale Analyse der „Sackgasse“ selbst sowie einer Reihe von Entwurfsskizzen, sollen die Entstehung des Werks und seine „Funktion“ klären. Fragen nach den formalen Fortschritten, welche Goeschl mit der „Sackgasse“ erreicht und nach ihrer Position innerhalb des nationalen und internationalen künstlerischen Kontexts, sollen das Werk aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten.

2.1. Anstoß und Kontext: <trigon 67>

1967 findet in Graz die Dreiländerbiennale trigon⁷⁰ statt. Unter dem Thema *ambiente/ environment* werden Künstler aus Italien Österreich und dem damaligen Jugoslawien eingeladen ihre Beiträge zu präsentieren. Mit der Ausstellung sollte – neben dem Anspruch einen Beitrag zur internationalen Verständigung zu leisten – eine Entwicklung der Kunst der letzten Jahre und dabei besonders die Verschmelzung der verschiedenen Kunstgattungen aufzeigen.⁷¹ Wilfried Skreiner, der Leiter der trigon versteht unter *ambiente* , „[...] den künstlerisch gestalteten und einheitlich konzipierten Raum oder ein Raumgebilde. [...]“⁷². Insgesamt 15 Maler und Bildhauer aus den drei Ländern sind dazu aufgerufen sich mit der Gestaltung von Raum auseinander zu setzen und ihre Raumideen oder Raumvisionen darzustellen. (Die Gestaltung der Architektur der Ausstellung wurde dennoch einem Team von Architekten überlassen.). Die umgesetzten Projekte der trigon reichen von visionären Wohnräumen, wie Gianni Colombos „kubischem, bewohnbarem Raum“, über Experimente mit Optik und Wahrnehmung, wie Enzo Maris Raumexperiment mit der Quantität und Intensität des Lichtes, bis zu architektonischen Plastiken bzw. skulpturaler Architektur, wie Mario Cerolis dreidimensionalen Rekurs auf Leonardo da Vincis Proportionsstudie, oder raumverändernder Malerei, wie Rudolf Pointers 36 Ölbilder, die zur Raumgestaltung beliebig aufgestellt werden können. Aus Österreich kommen, neben Roland Goeschl, Beiträge von Marc Adrian, Jorrit Tornquist, Josef Pillhofer, Oswald Oberhuber und Rudolf Pointer.⁷³

70 5. 9. – 15. 10. 1967 Künstlerhaus Graz. Veranstaltet vom Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung; Durchführung: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum; Leitung: Wilfried Skreiner; Architektonische Gestaltung: Planungsgruppe Günther Domenig – Elfriede Huth.

Skreiner 1967

Zur Geschichte der trigon: Rabl 2004

71 Skreiner 1967, o. S.

72 Ebd., o. S.

73 Ebd.

2. 1. 1. Beitrag Roland Geoschl: die Sackgasse

Goeschl konzipiert für die trigon eine begehbare Plastik, die den Betrachter von zwei Seiten umgibt. Im Begleittext zur „Sackgasse“ beschreibt Goeschl diese als Gasse, in die sich der Besucher hineingezogen fühlt und intensive Farb- und Formerlebnisse erfährt. Sie soll nicht als Irrweg verstanden werden. Bewusst habe Goeschl den Blick nach außen nicht ganz verstellt. Der Besucher sieht zwar durch schmale Schlitze nach außen, kann aber nicht durch diese ins Freie gelangen und ist dadurch zum Umkehren gezwungen. Durch dieses Umkehren, so Goeschl, wird der Besucher die Rhythmik von Farben und Formen der Skulptur noch einmal intensiv erleben.⁷⁴

Die „Sackgasse“ (Abb.33) besteht aus vier, polyedrischen, nicht identischen Teilen. Diese können in zwei Vorder- und zwei Hinterteile mit jeweils gleicher Höhe unterschieden werden. Betrachtet man die „Sackgasse“ von ihrer Rückseite (Abb.34), kann man die vier polyedrischen Volumen als Kuben mit schräg nach unten abfallenden Deckflächen sehen, aus denen keilförmige Teile ausgeschnitten wurden. Statt der ebenen Seitenflächen sind unregelmäßige Zickzack-Flächen entstanden. Die Außenflächen der gesamten Plastik sind gelb, während die Innenbereiche rot und blau gehalten sind. Innen und außen werden durch die Farbigkeit deutlich unterschieden, wodurch der Eindruck eines aufgebrochenen, gelben Volumens, dass sein buntes Innenleben zeigt, entsteht. Der innere Bereich der Plastik wird von blauen und roten Farbflächen, die in unregelmäßigen Abständen alternieren, gebildet. Während die linke Innenseite von blauen Farbflächen dominiert wird, weist die rechte Hälfte der „Sackgasse“ mehr rote Flächen auf. Die linke Innenseite verläuft schräg nach rechts unten, die rechte Seite schräg nach links oben.

Die „Sackgasse“ hat bei den meisten ihrer Aufstellungen farbige Ausläufe an den vier äußeren Ecken. Diese sind bei der ersten Präsentation auf der trigon entstanden. Als Teil der Ausstellungsarchitektur führte ein „Farbweg“ durch den Außenbereich der trigon. Dieser wurde von Goeschl aufgenommen und bis zur „Sackgasse“ weitergeführt. Die farbigen Ausläufer funktionieren als „Leitschienen“ bzw. „optische Schrittmacher“⁷⁵, wie Goeschl es formuliert, die den Betrachter frontal zur Plastik hinführen.⁷⁶ Ein Jahr später, bei ihrer Aufstellung im Museum des 20. Jahrhunderts, im Rahmen von Goeschls Ausstellung „work in progress“⁷⁷, sind die Farbbahnen ein komplementärer Teil der „Sackgasse“ geworden (Abb.35). Sie sind nun nicht mehr einfache Farbstraßen, die zu der „Sackgasse“ führen, sondern auch eine Art Spiegelung des vordersten bzw. hintersten Teils der Plastik. Bei

74 Skreiner 1967, o. S.

75 Ebd.

76 Ebd.

77 „Roland Goeschl – work in progress“, 39. Sonderausstellung des Museums des 20. Jahrhunderts, Wien 16. 2. – 23. 3. 1969.

längerer Betrachtung dieser „Spiegelung“, wird man sie dreidimensional wahrnehmen. Ein Effekt der das Wahrnehmungserlebnis der gesamten Plastik verstärkt.

Die Farbgebung ist, wie bei den frühen Farbplastiken, ein wesentliches Gestaltungsmittel und entscheidend dafür, wie die Plastik wahrgenommen wird. Im Gegensatz zu den ersten farbigen Plastiken, wie „Figur in den Raum tretend“ (Abb.9) findet der Wechsel der Farben bei der „Sackgasse“ meist an den Kanten der Form statt.

Goeschl setzt die Farbe bei den frühen farbigen Plastiken dazu, ein die Form optisch zu verändern. Die Farbe unterstützt die Form nicht immer, ist aber auch nicht gänzlich von dieser gelöst. Farbe und Form der „Sackgasse“ bilden so gesehen eine Einheit, dass eine Änderung der Form meist eine Änderung der Farbe mit sich bringt. Kanten und Ecken des Innenbereichs der „Sackgasse“ werden durch den Wechsel der Farben betont. An einigen Stellen wechselt die Farbe aber nicht mit der Form und verläuft über mehrere Flächen, wie es in der rechten Innenseite am hinteren roten Bereich zu sehen ist. Durch die Bemalung von mehreren nebeneinander liegenden Flächen in einer Farbe werden diese optisch zusammengefasst und als ein Volumen wahrgenommen. Farbe ist auch bei der „Sackgasse“ ein Gestaltungsmittel für Goeschl mit dem er die plastische Form verändern kann. Diese wurde hier aber bereits von vornherein für die Farbe angepasst. In Bezug auf die Entwicklung der Form in seinem plastischen Werk sagt Goeschl selbst, dass er ab der Gestaltung mit Farbe in der Skulptur sukzessive danach strebte die Form so auszuwählen, wie sie der Farbe am besten entspricht.⁷⁸ Bei der „Sackgasse“ hat Goeschl durch die glatten Oberflächen und die ebenen Flächen der plastischen Form versucht der Farbe mehr Wirkung zu verschaffen.

Die ersten farbigen Plastiken sind nachträglich bemalte Skulpturen. Zwar schuf Goeschl diese mit der Intention einer späteren Bemalung, jedoch stand die plastische Form im Vordergrund. Diese wurde nachträglich durch die Farbe verändert. Bei der Konzeption der „Sackgasse“ wurde die farbliche Gestaltung bei der Wahl der Form bereits berücksichtigt. Erstmals arbeitet Goeschl mit farbigem Material und bemalt die Plastik nicht nachträglich. Die Zeichnungen und Collagen, die kurze Zeit vor der „Sackgasse“ entstanden sind, zeigen Goeschls Beachtung der Farbe bei der Konzeption der Plastik. Auf den Collagen „Farbraum“ von 1967 (Abb.36) und „Farbflächenkomposition“ von 1966 (Abb.26) sind der „Sackgasse“ ähnliche Strukturen zu sehen. Goeschl baut die Kompositionen nur aus Farbflächen und Farblinien auf. Vor einem gelben, rechteckigen Hintergrund hat Goeschl jeweils rote und blaue Papierstreifen in schräger Staffelung aufgeklebt. Zusätzlich sind auf beiden Blättern durch rote und blaue gerade Linien, die am unteren und oberen Ende abgerundet sind, räumliche Elemente angedeutet. In beiden Collagen verdichtet sich die Struktur in der rechten oberen Bildhälfte. Die Schrägen sowie der gelbe Hintergrund in Kombination mit Rot

78 Linschinger 1993, S. 91.

und Blau, verleiten zu einer räumlichen Interpretation der Strukturen. Beide Bilder könnte man für abstrahierte Abbildungen der „Sackgasse“ halten. Goeschl benennt das frühere Blatt „Farbflächenkomposition“ und die später entstandene Collage „Farbraum“. Diese Betitelung der beiden Blätter ist paradigmatisch für die Schaffung einer räumlichen Formation aus farbigen Flächen. Auf den Collagen setzt Goeschl Farbe und Form gleich. Sie zeigen den gesteigerten Stellenwert der Farbe gegenüber früheren Werken.

2. 1. 2. Formale Entwicklung der Sackgasse

Die „Sackgasse“ markiert einen wesentlichen formalen Fortschritt in Goeschls Schaffen, der sich durch ein neues Formenvokabular und einem veränderten Verständnis von Skulptur auszeichnet. Ab ca. 1963 beginnt Goeschl bereits die geschlossene Oberfläche seiner farbigen Skulpturen, auf verschiedene Weise aufzubrechen (s. S. 24f.). Mit der „Sackgasse“ vollzieht er den Schritt zu einer begehbaren, geöffneten Plastik. Während die ersten farbigen Plastiken eine gewisse Unentschiedenheit zwischen figürlich-organischen und geometrischen Formen zeigen, scheinen nun die Exaktheit der Linien und die Strenge der Geometrie der „Sackgasse“ für Goeschls entgültigen Übertritt zur rein ungegenständlichen Gestaltung zu sprechen. Dieter Bogner hat darauf hingewiesen, dass die „Sackgasse“ ebenfalls auf menschliche Formen, genauer gesagt auf einen liegenden, weiblichen Akt mit gespreizten Beinen, zurückgeführt werden kann.⁷⁹ Dies soll hier nicht in Frage gestellt werden. Ich möchte aber zuerst die formale Entwicklung der „Sackgasse“ innerhalb Goeschls Werk klären und versuchen den Entwicklungsprozess von den ersten farbigen Plastiken zur Form der „Sackgasse“, ohne Berücksichtigung auf deren figürliche Referenzen, nachzuvollziehen.

Die ersten farbigen Plastiken weisen noch Rundungen und deutlich zu erkennende Spuren der Bearbeitung an der Oberfläche auf. Nach und nach beginnt Goeschl die Oberflächen seiner Skulpturen zu glätten. Die Linien werden gerader und die Kanten exakter. Klare Anzeichen für diese zunehmende Geometrisierung sind bereits in der Skulptur „Büste“ von 1963 (Abb.20) und in einer Reihe von Skizzen aus demselben Jahr zu erkennen. Die rundlichen Formen in der 1963 entstandene Zeichnung „Ohne Titel“ (Abb.37) weisen strengere Linien auf, als in dem kurz zuvor in London entstandenen Blatt „Sehr bewegt“ (Abb.38). Die ineinander verstrickte Kleinteiligkeit wurde im späteren Blatt zugunsten größerer Formen aufgegeben. Besonders an den Formen im Bildvordergrund des späteren Blattes, kann man den exakteren Strich Goeschls erkennen. Ebenfalls 1963 entsteht eine weitere Bleistiftzeichnung „Ohne Titel“ (Abb.39). Hier baut Goeschl die Struktur fast nur noch aus geraden Linien mit gerundeten Enden auf. Die Skulptur „Büste“ (s. S.19) ist ein erstes

79 Bogner 1988

Resultat dieser Tendenz zu strengeren Linien und Formen. Zwar sind weder die Oberflächen noch der Farbauftrag der „Büste“ exakt geometrisch, doch setzt Goeschl diese aus klar voneinander zu unterscheidenden, einzelnen Quaderformen zusammen. Schräg verlaufende Linien bzw. Diagonalen, wie sie in der „Büste“ durch die, aus der Vertikalen gedrehten Elemente entstehen, werden wichtige formale Komponenten für Werke Goeschls der folgenden Jahre.

Die zunehmende Glättung der Oberflächen und Schärfung der Kanten zeigen sich ab 1965 im Werk Goeschls offensichtlich. Die Skulptur „Figur in Bewegung“ (Abb.21) ist ein Markstein in dieser formalen Entwicklung, da sie alle wesentlichen Neuerungen in sich vereint. Goeschl verwendet für den Aufbau der Figur geometrische Elemente, deren Oberflächen – bis auf unwesentliche kleinere Dellen – glatt sind. Diagonalen sind ein bestimmendes Kompositionselement. Der Entwurf für „Figur in Bewegung“, die gleichnamige Collage aus demselben Jahr (Abb.25), zeigt Analogien zu Collagen, welche bereits große Ähnlichkeit mit der späteren „Sackgasse“ haben. Das Blatt „Figur in Bewegung“ zeigt die Konstruktion der Figur ausschließlich aus schrägen Farbflächen in einem Gerüst aus gelb-blau-roten Linien. Auf einer Kreidezeichnung aus dem Jahr 1966 (Abb.40) ist zu sehen, wie Goeschl aus farbigen, schrägen Linien eine räumliche Struktur aufzubauen versucht. Vom linken und rechten oberen Bildrand verlaufen asymmetrische, rote und blaue Linien schräg gegen die Mitte des unteren Bildrandes. Um die Bildmitte baut Goeschl eine zweite Struktur auf, die aus zwei gelben Rechtecken besteht. Goeschl versucht dadurch die rot-blaue Struktur aus schrägen Linien in einen räumlichen Zusammenhang zu stellen. In einem nächsten Schritt wird diese Linienstruktur zu einer Farbflächenstruktur mit deutlich räumlichen Bezug, wie die Collage „Farbflächenkomposition“ (Abb.26) von 1966 zeigt. Kurz darauf entsteht eine fast identische Collage (Abb.36) die jedoch den Titel „Farbraum“ trägt, was eine von Goeschl intendierte räumliche Leseweise bestätigt.

Anhand dieser ausgewählten Zeichnungen und Blätter lässt sich eine Entwicklung von bewegten, kleinteiligen Strukturen zu immer ruhigeren und stärker geometrisierten Formationen nachvollziehen. Immer deutlicher wird dabei die Ähnlichkeit mit der „Sackgasse“. Rückblickend kündigt sich die Form der „Sackgasse“ bereits in frühen Zeichnungen wie „Sehr bewegt“ an und lässt sich kontinuierlich bis 1967 verfolgen.

Die Farbgebung der Blätter zeigt, wie Goeschl sukzessive Farbe in die Entwürfen für eine Skulptur einbaut. Die ersten Blätter zeichnet Goeschl noch mit Bleistift. Er verwendet dann aber immer öfter bunte Fettkreide. Später werden die Strukturen nur noch mit farbigen Linien, oder, in den Collagen mit Farbflächen, aufgebaut. Die Farbe wird immer mehr bereits im Entwurfsstadium berücksichtigt und kommt nicht erst durch spätere Bemalung hinzu. Goeschl beginnt die Farbe als einen essentiellen Teil der Skulptur zu werten. Er entwickelt die plastische Form mit Berücksichtigung auf die Wirkung der Farbe. In diesem Sinn ist die

Farbe nicht mehr von der Form zu trennen. Indem Goeschl bei der Wahl der Form Rücksicht auf die Farbe nimmt, beeinflusst diese die Form stärker, als in den frühen farbigen Skulpturen.

Ich habe bei meinem kurzen Überblick bei der „Büste“ und der „Figur in Bewegung“ begonnen und möchte nun zu letzterer zurückkehren. „Figur in Bewegung“ steht meiner Meinung nach, im skulpturalen Werk Goeschls, am Anfang der Entwicklung zur Form der „Sackgasse“. Die dominierenden Schrägen und die Zerlegung des Körpers der Figur, in rot-blaue, vor- und zurückspringende Elemente sind Formen, die später in der „Sackgasse“ wichtig werden und die hier erstmals auftreten. Die Verwandtschaft der „Figur in Bewegung“ zur „Sackgasse“ verdeutlicht sich, wie bereits erwähnt in Collagen, die in Zusammenhang mit den beiden Werken stehen. Der Vergleich der Blätter „Figur in Bewegung“ (Abb.25) und „Farbflächenkomposition“ (Abb.26) macht den sehr ähnlichen Aufbau der jeweiligen farbigen Strukturen bewußt. In beiden Fällen staffelt Goeschl blaue und rote Farbstreifen in leichter Neigung. „Figur in Bewegung“ besteht aus, zum linken oberen Rand des Blattes gestaffelten Streifen. Diese sind von gelben, blauen und roten Linien umgeben. Bei „Farbraum“ finden sich zwei dieser Staffelungsmotive, die von der oberen, mittleren Bildhälfte zu den unteren Ecken des Blattes geneigt sind. Zwischen den beiden Blättern liegt ein Zeitraum von etwa einem Jahr.⁸⁰ Die Methode des Aufbaus der Komposition durch Staffelung von Farbstreifen ist in beiden Fällen sehr ähnlich. Die Collage „Figur in Bewegung“ ist ein Entwurf für die gleichnamige Skulptur und könnte als eine vereinfachte Seitenansicht dieser gelesen werden. Bei der später entstandene Collage „Farbraum“ baut Goeschl mit dem selben Motiv der gestaffelten Farbstreifen, eine räumlich zu verstehende Struktur auf, welche der „Sackgasse“ in Frontalansicht sehr ähnlich ist.

Frühere Zeichnungen Goeschls, wie „Sehr bewegt“ (Abb.38), zeigen, dass dieser sich über längere Zeit mit räumlichen Strukturen auseinandersetzt. Das Motiv der Staffelung, zu dem er über die Skulptur „Figur in Bewegung“ findet, bietet ihm eine neue formale Lösung mit eckigen Formen, die er für Entwürfe für die „Sackgasse“ anwendet. Die Skulptur „Figur in Bewegung“ kann so gesehen, als ein Ursprung der „Sackgasse“ betrachtet werden.

Staffelungen und rot-blaue Schrägen allein sind aber nicht das Hauptmerkmal der „Sackgasse“. Wesentlichster formaler Fortschritt der „Sackgasse“ ist die Öffnung bzw. das Aufbrechen des geschlossenen Körpers der Skulptur. In einer Vorform findet sich dies in Goeschls Werk ebenfalls bei den Skulpturen „Büste“ und „Figur in Bewegung“. Deren Körper sind nicht mehr geschlossen, sondern in kleinere, aufgefächerte Elemente zergliedert. Bereits deutlicher schafft Goeschls Skulpturen mit einem geöffneten Körper mit

⁸⁰ Die Collage „Farbflächenkomposition“ diente als Plakat für die Ausstellung „Goeschl, Hollegha, Mikl, Prachensky, Rainer“ der Galerie Nächst St. Stephan in der Galerie im Taxispalais in Innsbruck vom 5. April bis 1. Mai 1966. Sie muss also spätestens im Frühjahr 1966 entstanden sein.

einer Reihe von kleinformatischen Holz- und Kunststoffskulpturen, deren würfelförmige Körper, durch Einschnitte mit Öffnungen versehen wurden. Für die Kleinskulptur „Würfelformen“ (Abb.41) aus dem Jahr 1966, hat Goeschl aus einem Kunststoffwürfel und einem Kunststoffquader keilförmige Stücke herausgeschnitten. Durch die nachträgliche Bemalung der neu entstandenen Innenflächen mit Rot und Blau und mit Gelb für die noch vorhandenen Würfel- bzw. Quaderaußenflächen, ergibt sich eine deutliche optische Divergenz des Inneren und des Äußeren des Würfels. In harten Kontrasten treffen die Farben entlang von schräg verlaufenden Kanten aufeinander. Nicht an jeder Kante passiert ein Farbwechsel. Goeschl schafft blaue und rote Bereiche, die aus zwei oder drei Flächen derselben Farbe bestehen. Rot und Blau werden aber ausschließlich für die inneren Bereiche verwendet. Gelb nur für die äußeren.

Die formale Analogie der „Würfelformen“ zur „Sackgasse“ ist offensichtlich. Die Kleinplastik ist Teil einer ganzen Serie, die Goeschl sowohl vor als auch nach der „Sackgasse“ geschaffen hat. Es handelt sich nicht um Entwürfe für die „Sackgasse“, sondern um eigenständige Werke. Diese waren jedoch ein wesentlicher Schritt für die Entwicklung der Form der „Sackgasse“.

Etwa zwei Jahre nach der Aufstellung der „Sackgasse“ bei der trigon, lässt Goeschl die „Würfelformen“ in Fotocollagen, als haushohe Plastiken, ähnlich der „Sackgasse“, erscheinen. Die Fotomontage aus dem Jahr 1969 (Abb.42) zeigt Goeschls Vorstellung der „Würfelformation“ als monumentale Farbplastik.

Die „Sackgasse“ folgt nicht unmittelbar auf die Würfelformationen. Kurz vor ihrer ersten Realisierung konnte Goeschl bereits eine großformatige Plastik in Ahnlehnung an die Würfelobjekte verwirklichen. Die „Tektonische Raumgestalt“ (Abb.43) ersetzte von Juni 1967 bis November 1968 den Bronzefries „Figurenrelief“ (Abb.18) von Fritz Wotruba im Skulpturenhof des Museums des 20. Jahrhunderts in Wien.⁸¹ Zusätzlich wurde sie in die Ausstellung *Kinetika*⁸², auf die ich noch ausführlicher zu sprechen kommen werde, integriert. „Tektonische Raumgestalt“ war eine sechs Meter lange und etwa vier Meter hohe, begehbare Holzkonstruktion. Drei gelbe Bereiche wurden durch rot und blau gefärbte Einschnitte durchbrochen. Zusätzlich ragten flache Dreieckselemente in den Umräum der Skulptur hinein. „Tektonische Raumgestalt“ war formal noch stärker an den Würfelobjekten orientiert als die „Sackgasse“. Die Einschnitte in ersterer waren bereits begehrbar, jedoch gab es noch keine so große Raumtiefen wie bei der „Sackgasse“.

81 Smola 2006, S. 21.

82 Ausstellung des Museums des 20. Jahrhunderts, Wien. 7. Juli – 15. Oktober 1967.
Hofmann 1967.

Die formale Entwicklung der „Sackgasse“ lässt sich rückblickend im Werk Goeschls über einen Zeitraum von mindestens fünf Jahren verfolgen. Anhand verschiedener Skizzen wird ersichtlich, dass sich Goeschl über lange Zeit mit räumlichen Strukturen, die eine Art Eingangssituation bilden, auseinander gesetzt hat. Seit der „Figur in Bewegung“, die, in Bezug auf die Geometrisierung des Formvokabulars, ein Markstein der formalen Entwicklung innerhalb Goeschls Werk ist, verwendet dieser unter anderem das Motiv der gestaffelten Farbstreifen, um eine derartige räumliche Komposition auf dem Papier umzusetzen. In Goeschls plastischen Schaffen dieser Zeit zeigt sich die Beschäftigung mit Öffnungen in plastischen Körpern, am deutlichsten in den kleinformatigen Würfelformationen. Diese sind der „Sackgasse“ bereits sehr ähnlich. Von der „Tektonischen Raumgestalt“, die von den Würfelformationen abgeleitet ist, doch war es von dieser begehbaren Plastik nur noch ein kleiner Schritt zu der „Sackgasse“.

2. 1. 3. Erlebnis und Interpretationen

Die „Sackgasse“ wird nicht, wie in der traditionellen Skulptur ab dem Barock üblich, in erster Linie durch ein Umgehen begriffen. Der Betrachter muss sich bei dieser in das Innere der Plastik begeben, um diese vollständig zu erfassen. Das traditionelle Gegenüber von Objekt und Betrachter wird dadurch aufgehoben. Sowohl der Blickwinkel des Betrachters als auch dessen Erleben der Farben und Formen, von denen er unmittelbar umgeben wird, ändern sich. Der Rezipient blickt aus der Plastik auf die Außenwelt anstatt, wie er es gewohnt ist, von einem externen Standpunkt auf die Plastik zu schauen. Ein intensives Erleben der Farben und Formen im Inneren der Plastik wird möglich, da sich dieser direkt in das formale Spannungsfeld begeben kann. Goeschl konstruiert im Inneren der „Sackgasse“ mit Rot und Blau einen starken Primärkontrast in Kombination mit scharfkantigen Dreiecksformen. Der innere Bereich wird zu einem Wirkungsfeld dieses Kontrasts. Die Spannungen werden für den Betrachter physisch erlebbar und der Raum zwischen den Volumen somit spürbar. Dieter Bogner resümiert über die „Sackgasse“ : „[...] *ein am Menschen erlebtes, körperlich-emotionelles Befinden ist Goeschls Thema.*“⁸³. Goeschl betont in diesem Zusammenhang, dass er dem Betrachter ein neues, intensives Erlebnis der Plastik bieten wollte. Die direkte, körperliche Erfahrung der Farben und Formen, sollte unter anderem zu einem besseren Verständnis des abstrakten Objekts führen. Der Rezipient wird in die Plastik aufgenommen und kann diese am eigenen Leib spüren. Durch die Aufhebung des Gegenübers von Betrachter und dem, für sich selbst stehenden Objekt, wird dieser nicht ausgeschlossen,

83 Bogner 1988, S. 10.

In der „Raum-Eck-Komposition“ 1983/ 84 auf Schloss Buchberg, setzt Goeschl diese Wirkung, in gesteigerter Form erneut ein und macht sie zum Thema.

sondern kann durch ein sinnliches Erlebnis die Wirkung der Plastik nachvollziehen. Goeschl hat die „Sackgasse“ bei ihrer ersten Aufstellung auf der Trigon bewusst in das Leitsystem der Ausstellung – den „Farbweg“ – eingebunden. Dieser leitet den Besucher in die „Sackgasse“, wo dieser zum Umkehren gezwungen wird. Vorsätzlich baut Goeschl die „Sackgasse“ als Hindernis in den Farbweg ein, das gegen ein Vorbeirennen und Übergehen des Kunstwerks wirkt. Der Besucher muss beim Umkehren ein zweites Mal durch die enge „Sackgasse“ gehen und erlebt dadurch die Farben und Formen noch einmal bewusster.

Die „Sackgasse“ besteht faktisch nur noch aus rein geometrischen Elementen, dennoch wurde sie, in verschiedenen Interpretationen mit Formen aus der Natur in Verbindung gebracht.

Eugen Gomringer hat auf die Affinität der „Sackgasse“ zu der architektonischen Situation der Felsenstadt Petra in Jordanien hingewiesen. Goeschl hatte die Ruinenstätte in einem Urlaub besucht und war fasziniert von der Architektur im Felsen, besonders vom Khazane al-Firaun Heiligtum an der Mündung des Siq (Abb.44). Der Zugang führt durch eine enge Felsenschlucht, in der sich allmählich der Blick auf das Bauwerk eröffnet.⁸⁴ Die Spannung von Enge und Öffnung sowie der verengte Blick auf den Außenraum, sind auch Themen der „Sackgasse“. Eine formale Ähnlichkeit mit Felsschluchten ist bei dieser, durch die schluchtartige Situation, die sie bildet, durchaus gegeben.

Dieter Bogner hat in seinem Text *Roland Goeschl: Raumfragen*⁸⁵ eine anthropomorphe Interpretation der „Sackgasse“ geliefert. Bogner bezieht die Form der „Sackgasse“ auf die eines weiblichen Akts mit gespreizten Beinen. Er verweist dabei auf verschiedene Skizzen und Zeichnungen Goeschls, die dieser in den Jahren vor der Entstehung der „Sackgasse“ gefertigt hatte. Es lässt sich ein Abstraktionsprozess, ausgehend von Aktstudien zu immer stärker abstrahierten Blättern verfolgen. Das räumliche Motiv, das ursprünglich von den zwei Schenkeln und dem Geschlecht des weiblichen Aktes gebildet wurde, ist dabei im Zentrum von Goeschls Interesse. Dieses Raummotiv, so Bogner, überträgt Goeschl in stark geometrisierter Form auf die „Sackgasse“.⁸⁶

Das intensive physische Erlebnis, dass die „Sackgasse“ dem Rezipienten verschafft, kann auch als unangenehm empfunden werden. Die Enge der Gasse, die spitzen Formen und intensiven Farben geben der „Sackgasse“ einen bedrohlichen Aspekt. Jederzeit, so scheint es, könnte die „Sackgasse“ wie eine Falle zuschnappen und den Betrachter, den sie zuvor durch ihre leuchtenden Farben angelockt hat, verschlingen. Assoziationen zu fleischfressenden Pflanzen oder bedrohlichen Tieren werden wachgerufen.

84 Gomringer 1994, o. S.

85 Bogner 1988

86 Ebd., S. 12.

Durch die bedrohliche Komponente der „Sackgasse“ wird, im Zusammenhang mit Dieter Bogners Interpretation der Formen als weiblichen Akt, ein weiterer Subtext erzeugt: eine historische, männliche Konnotation der weiblichen Sexualität als etwas bedrohliches.

2. 2. Variationen der Sackgasse

Die „Sackgasse“ wurde, ähnlich wie der „Großbaukasten“, zu einer Konstanten in Goeschls Werk, die er immer wieder in Variationen, bei unterschiedlichen Projekten einsetzt. Goeschl ändert dabei entweder die Zusammenstellung der vier Teile nur leicht ab, oder schafft neue Werke, die nur noch entfernt auf den Formen der „Sackgasse“ basieren. Zwei ausgewählte Projekte sollen einen Eindruck der Modifikationen der „Sackgasse“ vermitteln.

Farbweg 1969, Montevideo

Bei der „Bienal de Escultura Contemporánea“ in Uruguay, hat Goeschl die Möglichkeit eine großformatige Plastik, den „Farbweg“ (Abb.45), im dortigen Roosevelt Park zu verwirklichen. Dabei führt ein roter Weg durch ein farbiges Tor. Die Form dieses Farbtors basiert auf der „Sackgasse“. Goeschl wandelt diese hier aber zu einer zweiteiligen Betonplastik um. Die Deckflächen der beiden, fast vier Meter hohen Polygone fallen in Richtung des Betrachters schräg ab, im Gegensatz zur „Sackgasse“, bei der diese rückseitig abfallen. Wieder sind die Außenflächen glatt, die Innenwände durch zackige Vor- und Rücksprünge strukturiert. Auch farblich gibt es einige Übereinstimmungen mit der „Sackgasse“. Gelb bleibt weiterhin den äußeren Bereichen vorbehalten, während Rot und Blau für die inneren Flächen und den hintersten Bereich der Deckflächen verwendet wurde.

Die klaustrophobische Enge der „Sackgasse“ ist im „Farbweg“ der Offenheit einer Durchgangssituation gewichen. Der Besucher kann zwischen den farbigen Wänden sowohl durchgehen als auch hindurch blicken. Obwohl das, aus geometrischen Elementen konstruierte und durch Primärfarben strukturierte, Farbtor in starkem Kontrast zu der, es umgebenden Natur steht, lässt es, durch die größere Öffnung, eine weitaus stärkere Verbindung des Betrachter zum Umraum als die „Sackgasse“, zu. Bei dieser war dem Besucher der Blick nach Außen nur durch kleine Schlitze oder nach oben in Richtung Himmel, gewährt. Während sich der Rezipient der „Sackgasse“ mehr mit deren Innenraum auseinandersetzen muss, wird die Aufmerksamkeit des Betrachter des „Farbwegs“ stärker auf das Umfeld gelenkt. Wie bei späteren Arbeiten Goeschls mit dem „Großbaukasten“, bewirkt die scharfe Polarisierung von Natur und künstlichem Element eine Reflexion über Eingriffe in das Umfeld. Der Umraum des „Farbwegs“ wird in das Werk miteinbezogen. Der Gedanke der Umweltveränderung eines öffentlich zugänglichen Bereiches hat Goeschl, laut eigener Aussage, an diesem Projekt fasziniert. Objekte in Beziehung oder in Kontrast

zum Raum, der diese umgibt zu stellen und dadurch eine Veränderung oder Verfremdung zu bewirken, war für Goeschl eine Erweiterung der Möglichkeiten der Skulptur.⁸⁷ In der Umweltveränderung sah Goeschl eine Chance, durch die Neustrukturierung des Raumes, in alle Bereiche des menschlichen Lebens positiv einzuwirken.

1969, Wettbewerb für die Gestaltung des Bahnhofvorplatzes in Ludwigshafen

Das letztendlich an den Kosten gescheiterte Projekt einer Gestaltung des neu umgebauten Bahnhofvorplatzes in Ludwigshafen, hätte Goeschls Idee einer Umweltveränderung, wie er sie in Montevideo umgesetzt hatte, innerhalb eines städtischen Kontexts entsprochen.

Die Stadt Ludwigshafen hat 1969, neben Roland Goeschl neun ausgewählte Künstler, u.a. Hans Hollein, Philip King, Eduardo Paolozzi und Tony Smith, dazu eingeladen, die neue städtebauliche Orientierung des Bahnhofsvorplatzes, durch ein plastisches Objekt zu betonen. Dieses sollte aus Kunststoff der Firma BASF (Badische Anilin & Soda Fabrik) hergestellt werden.⁸⁸

Goeschl entwirft drei überdimensionale Farbkörper (Abb.46), die durch ihre Form und Farbe in spannungsvoller Wechselbeziehung zueinander und zu ihrem architektonischen Kontext stehen. Er wird dafür von der Jury⁸⁹ zum Gewinner der Ausschreibung gewählt.

Wie am Entwurf zu sehen ist, hätte Goeschl einen der drei monumentalen Farbkörper vertikal in die Höhe ragend aufgestellt und diesen durch zwei schief aus der Ebene des Platzes ragende Körper flankiert. Bei den Volumen handelt es sich um Polyeder, die, wie bereits Goeschls kleine Würfelobjekte, keilförmige Einschnitte aufweisen. Die Außenflächen der Volumen sind jeweils in einer, das Objekt bestimmenden Grundfarbe gefärbt, die inneren Flächen in den anderen beiden. Durch die Farbgebung wird so, wie bei der „Sackgasse“, zwischen innen und außen klar differenziert. Das mittlere Objekt wird als rotes Volumen mit blau-gelbem Innenleben wahrgenommen. Das linke als blaues Objekt mit roten und gelben inneren Flächen und das rechte als gelbes mit blau-roten Innenflächen. Die drei Grundfarben sind somit in verschiedenen Kombinationen auf drei Objekte übertragen. Jede der drei Farben taucht in jedem der drei Körper in unterschiedlicher Verteilung auf. Die Farbe ist das verbindende Element zwischen den Körpern, das aber durch den Primärkontrast dennoch kein harmonisches Verhältnis der Körper untereinander aufkommen lässt, sondern für optische Spannung sorgt. Ähnlich verhält es sich mit der Form. Die drei Objekte gleichen sich formal, wodurch eine Verbindung hergestellt wird. Die Spannung wird durch die Lage

87 Goeschl 1969, o.S.

88 Haberl 1969, o.S.

89 Die Jury bestand aus: Werner Hofmann (Direktor Museum des 20. Jh. Wien), Franz Meyer (Direktor Kunstmuseum Basel), R. D. W. Oxenaar (Direktor Rijksmuseum Kröller-Müller), Erich Steingräber (Direktor Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), Eduard Trier (Direktor Staatliche Kunstakademie Düsseldorf).

der Objekte erzeugt. Im Gegensatz zum mittleren Körper, stehen die beiden äußeren Körper nicht normal zum Untergrund, sondern sind schräg zum Boden aufgestellt. Diese Unregelmäßigkeit erzeugt Spannung, da man als Betrachter die schiefen Objekte in Relation mit dem architektonischen Umfeld, als Regelverstoß empfinden wird. Wären alle drei Objekte normal zur Bodenebene vertikal aufragend, würde kaum Spannung entstehen. So ergibt sich durch die im städtischen Kontext unübliche, schräge Anordnung, besonders in Kombination mit einem gerade aufgestellten Objekt, eine unruhige Situation.

Durch die drei, in spannungsvoller Beziehung zueinander stehenden Objekte, wird der Bahnhofplatz zu einem aktiven Ort, an dem optische Kräfte wirksam werden. Goeschl beschreibt dieses durch die gesamte Plastik erzeugte Phänomen als „tektonischen Farbklang“⁹⁰, der den Platz durchdringt. Die Plastik sollte, wie Goeschl selber schreibt, in Zusammenhang mit der Umgebung stehen, aber gleichzeitig – formal und farblich – einen Kontrast zur umliegenden Architektur erzeugen.⁹¹

Die einzelnen Objekte der Plastik wären nicht, wie die „Sackgasse“, begehbar gewesen. Sie können aber aufgrund formaler Kriterien, innerhalb Goeschls Oeuvre, dem Umkreis der „Sackgasse“ zugeordnet werden. Die Form der drei Körper ist offensichtlich auf die kleinen Würfelobjekte mit Einschnitten (Abb.41), die für die formale Entwicklung der „Sackgasse“ wesentlich waren, zurückzuführen. Grundsätzlich unterscheiden sich die Plastik für den Bahnhofplatz und die „Sackgasse“ aber in Aufbau und Wirkung. Bei der „Sackgasse“ wird durch vier zusammengefügte Teile ein enger Innenraum gebildet in dem Farben und Formen für den Betrachter intensiv spürbar werden. In Ludwigshafen hätte Goeschl aus drei Einzelteilen, die in einer spannungsvollen Wechselbeziehung zueinander stehen, einen ganzen Bahnhofplatz aktiviert. Die Ludwigshafener Plastik wäre stärker nach außen und zur Öffentlichkeit orientiert gewesen, während die „Sackgasse“ einen eher intimen Charakter hat und sich mehr an den einzelnen Rezipienten wendet.

2. 3. Zusammenfassung

Goeschl schafft mit der „Sackgasse“ eine Plastik, die sich von den ersten farbigen Skulpturen, im Gesamtaufbau und in den Detailformen, unterscheidet. Anhand von Skizzen und Studien Goeschls, lässt sich die Entwicklung der Form der „Sackgasse“, seit den ersten farbigen Plastiken, über einen Zeitraum von mehreren Jahren verfolgen. Wichtigste formale Neuerungen, die Goeschl bei der „Sackgasse“ erzielt, sind die Verwendung von ausschließlich eckigen Detailformen und einen nicht an der traditionellen Skulptur orientierter

90 Haberl 1969, o.S.

91 Ebd.

Aufbau der Plastik. Goeschl schafft durch das Aufbrechen des blockhaften Körpers der „Sackgasse“, eine raum- bzw. schluchtartige Situation. Das Eindringen des Betrachters in die Skulptur, hebt das Gegenüber von Objekt und Subjekt auf.

Die Farbgebung ist nach wie vor ein wesentliches Gestaltungselement. Goeschl setzt sie bei der „Sackgasse“ mehr in Einklang mit der Form ein, als bei seinen frühen Farbplastiken. Jedoch ist die Farbe weiterhin nicht ständig mit der Form synchronisiert, sondern schafft auch neue formale Zusammenhänge. In Collagen und Skizzen, die in Zusammenhang mit der „Sackgasse“ stehen wird ersichtlich, dass Goeschl bereits im Entwurfsstadium die Farbigkeit der Skulptur berücksichtigt. Die plastischen Form wird mit Rücksicht auf die Wirkung der Farbe gewählt. Dies zeigt den gestiegenen Stellenwert der Farbe gegenüber früheren Werken Goeschls.

Die „Sackgasse“ ist innerhalb Goeschls Werk, nicht nur im Hinblick auf die formale Entwicklung, ein Wendepunkt. Mit ihr macht Goeschl auch erste Schritte aus dem Museum. Zwar wurde die „Sackgasse“ nicht dezidiert als Kunstwerk für den öffentlichen Raum geschaffen, jedoch steht sie am Anfang einer Reihe von Nachfolgewerken, die für eine Aufstellung an öffentlichen Plätzen vorgesehen sind, wie die beiden Beispiele Uruguay und Ludwigshafen. Die „Sackgasse“ wurde speziell für die trigon entworfen, also für einen klar als *Ausstellung* definierten Raum. Sie setzt keine Aufstellung im Freien voraus und wird in späteren Projekten Goeschls ebenso in geschlossenen Ausstellungsräumen präsentiert.⁹² Die „Sackgasse“ ist nicht, wie später der „Großbaukasten“, oder das Projekt Ludwigshafen, darauf ausgerichtet einen öffentlich zugänglichen Ort zu verändern bzw. auf die (positiven oder negativen) Besonderheiten eines Ortes aufmerksam zu machen, sondern bildet eine eigene raumartige Situation. Diese ist durch die wechselseitigen Spannungen zwischen Formen und Farben strukturiert. Durch die Möglichkeit des Eintritts des Betrachters in die Plastik, können diese Spannungen physisch erlebt werden. Der Raum bzw. Zwischenraum wird spürbar. Die vier einzelnen Teile der „Sackgasse“ ermöglichen eine große Variabilität des Zwischenraumes. Der Charakter der Plastik ändert sich mit den Ausmaßen ihres Innenraumes. Der Raum zwischen den einzelnen Teilen wird zu einem eigenen Gestaltungselement innerhalb der „Sackgasse“.⁹³ Die Plastik wird, durch ihre Betretbarkeit, selbst zu einem öffentlich zugänglichen Ort innerhalb des Bezugssystem der Ausstellung, in der die „Sackgasse“ als Kunstwerk präsentiert wird. An diesem Ort haben die formalen Kräfte und Gesetze der Beziehungen zwischen Formen und Farbe eine Vormachtsstellung.

92 Beispielsweise bei der Ausstellung *work in progress*, 1969, Museum des 20. Jh., Wien.

93 Bogner 1988, S. 9.

2. 3. 1. Positionierung

Die „Sackgasse“ ist Goeschls erste Plastik mit architektonischer Orientierung. Obwohl Goeschl im Begleittext zur „Sackgasse“ bei deren erster Aufstellung auf der trigon den Begriff *Raum* nicht verwendet, kann man sie als Skulptur mit räumlicher Konstitution charakterisieren. Sie bildet eine raumartige Situation und durch ihre Begehbarkeit wird das Gegenüber von Betrachter und Objekt aufgehoben. Der Betrachter wird von der Skulptur raumartig umschlossen. Dennoch ist die „Sackgasse“ eher als Skulptur denn als Architektur zu kategorisieren. Ihre räumliche Disposition liegt zum einen darin begründet, dass sie für die trigon geschaffen wurde, die eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema Räumlichkeit bzw. Umgebung verlangte. Zum anderen findet man im lokalen künstlerischen Umfeld Goeschls, Einflüsse für die „Sackgasse“. Es findet dort eine rege Beschäftigung mit Raumwahrnehmung und Raumveränderung statt. Ein Blick auf die internationale Situation der Kunst in den 1960er Jahren, wird zeigen, dass in verschiedenen Kunstströmungen sehr intensiv mit Erweiterungen der menschlichen Wahrnehmung experimentiert wird. Auch hier sind Einflüsse für die „Sackgasse“ zu finden. Der Frage nach der Positionierung der „Sackgasse“, soll durch einen genaueren Blick auf die Situation innerhalb der konkreten Kunst nachgegangen werden.

Zunächst sollen einige Beispiele aus Österreich, einen Eindruck über Goeschls künstlerisches Umfeld verschaffen.

In Wien beschäftigten sich vor allem die sogenannten *visionären* Architektengruppen eindringlich mit der Schaffung eines neuen Raumgefühls. 1967 erweitert die Gruppe *Haus-Rucker-Co* (Laurids Ortner, Günther Zamp Kelp, Klaus Pinter) die Räume eines Ateliers in der Wiener Apollogasse durch den pneumatischen Raum „Ballon für Zwei“ (Abb.47).⁹⁴ In dieser Raumblase „schweben“ die Insassen praktisch über der Straße.

Die 1968 formierten *Coop-Himmelblau* (Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky, Michael Holzer) präsentieren im selben Jahr die „Villa Rosa“ (Abb.48). Diese pneumatische Wohneinheit sollte durch organische Formen, Töne, Gerüche und Farbprojektionen, ein völlig neues Raumerlebnis erzeugen, das mit allen Sinnen erlebt wird. Der „Bewohner“ sollte dabei in einen schwerelosen, traumhaften Zustand versetzt werden.⁹⁵

Im Anspruch die sinnliche Wahrnehmung der Menschen zu intensivieren und ein physisch spürbares Raumgefühl zu vermitteln, sind sich Goeschls „Sackgasse“ und diese Projekte der visionären Architektur, ähnlich. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Goeschls „Sackgasse“ und den beiden genannten Beispielen „Villa Rosa“ und „Ballon für Zwei“, liegt

94 Feuerstein 1988, S. 89f..

95 Feuerstein 1988, S. 96.

darin, dass bei Goeschls „Sackgasse“ das Erleben von formalen Werten, wie Form und Farbe im Vordergrund steht, wohingegen es bei den pneumatischen Wohnzellen vornehmlich um das ganzheitliche, sinnliche Erfahren von Räumen geht. Goeschl hat mit der „Sackgasse“ einen Ort geschaffen, um Farben und Formen spürbar zu machen, die Architekten haben sinnliche Reize verwendet, um den Raum spürbar zu machen. Formal ist die „Sackgasse“ nicht mit der „Villa Rosa“ oder dem „Ballon für Zwei“ zu vergleichen. Die Gegenüberstellung der „Sackgasse“ und diesen experimentellen architektonischen Projekten soll die Präsenz der Idee einer Erweiterung der Wahrnehmung durch Raumerlebnisse, in Goeschls regionalen Umfeld deutlich machen. Diese ist eine wichtige Komponente der „Sackgasse“.

Sowohl Goeschls „Sackgasse“ als auch die Raumentwürfe der Architekten entspringen dem Gedanken der Bewusstseinsweiterung des Betrachters. Dieser Gedanke spielt ebenfalls innerhalb der abstrakt-geometrischen Strömungen der österreichischen und internationalen Kunst dieser Zeit eine Rolle. Die bildkonstituierende Wahrnehmung des Betrachters wird in Theorie und Praxis ein wichtiges Thema. Optische Phänomene werden untersucht und in Kunstwerken eingesetzt. Jorrit Tornquists Beitrag zur trigon 67 ist ein anschauliches Beispiel für eine analytische Untersuchung der menschlichen Wahrnehmung in Form eines formalen Kunstwerks. Tornquist experimentiert mit der Wahrnehmung von Farben und Formen in Zusammenhang mit der Bewegung des Betrachters im Raum (Abb.49).⁹⁶

Ebenfalls auf der trigon 67 vertreten war Marc Adrian, der sich auf dem Gebiet des Experimental- und Formfilms bereits eindringlich mit optischen Phänomenen auseinandergesetzt hat. In seinem Beitrag schafft er es Raumgrenzen in eines ovalen, schwarzen Raums, durch den Einsatz von Spiegeln, auf die Licht und Farben projiziert werden, optisch aufzuheben. Dem Betrachter soll durch die bewegten Licht- und Farbreflexe eine neue Raumdimension eröffnet werden.⁹⁷

Die trigon war 1967 nicht die einzige Ausstellung in Österreich, die sich optischen Phänomenen in der Kunst widmete. Ebenso bedeutend war die *Kinetika* im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, bei der verschiedenste Positionen kinetischer Kunst von nationalen sowie internationalen Künstlern gezeigt wurden. Der Begriff „kinetisch“ war dabei sehr weit gefasst. In der Ausstellung waren geometrisch-konstruktiv schaffende Künstler von Josef Albers über Günther Fruhtrunk bis Victor Vasereley zu sehen. Aus Österreich wurden Werke von Marc Adrian, Georg Jung, Richard Kriesche, Koloman Novak, Hermann Painitz, Helga Philipp, Karl Wittmann und Roland Goeschl gezeigt.⁹⁸ Wie bereits erwähnt, wurde Goeschls „Tektonischen Raumgestalt“ (Abb.43), in die Ausstellung miteinbezogen. Obwohl sich

96 Skreiner 1967, o. S.

97 Ebd., o. S.

98 Hofmann 1967.

Goeschls Beteiligung an der Ausstellung eher zufällig ergeben hat (Goeschls Skulptur wurde temporär und stellvertretend für den Bronzefries von Fritz Wotruba aufgestellt), zeigt sie, dass dieser dem Kreis konstruktiver und konkreter Künstler in Österreich nahe stand und zu diesen gezählt wurde.

Im selben Jahr, in der die *trigon* und die *Kinetika* stattfanden, formierten sich Helga Philipp, Richard Kriesche und Jorrit Tornquist zu der *Gruppe Austria*, mit dem Ziel auf konstruktiv-konkretes Schaffen in Österreich aufmerksam zu machen. In ihren Werken widmenden sie sich besonders der Interaktion mit dem Betrachter durch optische Phänomene. Sie bilden den Kern der österreichischen Op-Art.

Mit Ereignissen wie der *trigon* und der *Kinetika*, steht die „Sackgasse“, innerhalb Österreichs, zwischen den utopischen Wohnzellen der visionären Architekten und der an der Op-Art orientierten konkreten Kunst.

Der österreichische künstlerische Kontext der „Sackgasse“, war durch den Versuch einer Erweiterung von Kunstwerken bzw. Architektur, unter Einbeziehung der menschlichen Wahrnehmung, bestimmt. Dies entspricht der zeitgenössischen internationalen Entwicklung der Kunst. Ich möchte im Folgenden einen Blick auf diese, im Speziellen auf die Situation innerhalb der konkreten Kunst, werfen.

Bereits Anfang der 1960er Jahre, kamen über Op-Art und Farbfeldmalerei neue Impulse in die konkrete Kunst. Die Gründung der *Groupe de Recherche d'Art Visuel*⁹⁹ 1960 in Paris ist symptomatisch für diese wahrnehmungsphänomenologisch orientierten Strömungen. Die Gruppe bzw. ihre Mitglieder, zu der unter anderen Victor Vasarely, Jesús Rafael Soto und Francois Morellet gehörten¹⁰⁰, trugen wesentlich zur Verbreitung dieser neuen Möglichkeiten innerhalb der konkreten Kunst bei. Sie formulierten 1966 ihr Ziel folgendermaßen: *„Diese Forschungen gehen vom selbständigen Werk mit seinem endgültigen und geschlossenen Charakter aus und wenden sich dem offenen, nicht endgültigen Werk zu, das Bedingungen ausgesetzt ist, wie sie sich im direkten Kontakt mit dem Betrachter ergeben. Dieser Betrachter, üblicherweise ein passiver Zuschauer, kann zu einer aktiven und entscheidenden Partizipation hingeführt werden. [...]“*¹⁰¹. Die Essenz dieser Aussage ist das Verständnis des Kunstwerks als ein offenes, im Prozess des Betrachtens weitergeführtes Objekt. Der Betrachter gewinnt, durch seine aktive Beteiligung am Werk, in der Subjekt-Objekt-Beziehung von Betrachter und Werk an Bedeutung. Dieses Verständnis wird in den 1960er und 70er Jahren von verschiedenen Künstlern innerhalb ihrer Werke reflektiert.

99 1960 – 1968, Mitglieder: Horacio Garcia-Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein, Jean-Pierre Yvaral, Victor Vasarely.

100 Rotzler 1977, S. 174.

101 Ebd.

In Österreich setzen sich in den ausgehenden 60er Jahren, geometrisch-konstruktiv arbeitende Künstler, wie die *Gruppe A* mit der Wahrnehmung des Betrachters, im Sinn der *Groupe de Recherche d'Art Visuel* auseinander. Der Dialog von Kunstwerk und Betrachter ist ein wesentliches Anliegen von Helga Philipp. Dieser soll durch optische Phänomene innerhalb ihrer Bilder in Gang gesetzt werden (Abb.50).¹⁰² Jorrit Tornquists trigon Beitrag (Abb.49) wurde bereits an anderer Stelle genannt und ist ebenfalls ein anschauliches Beispiel für die Arbeit der *Gruppe A* und der Umsetzung der Idee eines dialektischen Kunstwerks. Die Ausstellungen trigon 67 und Kinetika reflektieren die Faszination an optischen Phänomenen innerhalb der Kunst. Ein neues Bewusstsein für den Betrachter ist ebenso Teil dieser Idee, wie eine optimistisch, utopische Vorstellung einer neuen, besseren Welt.

Auch international treten verstärkt freiere, weniger strenge Zugänge innerhalb der konkreten Kunst in dieser Zeit häufiger auf.

Die Skandinaven Richard Mortensen und Olle Baertling schaffen durch einen zwangloseren Umgang mit geometrischen Formen und den gezielten Einsatz von Diagonalen in spitzen und stumpfen Winkeln, eine große Dynamik in ihren Kompositionen (Abb.51). Räumlichkeit im Sinne einer „Öffnung des Bildes“¹⁰³ und Bewegung sind wesentliche Aspekte ihrer Werke. In seinem „Prolog zu einem Manifest der Offenen Form“¹⁰⁴ schreibt Olle Baertling 1971: „Die neue Kunst ist räumlich – sie arbeitet mit Kräften. [...] Ein Kräftekonzentrat, das seine poetische Botschaft hinausschleudert. [...] Offene Formationen gespaltenen Lichts strömen mit ungeheurer Geschwindigkeit aus dem Kunstwerk heraus und eröffnen dem Betrachter unerwartete Dimensionen. [...]“¹⁰⁵. Die, im Text beschriebene theoretische Ausdehnung des Werks in den Raum, setzt Baertling in der Praxis, durch das Verlegen der Schnittpunkte der Linien außerhalb des Bildrahmens um. Dadurch erzielt er eine Öffnung der Formen und das, von ihm beschriebene, Ausströmen der Farben (des *Lichts*) in den Umraum. Mit dem *Kräftekonzentrat* ist die Dynamik bzw. Bewegung gemeint, die durch die, in den Raum ausstrahlenden, Linien und Farben entsteht. Baertling hat den Anspruch einer Erzeugung optischer Dynamik innerhalb seiner Bilder, durch den Einsatz von formalen Kräften. In „Prolog zu einem Manifest der Offenen Form“ spricht er sich darüber hinaus für einen intuitiven Zugang zur konkreten Kunst, konträr zu den strengen Gestaltern, aus.¹⁰⁶

Von der *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, besonders von Victor Vasarely stark beeinflusst wurde auch Bridget Riley, die zu einer der bedeutendsten Vertreterinnen der Op-Art zählt. In

102 Spohn 2006

103 Rotzler 1977, S. 163.

104 Baertling 1971.

105 Ebd. S. 112.

106 Ebd. S. 113.

ihren Werken verbinden sich strenge Systematik mit optisch-dynamischen Wirkungen (Abb.52). Auch ihre Werke werden in der Wahrnehmung des Betrachters „lebendig“ weitergeführt und lassen diesen somit zu einem Teil des Werkes werden.

Diese Beispiele zeigen, dass weniger strenge, stärker expressive Positionen und das Interesse für optische Phänomene in der konkreten Kunst um 1970 häufig zu finden sind. Die „Sackgasse“ passt in diese Entwicklung. Goeschl ist als konkreter Künstler nie ein strenger Gestalter, sondern setzt geometrische Elemente nach ihrer entsprechenden Wirkung für die Komposition ein. Die dynamisch expressive Diagonale gehört zu seinem Grundrepertoire und ist auch bei der „Sackgasse“ ein Hauptelement. Diese ist also einer Richtung der konkreten Kunst zuzuordnen, die weniger streng methodisch vorgeht, sondern intuitiv und expressiv das geometrische Vokabular einsetzt und sich dabei, um den Betrachter stärker zu involvieren, auch optischer Effekte bedient. Sie ist, im Sinn der *Groupe de Recherche d'Art Visuel* bzw. der Op-Art, ein „offenes Kunstwerk“, das mit dem Betrachter in einen Dialog tritt.

Die Form der „Sackgasse“ kann auf gegenständliche Motive zurückgeführt werden. Dadurch ist sie, nach der Definition von Max Bill, kein Werk der konkreten Kunst. Laut Max Bill entstehen konkrete Werke rein aus ihren eigenen Mitteln und Gesetzen und ohne jegliche Ableitung aus Naturerscheinungen. Die „Sackgasse“ wäre demnach, streng genommen, kein konkretes Kunstwerk. Ihre Form lässt sich mit verschiedenen Naturerscheinungen in Verbindung bringen. Ihre Herleitung aus Aktstudien scheint überzeugend, wodurch sie der Forderung Bills nicht entspricht. Jedoch würde Bills Definition, nach dieser Werke der konkreten Kunst auch „*der reine Ausdruck von harmonischem Mass und Gesetz*“¹⁰⁷ sind, eine Vielzahl von abstrakt-geometrischen Kunstwerken dieser Zeit aus der konkreten Kunst ausschließen. Konkretes Gestalten funktioniert ab den 1960er Jahren nicht zwangsläufig nach strengen Regeln oder Systemen. Die „Sackgasse“ ist ein Ergebnis dieser Entwicklung und dem Einfluss ihres nationalen Kontexts.

107 Weinberg-Staber 2001, S. 30f..

3. Der Großbaukasten: Störungselement und „Massen-Instrument“

Die formale Entwicklung der Werke Roland Goeschls, der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, zeigt eine zunehmende Vereinfachung und Geometrisierung der Formelemente. In seinen Skizzen wird deutlich, dass Goeschl kurvige Formen zunehmend vermeidet und exakte, gerade Linien bevorzugt. Die Sackgasse und die, im selben Zusammenhang entstandenen Kleinplastiken, sind deutliche Ergebnisse dieser zunehmenden Abstrahierung. Mit dem „Großbaukasten“ ist innerhalb dieser Entwicklung einen Endpunkt erreicht, der zugleich Ausgangspunkt für den Grossteil der Werke Goeschls, der folgenden Jahre, wird. Geht man von zuvor entstandenen Farbplastiken, wie „Figur in Bewegung“ (Abb.21) oder der „Sackgasse“ (Abb.33) aus, bedeutet der „Großbaukasten“ eine Auflösung dieser Werke in ihre einfachsten Grundelemente: rot-gelb-blaue Quader. Der kontinuierlichen Reduktion in immer elementarere Formen und Farben ist damit eine Grenze gesetzt, die nicht mehr überschritten werden kann. Die Auflösung bedeutet aber auch größere Freiheit und Flexibilität in der Gestaltung. Der „Großbaukasten“ wurde zu dem am häufigsten eingesetzten Werk und viel variierten Thema Goeschls.

3. 1. Konzept. Die Wurzeln des Großbaukastens

Der Entwurf eines „Großbaukastens“ ist Goeschls Beitrag zur Ausstellung „Super-Design“ in der Galerie Nächst St. Stephan im Jahr 1968.¹⁰⁸ Zum ersten und einzigen Mal schließt sich Goeschl mit anderen Künstlern der Galerie – Walter Pichler, Bruno Gironcoli, Hans Hollein und Oswald Oberhuber – zusammen, um zum Thema Raumgestaltung und Kommunikation, ihre Ideen zu präsentieren. In dieser ersten Präsentation besteht der „Großbaukasten“ vorerst nur als Konzept. In der Ausstellung ist lediglich eine Bau- und Gebrauchsanleitung sowie mehrere Entwurfszeichnungen zu sehen (Abb.53). Der „Großbaukasten für Erwachsene“ wird als einfaches, demokratisches Mittel zur künstlerischen Gestaltung für „jedes Heim“ vorgestellt. Der Betrachter soll aktiver Benutzer und Gestalter seines eigenen Farbraumes werden. Der Künstler, Goeschl, liefert die Anleitung und einige Vorschläge für die Anwendung. Die farbigen Volumen sollen, als Bausteine für einen Farbraum, mit dem jeder seine privaten Räume, aber auch das Büro oder Gärten und Plätze verändern kann, verwendet werden. Die Bemalung und Aufstellung der „Würfel“ ist nicht vom Künstler vorgegeben. Als Material empfiehlt Goeschl im Text der Anleitung Styropor, dass wegen seiner Erschwinglichkeit und Leichtigkeit, bestens geeignet sei. Ziel und Zweck des

¹⁰⁸ Gironcoli/ Goeschl/ Hollein/ Oberhuber/ Pichler 1968.

Großbaukastens soll die Schaffung eines neuen Raumgefühls und die „Erweiterung unserer begrenzten Umgebung“ sein.¹⁰⁹

Die Mobilität der einzelnen Teile ermöglichen eine Vielzahl an Variationen, sodass die eigene Umgebung immer wieder aufs neue umgestaltet werden kann. Farben und Formen sollen sich positiv auf die Stimmung der Benutzer auswirken. Die Variabilität bringt Abwechslung und fördert spielerisch die Kreativität. So wird durch geringen Aufwand eine Möglichkeit geschaffen, den Alltag zu verändern.

Die, in der Anleitung nicht zu übersehende Kritik an der zeitgenössischen Architektur und Raumgestaltung („[...] *minimale Raumphantasie der Architekten* [...]“¹¹⁰) wird zu einer Hauptfunktion des Baukastens in den folgenden Jahren, in denen Goeschl diesen innerhalb mehrere Arbeiten vielfältig einsetzt.

Bei seinem ersten Auftreten besteht der „Großbaukasten“ in Form eines Konzepts zur Raumveränderung. Könnte man ihn deshalb als ein konzeptuelles Werk klassifizieren? Eine Beleuchtung des Kontexts der Entstehung des „Großbaukastens“ und der Vergleich mit konzeptuellen Kunstwerken soll Klärung bringen.

3. 1. 1. Super-Design

Die Ausstellung „Super-Design“, in welcher der „Großbaukasten“ zum ersten Mal der Öffentlichkeit präsentiert wird, soll im Folgenden näher betrachtet werden. Ein Blick auf die Beiträge von Hollein, Pichler, Oberhuber und Gironcoli zeigt die Nähe von Goeschls „Großbaukastens“ zu utopischen, experimentellen künstlerischen Positionen.

„Super-Design“ vereint verschiedene auf Raum und Architektur bezogene künstlerische Konzepte. Die Galerie nächst St. Stephan war im Vorfeld dieser Ausstellung zu einem Ort geworden, an dem konzeptuelle, zivilisationskritische künstlerische Strömungen der Wiener Kunstszene Platz fanden.

Otto Mauer, der Leiter der Galerie, interessierte sich im Laufe der 1960er Jahre, neben der abstrakten Malerei, immer mehr für die neuen utopischen und zivilisationskritischen Strömungen der Kunstszene. Für den Menschen positive Raum- und Umweltveränderungen durch künstlerische Mittel zwischen Architektur, Skulptur und Happening, prägten das Bild der Galerie dieser Zeit.¹¹¹ Mauer wandte sich dabei immer mehr von der sogenannten „Malergruppe“ ab und den „visionären“ Künstler-Architekten um Hollein und Pichler zu. Ein

109 Gironcoli/ Goeschl/ Hollein/ Oberhuber/ Pichler 1968, o.S.

110 Ebd.

111 Fleck 1988, S. 579 – 585.

Blick auf die Aktivitäten der in „Super-Design“ vertretenen Künstler in der Galerie Nächst St. Stephan in dieser Zeit, zeigt auch die veränderte Position dieser.

1962 hält Hans Hollein, einer Einladung Maurers folgend, seinen Vortrag „Zurück zur Architektur“ in der Galerie Nächst St. Stephan. Dieser steht am Beginn einer Serie von avantgardistischen Projekten in Zusammenarbeit mit Walter Pichler.¹¹²

1963 findet in der Galerie die Ausstellung „Architektur“¹¹³ von Hans Hollein und Walter Pichler statt. Zu sehen sind utopisch-phantastische Architekturentwürfe, Collagen und Modelle, die durch, in einer Publikation zur Ausstellung erschiene, Manifeste und Texte begleitet wird.¹¹⁴

Günther Feuerstein bezeichnet diese Ausstellung als „[...] *Start der Wiener Szene zu einer „visionären Architektur“[...]*“¹¹⁵, mehr noch als es die Architektur-Manifeste von 1958¹¹⁶ sind.¹¹⁷

1967, ein Jahr vor „Super-Design“, initiieren die Mitglieder des Klubseminars der Architekturstudenten¹¹⁸ die Ausstellung „Urban Fiction“¹¹⁹ in der Galerie, bei der ein „*Leitbild für die Stadt der Zukunft*“ skizziert werden sollte. Raumveränderung zu Gunsten eines, für den Menschen positiven Umfeldes, ist das zentrale Thema der Ausstellung, in der Grenzen zwischen Architektur, Happening und Skulptur fließend verlaufen.

Die Einführung Oswald Oberhubers in die Galerie Nächst St. Stephan 1963, geht einher mit deren Paradigmenwechsel. Er gestaltet zahlreiche Ausstellungen in und außerhalb der Galerie Nächst St. Stephan, deren Leitung er nach dem Tod Otto Mauers 1973 übernimmt. Mit Hollein und Pichler verbindet ihn des Weiteren die Zeitschrift *Bau*¹²⁰, der alle drei gemeinsam mit Gustav Peichl, als Redaktionsteam ein neues Leitbild gaben. Als Künstler verabschiedet sich Oberhuber bereits um 1960 von einem persönlichen Stil und verschreibt sich seinem Prinzip der „Permanenten Veränderung“. Ende der 1960er Jahre sind sowohl sein künstlerisches Schaffen als auch die von ihm kuratierten Ausstellungen durch konzeptuelles Denken geprägt.¹²¹

112 Fleck 1988, S. 209.

113 „Architektur – work in progress“, 8. – 12. Mai 1963.

114 Hollein/ Pichler 1963

115 Feuerstein 1988, S 57.

116 Arnulf, Rainer/ Markus, Prachensky, *Architektur mir den Händen*, Wien 1958.

Fritz, Hundertwasser, *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*, Wien 1958.

Günther, Feuerstein, *Thesen zu einer inzidenten Architektur*, Wien 1958.

117 Feuerstein 1988, S 57.

118 1963 von Günther Feuerstein, an der Technischen Hochschule Wien ins Leben gerufene Arbeitsgruppe.

Mitglieder sind u.a. Raimund Abraham, Hans Hollein, Laurids Ortner, Carl Pruscha, Walter Pichler, Wolf Prix; Feuerstein 1988, S. 66f..

119 „Urban Fiction – Leitbild für die Stadt der Zukunft“, Aktion und Ausstellung. 30. und 31. 1. 1967.

Bau 1/67

120 Bau. Magazin für Architektur, Bauforschung und Bauplanung, Umweltgestaltung, Wien 1.1946 - 26.1971,2/3.

121 Fleck 1988, S. 350f..

Die modellhaften Skulpturen, die Bruno Gironcoli zu Beginn der 60er Jahre geschaffen hat, expandieren gegen Ende des Jahrzehnts zu raumgreifenden Installationen bzw. Environments. Die Konfrontation von (künstlerischem) Objekt und Mensch und die dadurch ausgelösten Affekte und Reize spielen eine wichtige Rolle. Die Verwendung und Verfremdung alltäglicher Materialien in seinen Werken sowie eine Nähe zum Wiener Aktionismus, sind zentrale Aspekte seiner Kunst. Peter Weibel beschreibt Gironcolis Werke treffend als „gefrorenen Aktionismus“.¹²²

Die Ausstellung „Super-Design“ bleibt der einzige Anlass zu dem die vier Künstler gemeinsam Arbeiten und Entwürfe zu einem Thema präsentieren. Die gezeigten Werke wurden nicht extra für die Ausstellung geschaffen, sondern sind unabhängig voneinander entstandene Entwurfszeichnungen, die um die Thematik Raumerfahrung und Raumveränderung kreisen.

Walter Pichler zeigt sechs Ideenskizzen von medialen Gegenständen für den menschlichen Gebrauch, darunter auch den TV-Helm und die Radio Weste. Mit neuen Medien soll die menschlichen Wahrnehmung erweitert werden. Pichlers Beitrag spiegelt die Technikbegeisterung der 1960er Jahre wider und zeigt einen utopisch-künstlerischen Einsatz von neuen Medien.

Bruno Gironcolis Entwurf eines dreidimensionalen Raumpuzzles „zur Bildung von Hohlkörpern“ ist eine Auseinandersetzung mit positiven und negativen Räumen in der Skulptur. Wie beim „Großbaukasten“ spielt die Aktion des Betrachters, der dazu aufgerufen ist selbständig das Puzzle zu verwenden, eine entscheidende Rolle.

Hans Hollein versucht in seiner Arbeit auf humoristische Art die Sinnlichkeit von Architektur bzw. Stadt zu vermitteln. In seiner Collage sind menschliche Sinnesorgane in eine Skyline montiert. Es ist dies ein Aufruf die Stadt mit allen Sinnen zu Begreifen.

Die Entwürfe für ein „Grossbild auf der Triennale in Mailand 1968“ von Oswald Oberhuber sind ein Kreisspiel mit einem liegenden Frauenakt als Spielbrett.¹²³

Alle vier Beiträge drehen sich thematisch um ein sinnliches Begreifen von Raum. Bei keinem handelt es sich um ein ausgearbeitetes Werk, sondern, mit Ausnahme von Hans Holleins Collage, um Ideenskizzen für eventuell realisierbare Projekte. Der Entwurf für den „Großbaukasten“ unterscheidet sich dabei von den übrigen Entwürfen darin, dass es sich um eine Anleitung für den Rezipienten zur Verwirklichung eines persönlichen „Großbaukastens“ handelt. Goeschls Beitrag entspringt, ebenso wie die vier anderen, einem künstlerischen Kontext in dem ein sinnliches Begreifen des eigenen Umfeldes und der Gedanke einer positiven Veränderung desselben durch Kunst, eine wichtige Rolle spielen. Der Entwurf für

¹²² Weibel 1984, S. 281.

¹²³ Gironcoli/ Goeschl/ Hollein/ Oberhuber/ Pichler 1968.

den „Großbaukasten“ ist jedoch weniger eine Skizzierung dieser utopischen Ideen, sondern bereits eine Handlungsanweisung. Wäre somit Goeschls Beitrag kein Entwurf sondern ein Konzept im Sinne der konzeptuellen Kunst? Eine Beschreibung verschiedener Einsätze des „Großbaukastens“ soll eine erste Annäherung an die Klärung dieser Frage bringen.

3. 2. Facetten des Großbaukastens: Skulptur – Aktion – Film

Der „Großbaukasten“ ist als Werk von der jeweiligen Weise seines Einsatzes abhängig. Nicht im Detail, aber in seiner Gesamtform ändert sich dieser je nach Projekt. Der „Großbaukasten“ wird immer mit einer bestimmten Intention eingesetzt. Er ist kein zweckloses Kunstwerk. Machen ihn diese Aspekte bereits zu einem konzeptuellen Werk? Der Blick auf unterschiedliche Projekte mit dem „Großbaukasten“ soll zunächst zeigen wie der „Großbaukasten“ eingesetzt wird.

1969, 20er Haus

Für die Ausstellung „Roland Goeschl – work in progress“ im Museum des 20. Jahrhunderts 1969 in Wien¹²⁴, wird der „Großbaukasten“ erstmals materiell umgesetzt. In die Innenräume des Museums werden von Goeschl farbige Erlebnisräumen eingebaut, die von den Besucher durchwandert werden sollen.¹²⁵ Dafür wird auch die „Sackgasse“ und neue Formationen, wie den „Raumhängefüller“ verwendet. Zusammen mit dem „Großbaukasten“, dessen mobile Teile die Besucher zur Gestaltung von individuellen Farbräumen animieren sollen, entsteht eine interaktive Erlebniswelt aus rot-blau-gelben geometrischen Formen (Abb.54). Die Besucher sollen nicht nur passiv die Wirkung der Farben und Formen erleben, sondern sich konstruktiv in die Ausstellung einbringen. Durch den „Großbaukasten“ will Goeschl das kreative Potential der Besucher aktivieren.

Der Höhepunkt der Ausstellung befindet sich am Außenbau über dem Eingangsbereich, den Goeschl mit Würfeln aus dem „Großbaukasten“ verkleidet (Abb.55). Goeschl „sprengt“ mit seinen Farbwürfeln die Mauern des Museums und dringt mit diesen über die Fassade nach außen. Dafür werden zahlreiche, jeweils monochrom gefärbte, rote, blaue und gelbe Quader aus Styropor an der Frontfassade des Baus von Rudolf Schwanzer befestigt. Die Würfel scheinen aus dem Inneren des Gebäudes zu quellen und an der Fassade hinunter zu purzeln.

Ende der 1960er Jahre ist es für bildende Künstler in Österreich keineswegs üblich, sich aus dem musealen Raum hinaus zu bewegen. Goeschl, der als Bildhauer bekannt war, dehnt

124 „Roland Goeschl – work in progress“, 39. Sonderausstellung des Museums des 20. Jahrhunderts, Wien 16. 2. – 23. 3. 1969.

125 Tatsächlich durften die Besucher aus Sicherheitsgründen nicht alle Räume betreten.

den Wirkungsbereich von Kunst, durch die Involvierung des Außenbaus in die Ausstellung, aus und sorgt dadurch für einiges Aufsehen. Der Überraschungsmoment, den Passanten durch die unerwarteten farbigen Würfel erfahren, ist ein erwünschter und konstruktiver Effekt der Installation. Die zufällig vorbeikommenden Menschen sollen von den Farben und Formen überfallen werden und aus der Abgestumpftheit gegenüber ihrer Umwelt wach gerüttelt werden. Goeschl will die Betrachter dadurch aktivieren und deren Wahrnehmung sensibilisieren. Mit der „Sprengung“ des musealen Raumes setzt Goeschl ein deutliches Zeichen für den Anspruch der Kunst auf den realen alltäglichen Raum. Die Installation an der Fassade macht Goeschls institutionskritische Haltung deutlich. Nur in der außermusealen Wirklichkeit entfalten die Farbkörper ihr volles subversives Potential. Werner Hofmann, Initiator der Ausstellung, bezeichnet die Werke Goeschls als „Fremdkörper“, die die Pseudoarchitektur unserer Städte demaskieren und ähnlichen Anstoß erregen könnten wie Marcel Duchamps Flaschentrockner.¹²⁶ So wie dieser die „heiligen Hallen“ des musealen Raumes entlarvt hat, deckt Goeschl mit seinen „Fremdkörper“ die Künstlichkeit des Stadtraumes auf. Im Gegensatz zu Duchamp, der mit der Einführung alltäglicher Gebrauchsgegenstände in den musealen Kontext, Kunstbegriff und Kunstbetrieb radikal in Frage stellte, führt Goeschl Kunstobjekte in die alltägliche Umgebung ein. In dieser wird die Kunst zu einem Fremdkörper, der das vertraute Bild stört und so zum Innehalten und zur Reflexion anregt. Sowohl die Institution Museum als auch das städtische Umfeld werden durch das Übertreten der Grenzen zwischen Kunst- und Alltagswelt hinterfragt. Erst die Isolierung der Kunst im Museum macht uns diese fremd, sobald sie außerhalb des für sie bestimmten Raumes auftaucht. Sie stört die gewohnte Optik des städtischen Raumes, an dessen Farb- und Formrepertoire sich das Auge und der Verstand derart gewöhnt haben, dass es für natürlich gehalten wird. Die Einführung von Fremdkörpern kann bewusst machen, dass die Stadt ebenso konstruiert und künstlich ist, wie die, für unser Auge so unnatürlich wirkenden, rot-blau-gelben Würfel. Der „Großbaukasten“ will, in diesem Fall, die Menschen wachrütteln und ihnen ins Bewusstsein rufen, dass die Umwelt auch anders gestaltet werden könnte. Die Abgestumpftheit gegenüber der eigenen Umgebung soll, durch eine neue Sensibilisierung der Wahrnehmung, zumindest für kurze Zeit aufgehoben werden. Die Ausstellung im 20er Haus war das erste Testfeld für den „Großbaukasten“, in der sich bereits dessen Funktion in zukünftigen Projekten abzeichnete. Vom, im Entwurf definierten Farbraum für jedermann, wird der „Großbaukasten“ in späteren Folgeprojekten immer mehr zu einem subversiven Mittel, dass im öffentlichen Raum zu einer Aktivierung der Wahrnehmung und Kritikfähigkeit der Menschen gegenüber ihrem Umraum führen soll.

126 Hofmann 1969, o.S.

Im Rahmen der Ausstellung befinden sich die Würfel jedoch erst an der Schwelle zur Außenwelt und noch deutlich im musealen Kontext verhaftet.

1970, Berlin, Galerie Onnasch

In der Berliner Galerie Onnasch hat Goeschl im März 1970 die Möglichkeit für weitere Versuche mit dem „Großbaukasten“. Dieses Mal befasst sich dieser intensiv mit der Befüllung und Verbarrikadierung von Räumen. Sechzig Styroporwürfel des „Großbaukastens“ verstopfen als „Galeriefüller“ die Galerie am Kurfürstendamm (Abb.56). Die farbigen Würfel verfremden und dominieren die Räume. Wie von einer Farblawine, werden die Betrachter von den Kuben bedrängt. Für Goeschl ist diese Verdrängung des Menschen aus den Räumen weniger eine aggressive Handlung, als eine formale Veränderung des Ortes.¹²⁷ Die Würfel sind ein ästhetischer Eingriff in die Räume der Galerie. Der Außenraum wird ebenfalls in die Ausstellung miteinbezogen. Die Würfel quellen aus dem Fenster der Galerie im vierten Stockwerk (Abb.57). So sind diese nicht nur Hinweis und Werbung für die Ausstellung, sondern auch eine ästhetische Beeinträchtigung der Fassade. Die Kuben sind eine Störung der symmetrischen, grauen Front. Sie bringen deren Eintönigkeit und Farblosigkeit zur Geltung.

Das Thema Raumverdrängung wird durch einen kritischen Subtext begleitet, der sich durch die Besonderheit des Ortes ergibt. Eine Galerie ist kein neutraler Ort. Man betritt sie mit bestimmten Erwartungen und Verhaltensweisen. Die kritische Reflexion des modernen Ausstellungsraums findet in zeitgenössischen Theorien und Kunstpraktiken bereits statt. 1963 definiert Brian O’Doherty erstmals den modernen Ausstellungsraum als einen „White Cube“ welcher, trotz seiner ästhetischen Zurückgenommenheit, großen Einfluss auf die, sich in ihm befindende Kunst nimmt. O’Doherty weißt auch auf die Bedeutung des Ausstellungsraumes für die kulturelle und ökonomische Wertung der modernen Kunst hin. Der „White Cube“ bestimmt welche Objekte als Kunst wahrgenommen werden.¹²⁸ In der Kunstpraxis findet eine kritische Auseinandersetzung mit dem „White Cube“ vor allem innerhalb der Konzept Kunst statt. 1968 versiegelt Daniel Buren die Galleria Apollinaire in Mailand mit Stoffstreifen um diese als selbständiges Kunstobjekt wahrnehmbar zu machen. Robert Barry setzt sich 1970 in ähnlicher Weise mit dem Galerieraum auseinander und macht eine verschlossene Galerie zu einer Ausstellung. Bereits auf die Einladung zur Ausstellungseröffnung schrieb Barry den Satz: *„Während der Ausstellung bleibt die Galerie geschlossen“*.¹²⁹

127 Hinterwaldner 1999, S. 100.

128 O’Doherty 1976

129 Brüderlin 1996, S. 143.

Goeschl verschließt die Galerie nicht, er macht den „White Cube“ jedoch unzugänglich indem er ihn mit den Würfeln des „Großbaukastens“ verstopft. Farben und Formen dominieren die, ansonsten in Weiß gehaltenen, Räume. Durch die Verstopfung der Galerie werden die Besucher aus dieser verdrängt. Die Anwesenheit des menschlichen Körpers wird innerhalb eines konventionellen „White Cubes“ eher als störend empfunden. Nur „Auge und Geist“¹³⁰ sind erwünscht. Die physische Verdrängung des Betrachters zeigt diesen Aspekt des „White Cubes“ auf und macht die Galerie zu einem Ort an dem nur der Raum und die Kunst existieren. Gleichzeitig ist die Überfüllung der Galerieräume mit den farbigen Würfeln selbst eine Störung der zurückgenommenen Ästhetik des „White Cubes“. Die Präsenz des Ausstellungsraums wird durch den „Großbaukasten“ geschmälert. Die Würfeln quellen über die Grenzen des Raumes hinaus. Die Kunst lässt sich nicht in den „White Cube“ sperren und beansprucht die volle Bandbreite des Lebensraumes des Menschen.

Innerhalb der Ausstellung in der Galerie Onnasch erhält der „Großbaukasten“ eine institutionskritische Komponente. Neben der formalen Raumveränderung provoziert Goeschl eine Reflexion des Betrachters über die Galerie als Kontext der modernen Kunst.

1970, Theater für Farbwürfel

Während des einjährigen Aufenthalts von Roland Goeschl in Berlin, entwickelte er Konzepte für zwei partizipative, *formale* Theaterstücke, die jedoch nie aufgeführt werden. Die Idee dafür kommt Goeschl durch die Humanic-Werbespots, in denen er die Würfel erstmals in Aktion setzen konnte.¹³¹ In den Theaterstücken spielen die Farbwürfel des „Großbaukastens“ die Hauptrolle. Akteure, die nicht sichtbar sein sollten, hätten den Theaterraum mit Farbkuben so lange vollgeräumt, bis sie letzten Endes selbst, durch die Würfel, aus dem Raum verdrängt werden würden. Der „do-it-your-self“ Grundgedanke des Konzepts zum „Großbaukasten“, ist hier zu einer aktionistischen Performance bzw. zu einem Happening umformuliert. Der Farbraum, der seinen Benutzern bessere Lebensqualität und Freiheit bringen sollte, wendet sich zum Schluss gegen diese. Die Farbwürfel beanspruchen den gesamten Raum für sich. Der aggressive Aspekt des „Großbaukastens“ wird in diesem Theaterstück anschaulich umgesetzt.

In jeder Version des „Großbaukastens“ spielt eine gewisse „Angriffslust“ der Würfel gegenüber dem Betrachter eine Rolle. Diese „überfallen“ die Menschen unerwartet, stören deren gewohnte Umgebung oder verdrängen sie aus Räumen. Der hohe Aufmerksamkeitsgrad und der möglicherweise eintretende Schockmoment sind wesentliche

130 O’Doherty 1996, S. 11.

131 Hinterwaldner 1999, S. 100.

Effekte um die gewünschte Wirkung bei den Betrachtern zu erzielen. Diese sollen aus ihrer Abgestumpftheit wachgerüttelt werden und ihre Umgebung neu und kritischer betrachten. Die extreme Flexibilität des „Großbaukastens“ wird in dieser Umsetzung ersichtlich. Dieser ist nicht an eine bestimmte materielle Form der Umsetzung gebunden, sondern kann so ein- und umgesetzt werden, wie es dem vordergründigen Zweck am besten entspricht.

Das Konzept für ein formales Theaterstück zeigt eine gewisse Nähe Goeschls zur Aktionskunst der 60er und 70er Jahre. Das Theater für Farbwürfel kann als ein Happening mit einfachen Handlungsanweisungen gesehen werden. Goeschls Hauptinteresse galt dabei aber, wie er selber sagt, in erster Linie dem formalen Aspekt der

„Dimensionsveränderung“.¹³² Die erlebte Erfahrung der handelnden Personen, die für gewöhnlich im Zentrum des Happenings stehen, war für ihn nur zweitrangig.

Dimensionsveränderung bedeutet in diesem Zusammenhang eine Veränderung des Raumes, durch dessen Befüllung mit den Würfeln des „Großbaukastens“. Das formale Theater wäre ein Experiment mit dem „Großbaukasten“ geworden, bei dem eine formale, räumliche Veränderung etappenweise wahrnehmbar geworden wäre.

Die Wahl des Theaters als Kontext für diese „Aktion“ ist dabei ein interessanter Aspekt.

Goeschl schaffte eine Erweiterung des Bühnenraums durch die Ausweitung des Geschehens in den gesamten Raum. In anderem Zusammenhang, aber in vergleichbarer Weise wurde im Expanded Cinema das Kino durch Happenings und Performances erweitert. In der, 1968 aufgeführten Aktion „Exit“, treibt Peter Weibel das Publikum ebenfalls aus dem Aufführungssaal, wenn auch mit einer wesentlich aggressiveren Strategie als Goeschl. Weibel hielt eine Rede über die Manipulierbarkeit des staatlichen Wirklichkeitsbildes durch illusionistische Strategien der Filmindustrie, wobei gleichzeitig Filme auf eine präparierte Aluleinwand projiziert wurden. Noch während der Rede schossen Valie Export, Kurt Kren, Hans Scheugl, Gottfried Schlemmer und Ernst Schmidt Jr. Feuerwerkskörper durch die Leinwand auf das Publikum. Dieses musste aus dem Saal flüchten.¹³³ Matthias Michalka führt das gesteigerte Aggressionspotential in Weibels Aktionen auf die Verschärfung des politischen Klimas um 1968 zurück.¹³⁴ Goeschls Würfelaktion, die weit weniger aggressiv gewesen wäre, kann nicht durch den politischen Hintergrund begründet werden. Für Goeschl stand der formale Aspekt einer sukzessiven Raumveränderung im Vordergrund.

132 Hinterwaldner 1999, S. 100.

133 Michalka 1995, S. 63.

134 Ebd., S. 62.

Das Berliner Theater bleibt Goeschls einziger Entwurf für eine Art Aktion mit dem „Großbaukasten“. Eine spontanes, nicht vorgesehenes Happening ergab sich aber im Rahmen des Straßenkunstprogramms in Hannover.

1970, Straßenkunstprogramm Hannover

Zum Zweck einer Imageaufbesserung veranstaltete die Stadt Hannover vom 1. September 1970 bis zum 31. August 1973 ein experimentelles Straßenkunstprogramm. Erklärte Aufgabe, der sich die Künstler stellen sollten, war „[...] *das Lebensgefühl für einen zunächst begrenzten Stadtbereich durch intensive Einbeziehung von Kunstwerken und Kunstaktionen in den öffentlichen Straßenraum zu verändern und zu steigern. [...]*“.¹³⁵ Neben Aktionskunst und darstellender Kunst wurden u. a. Skulpturen von Alexander Calder, Henri Moore und Claes Oldenburg, auf öffentlichen Plätzen der Stadt aufgestellt.¹³⁶

Roland Goeschls Beitrag zu diesem Projekt sind farbige Würfel des „Großbaukastens“, die er als „Architekturwucherungen“ vor fünf historische Fassaden der Altstadt platziert (Abb.58). Teilweise waren diese direkt an den Fassaden befestigt, wo sie als bunte Wucherung an den Gebäuden haften. Andere Würfel stehen in scharfer Polarisierung direkt vor historischen Fassaden. Die Würfel auf der Straße sind absichtlich nicht fixiert. Eine permanente Neustrukturierung durch die Passanten soll möglich sein.

Am Eröffnungsabend beginnen Besucher die farbigen Kuben, die Goeschl auch in die Mitte von Straßen gestellt hatte, durch die Stadt zu tragen und über ihren Köpfen zu balancieren. Aus dieser ungeplanten Aktion entsteht später auch die Idee für den Humanic-Spot „Mölkerbastei“.¹³⁷ Die aktive Beteiligung der Rezipienten führt letztlich zur totalen Auflösung der Installationen. Am Ende des Straßenkunst-Experiments in Hannover, sind von den Würfeln des „Großbaukastens“ nicht viel mehr als ein paar Styroporfetzen übrig.¹³⁸

Der Anspruch des Straßenkunstprogramms war eine Verbindung von Kunst und Alltag, was zu einer allgemeinen Aufwertung der Lebensqualität in der Stadt führen sollte. Der „Großbaukasten“ scheint prädestiniert für diesen Zweck, war es doch das ursprüngliche Hauptanliegen Goeschls mit dem „Großbaukasten“ die Umwelt positiv zu verändern und zu einer kritischen Sicht der städtischen Situation anzuregen.

Der stättebaukritische Ansatz Goeschls vereinte sich bestens mit der, in den 1960er Jahren aufkommenden (v.a. in Deutschland), kritischeren Auseinandersetzung mit dem Städtebau der Nachkriegszeit und den, im Zuge dessen aufkommenden, „Kunst in der Stadt“

135 Hannover 1981. S. 2.

136 Dühr 1991, S. 170 – 178.

137 Hinterwaldner 1999, S. 102.

138 Engelhard 1970

Programmen. Der „Unwirtlichkeit der Städte“ sollte unter anderem mit moderner Kunst begegnet werden. Der – in Zusammenhang mit der, in den 1950er Jahren stark propagierten „Kunst am Bau“ – Standpunkt einer affirmativen Integration des Kunstwerks in die Architektur bzw. in den Stadtraum, wurde zu Beginn der 1960er Jahre zugunsten einer kritischeren Sichtweise der Entwicklung der Städte aufgegeben. Die Konfrontation von Architektur und „Autonomer Kunst“ sollte zu einer gegenseitigen Bereicherung und Ergänzung der „determinierten Architektur“ führen. Auf formaler Ebene sollte ein „Dialog“ zwischen Kunst und Bauwerk entstehen. Dazu sollten die Kunstobjekte möglichst „inhaltsfrei“ sein, weshalb ungegenständliche Kunst bevorzugt wurde.¹³⁹

Es wurden bewusst Kontraste und Störungen zu einer funktionalistischen Architektur geschaffen, die nicht für sich stehen, sondern auf den größeren Zusammenhang – das städtische Umfeld – aufmerksam machen sollten. Im Konzept des „Großbaukasten“ findet sich dieser Gedanke wieder. Mit diesem wollte Goeschl unter anderem ein Störungselement im öffentlichen Raum schaffen, mit dem die Wahrnehmung der Menschen sensibilisiert wird. Diese sollten durch die, in der Stadtlandschaft auffälligen, Würfel auf ihre Umgebung aufmerksam gemacht und zu einer kritischen Reflexion angeregt werden.

1970 - 71, Internationales Studentenheim Wien-Döbling

Im Auftrag der Stadt Wien gestaltet Roland Goeschl gemeinsam mit Peter Perz den Innenhof des Internationalen Studentenheims in Wien-Döbling (Abb.59).¹⁴⁰ Die rot-blau-gelben Würfel des Großbaukastens wurden als dauerhafte Struktur aus bemaltem Beton über den Hof und Teile der Architektur verstreut. Die scheinbar zufälligen Positionen der Würfel sind von Goeschl in Modellstudien und Skizzen genau ausgelotet worden. Der Moment des Zufalls, der in vorhergehenden Realisierungen des „Großbaukastens“ ein elementarer Bestandteil war, wird bei diesem Projekt durch scheinbare Zufälligkeit ersetzt.

An zwei Stellen im Hof konzentrieren sich die Würfel zu größeren Haufen, die bis auf die Verdachung der eingeschossigen Flügel reichen. Aus der Betrachterperspektive ergibt sich der Eindruck von, vom Dach herunter fallenden Würfeln (Abb.60). Zusätzlich verteilt Goeschl Fragmente dieser über den Hof, die aus dem Boden zu sprießen oder in diesem zu versinken scheinen. Im Gesamtbild ergibt sich ein rhythmisches Auf und Ab der farbigen Struktur.

Zum ersten Mal ist der „Großbaukasten“ keine mobile Plastik, die von den Rezipienten selbständig verändert werden kann. Die Würfelstruktur ist in einem ebenerdigen Hof situiert, der auf zwei Seiten von einem überdachten Durchgang abgegrenzt wird und an den beiden

¹³⁹ Dühr 1991, S. 103 – 130.

¹⁴⁰ Gymnasiumsstraße 85, 1190 Wien

anderen Seiten direkt an die Gebäude des Studentenheims anschließt. Die Studenten kommen an dem Hof vorbei, wenn sie in einen bestimmten Gebäudekomplex gelangen wollen. Die Würfel stellen sich den Bewohnern nicht direkt in den Weg. Dennoch sind sie Fremdkörper innerhalb des grauen Zweckbaues und sorgen, zumindest bei der ersten Begegnung, für Überraschung.

Goeschl war sich der Auswirkung des alltäglichen Umfelds auf das psychische Befinden der Menschen bewusst. Der „Großbaukasten“ ist letztlich aus dem Gedanken entstanden, eine einfach umsetzbare Möglichkeit zu schaffen, das persönliche Umfeld zu verändern. Im Studentenheim frischt der „Großbaukasten“ einen kleinen Teil des Baus durch Farbe auf und bringt ein verspieltes und kreatives Moment in die strenge Architektur.

Roland Goeschl stand dem Projekt „Kunst am Bau“ in der Form, wie es in Österreich und Deutschland seit den 1950er Jahren praktiziert wurde¹⁴¹, kritisch gegenüber. Die Idee von einer Zusammenarbeit von Architekt und Künstler sieht Goeschl zwar prinzipiell als große Möglichkeit für beide Seiten. Jedoch findet er die Hierarchisierung, bei der der Architekt und seine Architektur über dem bildendenden Künstler, der diese Architektur lediglich verzieren darf, problematisch. Bei seiner Hofgestaltung des Studentenheims war es Goeschl deshalb wichtig, nicht in der üblichen Gestaltungsweise von „Kunst am Bau“, die Architektur durch Applikationen zu dekorieren. Ziel war es, die vorhandene architektonische Struktur zu verändern und zu erweitern. In einer Erweiterung der Architektur sieht Goeschl die eigentliche Chance von „Kunst am Bau“.¹⁴²

Die Bezeichnung „Aktivplatz“, die Goeschl dem umgestalteten Hof des Studentenheims selbst gibt, charakterisiert die Situation am besten. Durch die farbigen Volumen wird der Raum zwischen den Gebäuden aktiviert. Formale Spannungen zwischen grellen und gedämpften Farben sowie Fläche und Volumen kommen zur Wirkung.

1970 – 73 Werbefilme für Humanic

Auf Initiative von Karl Neubacher (damaliger Grafiker von Humanic) und Horst Gerhard Haberl (Leiter der Marketingabteilung von Humanic bis 1984), schuf Roland Goeschl in Zusammenarbeit mit Axel Corti und Otto Matthäus Zykan, zwischen 1970 und 1973 sechs Werbefilme für die österreichische Schuhfirma Humanic.¹⁴³ Gegen alle Erwartungen, die man an konventionelle Werbespots hatte, stand nicht das Produkt, sondern der „Großbaukasten“ als formales Leitmotiv im Zentrum der Filme. Goeschls Interesse galt in erster Linie dem den

141 Dühr 1991

142 Goeschl 1979 b, o.S.

143 Hinterwaldner 1999

neuen gestalterischen Möglichkeiten, die ihm das Medium Film bot. Er konnte in einer ganz neuen Weise mit Bewegung und Dimensionsveränderungen experimentieren. Die Spots dürfen jedoch nicht als „Großbaukasten-Filme“ gesehen werden. Sie sind eine Gemeinschaftsarbeit mehrerer Künstler mit kommerziellem Hintergrund. Die narrativen Elemente sowie eine sehr präsente Tonebene, sind vor allem auf Corti und Zykan zurückzuführen.

In der ersten Phase der Zusammenarbeit mit Humanic entstanden die drei Spots „Schwimmbadfüller“ (1970), „Kornfeld“ (1970/ 71) und „Sprengung“ (1971).

In „Schwimmbadfüller“ (Abb.61) werden die Würfel des „Großbaukastens“ ins Wasser geworfen und verstopfen am Ende des Filmes das Schwimmbecken, wodurch den zwei Akteuren der gesamte Handlungsraum genommen wird. Das letzte Bild des Films ist so eingestellt, dass der gesamte Bildbereich voller Würfel, zwischen denen nur noch die Köpfe der Akteure zu sehen sind, ist.¹⁴⁴ Goeschl wollte damit den Eindruck einer Verstopfung des Fernsehers erzielen.

Im Spot „Kornfeld“ werden die Kuben von zwei Akteuren über ihren Köpfen getragen, während sie im Laufschrift durch ein Kornfeld traben. Am Ende sieht man die Würfel zu einem Haufen aufgetürmt. In einer zweiten Version werden die Akteure im Spot mit Kuben beworfen. Auch dieser Film endet mit der Sicht auf eine Anhäufung der Kuben.

Der dritte Spot „Sprengung“ (Abb.62) kann als eine Fortsetzung von „Kornfeld“ gesehen werden. Ein Kubenhaufen auf einem leeren Platz wird in die Luft gesprengt. Durch die Menschen, die neben und vor dem Haufen stehen und eine Aufnahme aus der Froschperspektive, erscheint dieser riesig. Die Firma wird, durch die Aufschrift „Humanic“ auf einem der Würfel, dezidiert ins Bild gebracht. In slow motion und mit leicht wackelnder Kameraführung wird die Sprengung gezeigt. Die Kuben fliegen durch die Luft und werden in kleinste Styroporstückchen zerfetzt. Am Schluss bleiben nur noch Rauchschwaden.

Bereits in diesen ersten drei Filmen kann Goeschl formale Experimente mit dem „Großbaukasten“ verwirklichen, die in der Realität wahrscheinlich nicht zu Stande gekommen wären. Er hat die Möglichkeit mit dem „Großbaukasten“ Räume zu erobern und Aktionen zu setzen, die als reine Kunstaktionen im Öffentlichen Raum nur schwer bewilligt worden wären. Die Bewegung der Kuben im Film durch Akteure, das Element Wasser sowie die Sprengung sind neue Mittel und formale Möglichkeiten in Zusammenhang mit dem „Großbaukasten“.

In den drei darauf folgenden Filmen „Mölkerbastei“ (1971/ 72), „Albertina“ (1972) und „Umweltschutzmauer“ (1972/ 73) bringt Goeschl das Thema der Dimensionsveränderung noch stärker ein.

144 Hinterwaldner 1999, S. 47f..

Die Idee zum Film „Mölkербastei“ entstand, wie bereits erwähnt, durch eine ungeplante Aktion während des Straßenkunstprogramms in Hannover, wo Menschen begannen die Kuben des „Großbaukastens“ über ihren Köpfen durch die Strassen zu balancieren. Im Werbespot tragen die Akteure auf die selbe Weise die Würfel durch enge Gassen in der Wiener Innenstadt. Gleichzeitig läuft eine zweite Handlungsebene ab. Drei Männer in Anzug und Melone gehen ebenfalls eine Gasse entlang und sprechen dabei vor sich hin. Diese begegnen zum Schluss den „Würfelträgern“ und mischen sich unter sie. Die Männer und die Menschen mit den Würfeln wurden auch als Tonträger und Farbträger interpretiert.¹⁴⁵

Der Spot „Albertina“ beginnt mit einer fixierten Filmaufnahme des Stadtzentrums von London. In diese wurden Bilder der Würfel des „Großbaukastens“ so montiert, dass diese die Häuser der Stadt um ein Vielfaches zu überragen scheinen. Durch ihre grelle Farbigkeit und zum Teil windschiefe Lage bringen sie das Stadtbild aus dem Gleichgewicht. Plötzlich dringt vom oberen Bildrand eine riesenhafte Hand in die Stadt ein und beginnt die Würfel umzustoßen, sodass diese aus dem Bild heraus fallen. In der nächsten Szene purzeln die Würfel eine Treppe hinunter. Zwischen ihnen sieht man Goeschl wie dieser ebenfalls die Treppe hinab fällt. In der letzten Einstellung liegen die Würfel, zu der Größe von Schuhkartons geschrumpft, auf der Straße. Die Beine von vorbei gehenden Fußgängern machen die Größe der Würfel noch einmal deutlich.

Im „Albertina“ Spot findet eine mehrfache Veränderung der Größenverhältnisse statt. Zu Beginn werden die Dimensionen der Stadt durch die Kuben verzerrt. Das Eingreifen der Hand lässt die Stadt und die Würfel auf Spielzeug- oder Modellgröße schrumpfen und zerstört die Vorstellung der Dimensionen, die sich der Zuschauer soeben gemacht hat. In der Treppen-Szene haben die Würfel in etwa die Größe von Menschen, was im Vergleich zur Größe von Goeschl, der mit den Kuben die Treppe hinunter fällt, deutlich wird. In der folgenden Einstellung schrumpfen die Würfel auf ungefähr die Größe von Schuhkartons. Die ständige Größenveränderung, bringt das Verständnis des Zuschauers für den Bildraum durcheinander.

Goeschl verändert durch das Einfügen der Würfel das Bild der Stadt London. Es ist ein Eingriff in das *Stadt-Bild*, wie er es mit dem „Großbaukasten“ im realen Stadtraum angestrebt hat. Die Stadtkulisse Londons mit den Würfeln erinnert stark an Collagen Goeschls in denen er Abbildungen seiner Plastiken in ein städtisches Umfeld einfügt und dabei die Größenverhältnisse extrem verzerrt (Abb.63). In den Spots kann er diesen Effekt noch steigern indem er die Würfel verschiedene Größen annehmen lässt.

Der letzte Werbespot für Humanic, an dem Goeschl beteiligt war ist der Film „Umweltschutzmauer“ (Abb.64). Vor einer Müllhalde türmen sich scheinbar von allein,

145 Hinterwaldner 1999, S. 61.

sukzessiv die Würfel des „Großbaukastens“ zu einer rot-gelb-blauen Mauer auf. In der Mitte bleibt der Platz für einen letzten Quader frei, durch den man immer noch den Müllberg sehen kann. Szenenwechsel: Goeschl kommt, einen roten Quader über dem Kopf tragend, über einen Hügel herbei gerannt. Er setzt diesen in das Loch in der Mauer und geht aus dem Bild. Die Gesellschaftskritik durch das Aufzeigen der gravierenden Folgen des Konsumverhaltens, hebt diesen Spot, gegenüber den fünf anderen Filmen und im Allgemeinen von zeitgenössischen Werbefilmen ab. Auf skurrile Weise wird dem Zuschauer das Problem der Umweltverschmutzung vorgesetzt. Die Mauer im Spot wurde unter anderem als ein Schutz vor dem Müllberg, der immer weiter wächst und den Lebensraum des Menschen bedroht, interpretiert. Das Einsetzen des letzten Steines in der Mauer steht, laut dieser Deutung, für ein intelligentes und kalkuliertes Handeln des Menschen gegen die fortschreitende Verschmutzung.¹⁴⁶ Man könnte den Spot aber auch anders sehen. Der Müllberg wird im Film durch die Mauer einfach unsichtbar gemacht und nicht tatsächlich bekämpft. Dies ist eine gängige Haltung gegenüber dem Müllproblem. Es wird aus dem Gesichtsfeld der Menschen geräumt. Der Spot verdeutlicht dem Zuschauer diese Einstellung, die möglicherweise auch seine eigene ist. Die Tonebene unterstreicht, meiner Meinung nach, die Kritik an der Verdrängung des eigentlichen Problems. Otto M. Zykan spricht folgenden Text zu den Bildern: *„Der Rückständestau nähert sich unseren Städten. Tageshöchstwerte zehn bis zwanzig Tonnen. Der Bevölkerung wird daher geraten, sich bei jenen Sauerstoffsimulatoren einzufinden, den unsere Väter Bäume nannten. Denn die Zustände werden immer schlimmer. Nur Humanic passt immer.“* Der zu Beginn kritische Tonfall des Texts ändert sich durch den letzten Satz radikal. Dieser korreliert mit der Bildebene in der der Müllberg durch die Mauer versteckt wird. Für den Zuschauer gibt es am Ende des Spots, weder im Bild noch im Ton, unangenehme Fakten, mit denen er sich belasten muss. Es bleibt nur noch eine bunte Fläche und der Satz *„Humanic passt immer“*. Von der allgemeinen Problematik wird zu der Scheinwelt des Konsums geschwenkt.

Die Radikalität der Brüche in Bild- und Tonebene – von der drohenden Katastrophe zu der bunten Welt der Werbung – macht dem Zuschauer die Verdrängung des Problems bewusst. Zu einfach und plakativ ist die Lösung für das Umweltproblem, als dass sie den Zuschauer befriedigen könnte. Viel eher wird diesem bewusst, dass wegschauen bzw. zumauern keine Bekämpfung des Problems bedeutet.

146 Goeschl 1975a, S. 20.

Repertoire und Rezeption der Zusammenarbeit mit Humanic

Die Zusammenarbeit mit Humanic beschränkte sich nicht nur auf die Werbefilme, sondern betraf alle Bereiche in denen sich Humanic nach außen präsentierte. Rund um die Filme wurde so, mit Hilfe des „Großbaukastens“ eine visuelle Identität der Firma aufgebaut. Die rot-blau-gelben Quader waren in vielfältigen Variationen auf Tragtaschen, Briefpapier und Billets, der Kleidung des Verkaufspersonals, Plakaten, Transportfahrzeugen und diversen Displays wiederzufinden.¹⁴⁷ Besonderes Augenmerk wurde auf die Gestaltung der Auslagen und Geschäftslokale gelegt, die durch die farbigen Kuben in ihren Dimensionen verändert wurden. Die Würfel durchdrangen sogar teilweise die Raumgrenzen und traten aus den Glasflächen der Auslagen hervor (Abb.65). Goeschl hatte die Möglichkeit mit dem „Großbaukasten“ in sämtliche Bereiche der Humanic-Welt vorzudringen und dadurch Kunst und Alltag zu verbinden (Abb.66).

Innerhalb der zeitgenössischen Kunstszene wurde dieser Versuch einer Verbindung von Kunst und Kommerz eher negativ aufgefasst. Goeschl musste sich von Kunstkritikern Ausverkauf und Niveausenkung seiner Kunst vorwerfen lassen.¹⁴⁸

Aus einigen damaligen Pressestimmen wird ersichtlich, dass sich positive und negative Meinungen aber in etwa die Waage halten. Das ungewöhnliche Format der Werbung, die weitgehend auf einen deutlichen Hinweis auf das Produkt verzichtet sowie die scheinbare Demokratisierung von Kunst, die über Massenmedien für jeden erfahrbar wird, wurde im allgemeinen positiv bewertet.¹⁴⁹ Einzelne Spots wurden zum Teil aber auch negativ kritisiert. In der Arbeiterzeitung vom 26. August 1972 kam bezüglich des Spots „Umweltschutzmauer“ der Vorwurf der Nutzbarmachung des umweltkritischen Bewusstseins der Zuseher für Werbezwecke.¹⁵⁰

Zusammenfassung und Kontext der Werbespots

Die Humanic-Spots sind nicht mit Goeschls eigenständigen Arbeiten zu vergleichen, da sie unter Beteiligung mehrerer Personen und mit kommerziellem Hintergrund entstanden sind. Goeschls Absicht war es, laut eigener Aussage, durch eine künstlerische Werbung, die Dimensionsveränderung als Image der Firma Humanic zu etablieren. Weder sollten die Kunstwerke im Dienst der Werbung stehen, noch sollte die Firma als Sponsor auftreten, da in beiden Fällen die Gefahr einer Verfälschung der Kunst bestehe. Tatsächlich strebte Goeschl eine Verbindung des Namen Humanic mit dem „Großbaukasten“ und den Farben

147 Goeschl 1975a, S. 6f..

148 Goeschl 1975a, S. 5.

149 John 1972

Feuerstein 1975, S. 26.

150 Arbeiterzeitung 26. 08. 1972.

Rot, Blau und Gelb an.¹⁵¹ Dies sollte nicht nur durch die Werbespots erreicht werden, sondern durch eine ganzheitliche Kampagne, die sich von den Verkaufslokalen, über Plakate bis zu der Kleidung der Schuhverkäufer zog. Die Marke Humanic sollte, durch den Einsatz des „Großbaukastens“, für Unkonventionalität und Originalität stehen.

Für Goeschl bedeuteten die Spots eine Erweiterung der formalen Möglichkeiten mit dem „Großbaukasten“. Die Filme waren ein Experimentierfeld in dem er neue Elemente, Bewegung, Akteure, Wasser oder Feuer in Zusammenhang mit dem „Großbaukasten“ testen konnte. Der für Goeschl wichtigste Aspekt der Filme war aber die Möglichkeit der radikalen Dimensionsveränderung, wie sie der „Albertina“-Spot am deutlichsten zeigt. Im Realraum schwer oder gar nicht realisierbare Vorstellungen Goeschls, die er bisher nur in Collagen zum Ausdruck bringen konnte, wurden in den Filmen durch Montagen und Schnitte ermöglicht.¹⁵²

Goeschl berücksichtigt die spätere Ausstrahlung der Filme im Fernsehen. Im Spot „Schwimmbadfüller“ wird nicht nur das Schwimmbad mit Würfeln befüllt, sondern auch der Bildraum des Bildschirms. Eine Verstopfung des Fernsehers wird simuliert. Darüber hinaus nützt Goeschl die Quantität des Mediums. Das Fernsehen bietet die Möglichkeit eine breite Masse von Menschen zu erreichen und in die private Umgebung der Zuschauer vorzudringen. Zwar bringen die Spots keine tatsächliche Veränderung deren persönlicher Umgebung, wie sie Goeschl bei der Erfindung des Großbaukastens vorgeschwebt ist. Dennoch sind die Filme eine Intervention des privaten Bereichs der Zuseher. Ein ähnlicher Ansatz findet sich etwa zeitgleich in Wien bei Künstlern wie Peter Weibel, der mit seinen „Tele-Aktionen“ – auf die ich später noch zu sprechen kommen möchte – das Medium Fernsehen dazu nutzt um private Räume zu erobern und in diesen Kunst zur Wirkung kommen lässt.

Die Gruppe pool

In Zusammenhang mit den Spots ist es relevant die Gruppe *pool* zu erwähnen. Diese wurde 1969 von Horst Gerhard Haberl, Richard Kriesche und Karl Neubacher gegründet und ist aus dem Forum Stadtpark in Graz hervor gegangen. In ihrem Bestehen bis 1976 waren 23 Künstler aus verschiedensten Bereichen, wie Architektur, Design, Bühnenbild, Grafik, Regie oder Literatur, Mitglied von *pool*.¹⁵³

Erklärtes Ziel der Gruppe war, die Einbeziehung einer breiten Masse von Menschen in kreative künstlerische Prozesse. Dies sollte gleichzeitig zu einer höheren Sensibilisierung

151 Goeschl 1975, S. 4.

152 Goeschl 1975a, S. 5.

153 Hinterwaldner 1999, S. 26.

der Menschen für Kunst führen. Im Allgemeinen strebte die pool ein Verbindung von Kunst und Leben an. Im Speziellen sollte auch die Kooperation von Kunst, Politik und Wirtschaft gefördert werden.¹⁵⁴ Begleitend publizierte die Gruppe die Zeitschrift *pfirsich* und rief 1973 die erste österreichische Mediengalerie, die sogenannte *poolerie*, ins Leben.

Ab 1970 ergab sich die Zusammenarbeit mit der Firma Humanic (für die Neubacher und Haberl arbeiteten), die auch Goeschls „Beitritt“ zu pool mit sich brachte. Das Medium Werbespot, als Mittel für eine Verbindung von Kunst und Alltag, entsprach der Philosophie von pool. Das Fernsehen erreichte eine große Anzahl von Menschen. Als Konsumenten fühlten sich diese durch die Werbespots angesprochen oder legitimiert, eine Meinung zu den Spots zu haben. Egal ob ein Spot dem Publikum gefiel oder nicht, führte dieser zumindest zu Diskussionen. Die Firma Humanic erreichte, während der Zusammenarbeit mit pool, einen hohen Bekanntheitsgrad und einen gewissen Kultstatus. Die Künstler erreichten eine Form der Integration von Kunst in das Alltagsleben.

Mit dem Ziel einer stärkeren Einbindung von Kunst in alle Lebensbereiche, spiegelt pool eine internationale Tendenz in der Kunst der 1960er und 70er Jahre wieder. Ein bekanntes Beispiel für diese Strömungen ist die, 1960 formierte, Gruppe *Nouveau Réalisme* um Pierre Restany, die ebenfalls aus Künstlern verschiedenster Richtungen bestand. Diese zielten auf eine Eroberung der Stadt, aber auch der Massenmedien und des Konsums ab. Die Kunst sollte kompromisslos, als Mittel für diese Eroberung eingesetzt werden. Der Gedanke einer Kooperation mit Wirtschaft und Politik stand aber weit weniger im Vordergrund als bei pool. Weitaus radikaler als pool verfolgte Guy Debord und die *Situationistische Internationale* eine Verbindung von Kunst und Leben. Mittels Kunst wollten diese eine „Subversion des Alltags“ erreichen, wobei vor allem eine Subversion des profitorientierten, kapitalistischen Systems angestrebt wurde. In „*Die Gesellschaft des Spektakels*“ (1967) beschreibt Guy Debord die Entfremdung der Menschen vom eigentlichen Leben durch die Pseudowelt der Bilder. Echte Erlebnisse bzw. Situationen im städtischen Raum sollten die Kreativität der Menschen freisetzen und diese weg vom Warenfetischismus und der Welt der Bilder zurück zum wirklichen Leben führen.¹⁵⁵

Der Anspruch von pool und deren Strategien war weit weniger subversiv angelegt. Anstatt das kapitalistische System zu unterlaufen, versuchten sie vielmehr sich dessen Mechanismen anzueignen. Jedoch kann man in der Formierung der Gruppe pool, wie auch am „Großbaukasten“ eine Reflektion dieser internationalen Tendenzen wiedererkennen. Pool lösten sich offiziell 1976, nachdem sie die „*Erste Internationale Videokonferenz*“¹⁵⁶ organisiert hatten, auf.

154 Haberl 1972

155 Debord 1996

156 Pool 1976

Mauerstrukturen

Um die Mitte der 1970er Jahre beginnt Goeschl mit dem „Großbaukasten“ Mauerformationen zu bilden. Die einzelnen Würfel werden dabei in abwechselnder Farbfolge zu einfachen konstruktiven Strukturen zusammen gestellt. Zwei Beispiele von solchen Mauerstrukturen, ein skulpturales Objekt und ein Projekt im öffentlichen Raum, sollen die Variabilität dieser aufzeigen.

1974 entsteht die Plastik „Mauerstruktur“ (Abb.67). Das Trägermaterial der Plastik ist Eisen. Dieses wurde von Goeschl nachträglich bemalt. Die Farbe bestimmt die Form wesentlich mit. Erst durch die Bemalung entsteht der Eindruck von aufeinander geschichteten Würfeln. Ein „Turm“ von alternierenden blauen und gelben Quadern wird von roten Quadern durchbrochen. Die Plastik erscheint als logisch nachvollziehbare Struktur, die sich ins unendliche fortsetzen ließe. Erstmals wird beim Aufbau einer Plastik ein nachvollziehbares System erkennbar. Durch die Farbgebung erscheint die Skulptur als eine Zusammensetzung aus, nach einer bestimmten Abfolge, aufeinander geschichteten Quadern. Die Blauen und Gelben werden nur durch die Farbe erzeugt, die roten sind zum Teil von der Form vorgegeben. Die Farbgebung bestimmt somit die Erscheinung der Form wesentlich mit. Goeschl setzt Farbe, wie er dies bei seinen ersten farbigen Plastiken bereits getan hat, als ein Material ein mit dem er die Form verändert. Im Vergleich zu den frühen Farbplastiken, wie „Figur in den Raum tretend“ (Abb.9) beeinflusst bei „Mauerstruktur“ die Farbe die Form weitaus stärker. Bei „Figur in den Raum tretend“ werden die einzelnen Elemente der Form durch die Farbe von der Grundplatte differenziert oder stärker mit dieser in Beziehung gesetzt. Bei „Mauerstruktur“ werden Formen größtenteils erst durch die Farbe erzeugt. Die Farbe wird hier gleichwertig mit der Form verwendet.

In der Klarheit ihres Aufbaus aus additiv zusammengesetzten elementaren geometrischen Formen, lässt sich „Mauerstruktur“ mit Werken der amerikanischen Minimal Art, wie jene Donald Judds (Abb.68) vergleichen. Die serielle Wiederholung der Quader bzw. die Zusammensetzung der einzelnen Elemente, nach einer geregelten Ordnung, sind wesentliche Merkmale von Judds Plastiken. Innerhalb Goeschls Schaffen sind dies neue Aspekte. Das Vermeiden jeglicher Spuren der Bearbeitung an den Oberflächen der Volumen ist seit der „Sackgasse“ an Goeschls Skulpturen zu beobachten. Bei „Mauerstruktur“ steigert er dies zusätzlich. In der Minimal Art wird das Material der Plastik, durch die formale und inhaltliche Reduktion, zu einem wesentlichen Aspekt. Die Oberflächenwirkung bestimmt die ästhetische Wirkung der Skulptur. In Goeschls Plastik „Mauerstruktur“ wird, anders als bei der Minimal Art, die Struktur der Plastik durch Farbe erzeugt. Das Trägermaterial Eisen rückt in den Hintergrund. Wenn man die Farbe, wie Goeschl es tut, als Material definiert, dann käme ihr ein ähnlicher Status zu, wie dem Material in der Minimal Art. Goeschl bemalt die

Plastik nicht mehr in der Weise, wie er es bei den ersten farbigen Plastiken getan hat. Er baut die Struktur der Plastik mit der Farbe auf. Bei den frühen Farbplastiken wurde die Form bereits durch die Farbe verändert. Bei der „Mauerstruktur“ rückt die Form jedoch noch stärker in den Hintergrund. Die Farbe wird zu einem wesentlichen, die Plastik konstituierenden Element. Die plastische Form, die bei Goeschls ersten Farbplastiken noch eindeutig im Vordergrund stand, wird jetzt durch das Farbmuster dominiert.

Eine der spektakulärsten Mauer-Projekte wäre die geplante Fassadengestaltung im Rahmen des „Supersommer“¹⁵⁷, im Jahr 1976 in Wien geworden. Goeschl plante die Gestaltung einer Fassade in Kombination mit einem „Mauereckmonument“ (Abb.69). Die Feuermauer eines Hauses an der Wienzeile sollte, durch Bemalung, in eine Mauerstruktur umgestaltet werden. Durch optische Täuschung wäre der Eindruck eines, aus dem Haus hervortretenden, bunten Mauerecks entstanden. Die letztlich nicht realisierte Fassade wäre in Korrelation zu der Plastik „Mauereckmonument“ gestanden, die Goeschl später allein aufgestellt hat (Abb.70). Diese hätte ungefähr dem gemalten, illusionistischen Mauereck der Fassade entsprochen. Goeschls Ziel war es, einen erlebbaren Spannungsraum zu erzeugen. Der Raum zwischen der Fassade und dem Mauermonument sollte, durch die Korrelation, aktiviert werden.

Die Mauerstrukturen werden von Goeschl immer wieder in unterschiedlicher Weise eingesetzt. Die zwei herausgegriffenen Beispiele „Mauerstruktur“ und „Mauereckmonument“ sollen die Unterschiedlichkeit, mit der Goeschl das Thema „Mauer“ behandelt, verdeutlichen. In den Mauerstrukturen werden die Würfel des „Großbaukastens“ zu geordneten, farblich balancierten Gefügen. Wesentliche Prinzipien des „Großbaukastens“, wie der Zufall und die stetige Veränderung werden ausgeschaltet. Goeschl fügt die einzelnen Elemente einer Skulptur zum ersten Mal nach einer, vorher festgelegten Ordnung, zusammen. Dieses System ist aber vor allem in der Farbkomposition vorhanden. Die Skulptur „Mauerstruktur“ besteht faktisch nicht aus zusammengefügten Quadern. Der Mauerverbund – das System nach dem die Skulptur strukturiert ist – wird in erster Linie durch die Farbe gebildet. Im öffentlichen Raum erfüllen die Mauerstrukturen immer noch die Funktion des „Großbaukastens“ als Störungselement und „Aktivator“ der menschlichen Wahrnehmung. Mauern sind Eingriffe und in gewissem Sinne Störungen in der Umwelt. Oft funktionieren sie als Grenzen, die als Schutz definiert werden. Etwas wird durch eine Mauer geschützt bzw. wird man durch ein Mauer vor etwas geschützt. Vor dem Hintergrund von Goeschls Berlinaufenthalt 1970 erhält das Thema Mauer eine politische und heute historische Dimension, die aber nur Subtext der Mauerstrukturen bleibt. Den erklärten Formalisten Goeschl interessiert der Aspekt des Eingriffs in die Umwelt und die dadurch entstehende Veränderung derselben. Der „Großbaukasten“ ist als Störungsfaktor im Raum strukturell mit

157 Coop Himmelb(l)au/ Haus-Rucker-Co 1976

der Mauer verwandt. Die Mauerstrukturen veranschaulichen diesen Aspekt auf plakative Weise.

3. 3. Zusammenfassung

Handelt es sich beim „Großbaukasten“ um ein vordergründig ästhetisches Werk, mit dem Giesch Räume durch elementare Farben und Formen verändert, oder ist seine eigentliche Bestimmung die Anregung zu einer kritischen Reflexion des Betrachters? Die Subsumierung der wichtigsten Aspekte des „Großbaukasten“ soll mehr Klarheit in Bezug auf diese Fragen bringen. Des Weiteren soll der Begriff *Dimensionsveränderung* noch einmal näher beschrieben werden.

Der „Großbaukasten“ besteht aus Quadern, die in der Regel monochrom in den Farben Rot, Blau und Gelb gehalten sind. Material und Anzahl der Quader sind nicht festgelegt und variieren je nach Projekt. Er entspricht einer Auflösung von früheren Werken Gieschls wie „Figur in Bewegung“, in deren einzelnen Grundelemente. Der „Großbaukasten“ besteht nur noch aus elementaren geometrischen Formen. Die Farben Rot, Blau und Gelb sind nicht mehr in einem plastischen Element vereint. Pro Würfel kommt nur eine der drei Farben vor. Giesch trennt sowohl die einzelnen Elemente als auch die Farben voneinander. Die Würfel werden zu einzelnen Farbbausteinen, die Giesch große gestalterische Freiheit und Variation ermöglichen. In jeder Verwendung des „Großbaukastens“ werden immer Würfel in allen drei Farben, in einer relativ ausgewogenen Kombination eingesetzt.

Die formale Raumveränderung, die durch den „Großbaukastens“ bewirkt wird, ist für Giesch ein zentraler Aspekt des Werks. Die Form und die Farben der Würfel sind ästhetische Interventionen im jeweils eingesetzten Raum. In der Stadt wirken sie als optisch auffällige „Störungen“, in geschlossenen Räumen verändern die Würfel die Ausmaße des Raumes und dessen Funktion.

Der Überblick der Projekte mit dem „Großbaukasten“ hat gezeigt, dass dieser schwer als rein ästhetisches Objekt zu analysieren ist. Er wird an verschiedenen Orten mit unterschiedlichen Intentionen eingesetzt, wodurch sich ein jeweils neuer Subtext ergibt.

Häufig wurde der „Großbaukasten“ als zivilisationskritisches bzw. institutionskritisches Kunstwerk rezipiert. Sein kritische Aspekt hängt jedoch stark vom jeweiligen Kontext, in dem dieser eingesetzt wird, ab. Je nach Ort, ob im städtischen Raum oder im musealen Kontext, erhält der „Großbaukasten“ eine architektur- bzw. städtebaukritische oder institutionskritische Dimension.

Die Partizipation des Betrachters ist ein weiterer zentraler Aspekt des „Großbaukastens“. Durch den direkten Eingriff des Rezipienten in das Werk ist dieser aktiv daran beteiligt. Das Aufeinandertreffen von Betrachter und Werk soll einen interaktiven, kreativen Prozess

auslösen, bei dem zwischen Rezipient und Kunstwerk eine Form von Kommunikation entsteht. Beim Versuch des Rezipienten das Kunstwerk bzw. dessen Codes zu dechiffrieren wird er gezwungen seine geistige Kreativität zu benutzen. Die, dadurch in Gang gesetzte, Diskursproduktion bereichert das Kunstwerk und steigert gleichzeitig die Qualität des öffentlichen Raumes.¹⁵⁸ Die Wirkung der farbigen Würfel als „Fremdkörper“¹⁵⁹ im öffentlichen Raum führt, darüber hinaus im Idealfall, zu einer Reflexion des Betrachters über seine Umgebung und veranlasst ihn zu einer kritischen Sicht auf diese.

Der Rezipient wird demnach auf zwei Weisen in das Kunstwerk eingebunden. Er wird erstens, dazu animiert auf eine formale Weise in das Werk einzugreifen und dieses zu verändern. Zweitens tritt dieser in einen Dialog mit dem Werk und wird dadurch zu einer kritischen Sicht auf seine Umwelt veranlasst.

Der „Großbaukasten“ vereint somit zwei Aspekte. Er wurde sowohl als vordergründig formales Werk von Goeschl eingesetzt als auch mit der Intention Kritik zu üben. Rezipiert wurde er aber vor allem als ein institutions- oder zivilisationskritisches Werk. Die erste Präsentation des „Großbaukastens“, als eine einfache Anleitung zur Veränderung der Umgebung, legt nahe, dass Goeschl die Form der Ausführung weniger wichtig war als die Intention des Werks. Was aber genau ist die Intention? War eine formale Veränderung der Umwelt für Goeschl die Hauptaufgabe, die der „Großbaukasten“ erfüllen sollte, oder war ihm der Anstoß zur Kritik wichtiger? Beides kann man dem Konzept entnehmen. Goeschl spricht sich deutlich kritisch in Bezug auf die Architektur seiner Zeit aus. Bei spätern Projekten betont Goeschl jedoch sein vordergründiges Interesse an der formalen Komponente des „Großbaukastens“.

Der formale Aspekt des „Großbaukastens“ steht für Goeschl mehr im Vordergrund als der kritische. Eine äußerliche Veränderung von Räumen mit dem „Großbaukasten“, unter anderem durch eine Infragestellung von deren Dimensionen, ist ihm ein Hauptanliegen. Die Kritik an der vorherrschenden architektonischen Situation schwingt dabei aber häufig mit und ist, wenn nicht sogar intendiert, nicht unerwünscht.

Dimensionsveränderung ist ein häufig verwendetes Schlagwort Goeschls. Was ist damit gemeint? Wenn Goeschl von Dimension spricht, bezieht er sich auf einen Raum. Eine Veränderung der Dimensionen eines Raumes – es kann sich dabei um einen geschlossenen Raum aber auch um einen Stadtraum handeln – wird von Goeschl durch eine formale Intervention erzielt. Der gewohnten Maßstab der Umgebung des Betrachters soll in Frage gestellt werden.¹⁶⁰ Für Goeschl heißt Dimensionsveränderung demnach eine Änderung der räumlichen Ausmaße, der vom Menschen gewohnten Umgebung durch formale Eingriffe.

158 Haberl 1987

159 Hofmann 1969, o. S.

160 Rohmberg 1994, o. S.

Die Befüllung der Galerie Onnasch in Berlin mit den Würfeln des „Großbaukastens“ ist dafür ein Beispiel. Die ungewohnt großen Würfel verstopften die Räume und verkleinerten dadurch deren Dimension. In den Werbespots konnte Goeschl die Dimensionsveränderung ins Extreme steigern. Im Werbespot „Albertina“ findet eine fortlaufende Änderung der Größenverhältnisse statt. Dabei sind die Würfel der Maßstab, an dem die Dimensionsveränderung ersichtlich wird.

Zusammenfassend lässt sich der Begriff *Umweltveränderung* als eine Bezeichnung für den Anspruch des „Großbaukastens“ nennen. Dieser ist ein künstlerisches Mittel zur Veränderung der Umgebung sowohl formal als auch durch einen kritischen Subtext. Goeschl schafft mit dem „Großbaukasten“ den Schritt aus dem Museum in öffentliche, alltägliche Räume. Dort wirkt dieser als visuelle und physische Störung des Gewohnten, gegen die Abstumpfung der Wahrnehmung und für die Förderung der Kreativität des Menschen. Der „Großbaukasten“ ist theoretisch und in vielen seiner Umsetzungen, ein vom Autor losgelöstes, prozessuales Werk, das von der stetigen Veränderung durch den direkten Eingriff des „Betrachters“ lebt. Im Folgenden soll geklärt werden ob der „Großbaukasten“ eher als ein Werk der konzeptuellen Kunst oder der konkreten Kunst gesehen werden kann.

3. 3. 1. Positionierung

Wo kann man ein Kunstwerk wie den „Großbaukasten“ positionieren? Ist er eher ein konkretes Kunstwerk oder steht er konzeptuellen Kunstformen näher? Ein Blick auf den lokalen Kontext sowie ein Vergleich mit internationalen konkreten und konzeptuellen Werken soll Aufschluss geben.

Der „Großbaukasten“ ist in einem progressiven, avantgardistischen Umfeld entstanden, in dem die Themen Raum und Umwelt eine wichtige Rolle spielten. Gattungsgrenzen zwischen Architektur, Skulptur, Malerei verliefen dabei meist fließend. Um die Stellung des „Großbaukastens“ innerhalb der zeitgenössischen Kunstszene Wiens zu erfassen, ist es zunächst sinnvoll noch einmal auf die künstlerische Situation innerhalb der Galerie Nächst St. Stephan, in welcher der „Großbaukasten“ zum ersten Mal präsentiert wurde, zu werfen. In den 1960er Jahren war die Galerie Nächst St. Stephan, neben dem Museum des 20. Jahrhunderts und der Galerie im Griechenbeisl, in Wien noch immer einer der Drehpunkte der Avantgarde.¹⁶¹ Otto Mauer, der Leiter, stand neuen Strömungen in der Kunst sehr offen gegenüber und verhinderte so einen künstlerischen Stillstand der Galerie. Das, in den 50er Jahren, von malerischer Abstraktion dominierte Ausstellungsprogramm der Galerie änderte

¹⁶¹ Fleck 1982, 208f..

sich in den 60er Jahren zugunsten zivilisationskritischer, visionärer Konzepte.¹⁶² Otto Mauer reagierte damit auf eine Tendenz zu utopischen Weltveränderungs-Ideen, die in der Wiener Kunstszene um 1960 herrschte. Als eine Folge wandte er sich im Laufe der 60er Jahre immer mehr von der Malergruppe ab und Künstlern wie Hans Hollein, Walter Pichler, Roland Goeschl, Oswald Oberhuber und Bruno Gironcoli zu.¹⁶³

Ausstellungen der 1960er Jahre¹⁶⁴, wie „Architektur“, „Urban Fiction“ oder „Super-Design“ zeigen aber auch, dass nicht nur vermehrt Architekten Eingang in die Galerie finden, sondern, dass bestimmte Ideen und Konzepte wichtiger als formale oder stilistische Kriterien werden. Die Ausstellung „Urban Fiction“, des Klubseminars der Architekturstudenten der Technischen Hochschule Wien¹⁶⁵, ist symptomatisch für die neuen Tendenzen in der Galerie. Die Happening-artige Eröffnung, bei der die Gäste essbare Architekturmodelle verzehrten und die Ausstellungsgegenstände selbst enthüllten, indem sie die Verpackungen aus Zeitungspapier herunter rissen, markierte den progressiven Anspruch der Ausstellung gleich an deren Beginn. Die Stadt als Prozess und lebendigen Vorgang zu begreifen, war eines der Hauptanliegen. Es sollten Modelle für eine Stadt, die dem Menschen ein animierendes Umfeld für dessen Entfaltung bietet, geschaffen werden.¹⁶⁶ Ein Jahr nach „Urban Fiction“ präsentiert Goeschl erstmals den „Großbaukasten für Erwachsene“ im Rahmen der Ausstellung „Super-Design“. Goeschl war ein Teil der neuen Strömungen innerhalb der Galerie Nächst St. Stephan. Er gehörte zwar nicht zu den Architekten, dennoch ist der „Großbaukasten“ auch ein Produkt dieses progressiven künstlerischen Kontexts, indem utopische Konzepte in Zusammenhang mit Architektur sehr präsent waren.

Die neuen Tendenzen in der Galerie Nächst St. Stephan sind eine Reflexion der künstlerischen Situation in Wien. Besonders in der Architektur sind hier gegen Ende der 1960er Jahre utopische Konzepte mit dem Ziel eines neuen Verständnisses und Erlebnisses des Raumes stark vertreten. Die Gründungen neuer „visionärer“ Architektengruppen in relativ kurzer Zeit ist dafür bezeichnend. 1967 wird *Haus-Rucker-Co* (Laurids Ortner, Günther Zamp Kelp, Klaus Pinter) gegründet, 1968 *Coop-Himmelblau* (Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky, Michael Holzer), 1969 die Gruppe *Zünd-Up* (Timo Huber, Bertram J. Mayer, J. M. Phüringer, Hermann Simböck), 1970 *Salz der Erde* (u.a. Wolfgang Brunbauer, Timo Huber, Johann Jascha) und ebenfalls 1970 die Gruppe *Missing Link* (u.a. Herbert

162 Böhler 2002, S. 269.

163 Böhler 2002, S. 270.

164 Fleck 1988, S. 579 – 585.

165 Feuerstein 1988, S. 96.

166 Beiträge kamen aus Wien und Graz u.a. von Wolf-Dieter Prix, Laurids Ortner, Walter Pichler, Carl Pruscha v und Friedrich St. Florian.

Krischanitz, Otto Kapfinger, Angela Hareiter).¹⁶⁷ Diese Gruppen suchten einen Ausweg aus dem starren Regelsystem der Architektur, durch neue Modelle zwischen Happening, Environment und Skulptur. Besonders die Gruppen *Zünd-Up* und *Salz der Erde* stehen den Wiener Aktionisten nahe.¹⁶⁸ *Coop-Himmelblau* und *Haus-Rucker-Co* brechen, neben ihren Experimenten mit pneumatischen Räumen und dem Anspruch einer mit allen Sinnen erfassbaren Architektur, mit ihren Happenings bzw. Aktionen, wie das „Riesenbillard“¹⁶⁹ im Museum des 20. Jahrhunderts oder „Stadtfußball“¹⁷⁰ am Wiener Stephansplatz, ebenfalls aus den konventionellen Architekturschemata aus. *Missing Link* bringen die politische Dimension der Architektur zur Sprache und zeichnen sich in ihren Projekten, die zwischen Performance, Objektkunst und Film angesiedelt sind, durch Protesthaltung gegenüber der konservativen Architekturszene, aus.¹⁷¹

Nicht nur innerhalb der Architektur wird begonnen Regeln und Normen zu hinterfragen und mit diesen zu brechen. Auch bildende Künstler wollen sich nicht mehr innerhalb festgeschriebener Bereiche bewegen und erheben Anspruch auf den gesamten Lebensraum als Wirkungsbereich der Kunst. Gerhard Mayer beschreibt die 60er und 70er Jahre der Wiener Kunstszene folgendermaßen: *“Es ist keine Zeit des einheitlichen Stils, wohl aber eine mit einer unverkennbaren Grundstimmung, deren Stichworte Utopie und Metaphysik sind. [...]“*¹⁷². Utopische oder visionäre, durchwegs positive Zukunftsbilder von einer Gesellschaft, in der Kunst eine aktive Rolle im alltäglichen Leben einnimmt und zwar für jeden Menschen, unabhängig vom sozialen Status, prägen das Kunstschaffen vieler Künstler dieser Jahre. Der Ausbruch aus konventionellen Mustern sowie das Überschreiten von musealen Grenzen und ein ganzheitliches Erleben von Kunst, sind wichtige Ansprüche an die Kunst. Aktionismus, Film und neue Medien bedeuten ebenso den Schritt aus dem musealen Kontext, wie die Rückeroberung des Öffentlichen Raumes durch „Kunst in der Stadt“ oder „Kunst am Bau“. Kunst und Alltag sollen, zum beiderseitigen Vorteil, miteinander verbunden werden. Man will die Menschen wachrütteln und für ihre Umwelt und für die Kunst sensibilisieren. Ein prägnantes Beispiel für diese Tendenzen innerhalb der Bildenden Kunst sind Peter Weibels „Tele-Aktionen“¹⁷³. Diese, in den späten 1960er Jahren geschaffenen und bis in die frühen 1970er Jahre fortgesetzten Aktionen waren speziell für das Fernsehen geschaffene

167 Feuerstein 1988, S. 89 – 116.

168 Besonders das „Zock Fest“ zeigt diese Nähe zu den Aktionisten. Aktion am 21. April 1967 im Restaurant Grünes Tor in Wien. Mitwirkende u.a. Otto Mühl, Hermann Nitsch, Wolfgang Bauer, Otto Kobalek, Christian Ludwig Attersee, Peter Weibel. Das mit Lesungen von Manifesten begonnene Fest endete in der Verwüstung des Saales und wurde durch einen Polizeieinsatz beendet.

169 Ortner/ Pinter/ Zamp Kelp 1970.

170 Feuerstein 1988, S. 101.

171 Feuerstein 1988, S. 113ff.

172 Mayer S. 1974, 25.

173 Belting 2005

Kurzfilme. Der Unterschied zu Weibels zeitgleich entstandenen Videos liegt in der kritischen Bezugnahme der „Tele-Aktionen“ auf den Ort ihres Erscheinens: das Medium Fernsehen. Sie waren Interventionen in dessen konventionelle Bilderwelt, die den Zuschauer unerwartet überfallen haben. Weibel ging es bei diesen Aktionen nicht darum Kunst im Fernsehen zu zeigen, sondern um eine Nutzung des öffentlichkeitswirksamen Mediums durch die Kunst. Über das Fernsehen konnte sich die Kunst einen Wirkungsbereich im den privaten Räumen einer Vielzahl von Menschen erobern. Dort sollten die „Tele-Aktionen“ einen medienkritischen Diskurs entfalten und zu einer Reflexion über das Bildrepertoire des Fernsehens anregen.¹⁷⁴ Die Verbindung von Kunst und Alltag bei den „Tele-Aktionen“ entsprach nicht einer affirmativen Integration der Kunst in das tägliche Leben. Kunst sollte als Mittel zur Veränderung der Gesellschaft, direkt in den Alltag der Menschen geschleust werden, wo es als ein subversives Instrument wirken sollte.

Der kurze Überblick über die Wiener Kunstszene in dieser Zeit zeigt, dass Utopien und visionäre Konzepte innerhalb avantgardistischer Kunstkreise der 1960er und 70er Jahre sehr präsent sind. Der Ausbruch aus etablierten Strukturen, die Eroberung neuer Wirkungsfelder und Partizipation der Rezipienten sind bestimmenden Aspekte, die sich in den progressivsten Werken der Zeit wieder finden lassen. Der „Großbaukasten“ entspricht diesen Tendenzen durch seinen partizipativen Aspekt, die Idee der Umweltveränderung und der Überschreitung von etablierten Grenzen. Der „Großbaukasten“ ist zu einem großen Teil ein Produkt seines lokalen Kontexts.

Als ein Werk, dem ein Konzept zugrunde liegt, welches je nach Einsatz variierbar ist und theoretisch vom Künstler losgelöst ist, könnte man den „Großbaukasten“ der Konzept Kunst zuordnen. Anhand von Sol LeWitts Text „*Paragraphs on Conceptual Art*“ soll der Terminus *Konzept Kunst* näher definiert und geklärt werden, ob der „Großbaukasten“ dem entspricht. Sol LeWitt schreibt in den, 1967 erschienenen „*Paragraphs on Conceptual Art*“¹⁷⁵: „*In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair.*“¹⁷⁶ Das Konzept ist, nach LeWitt, das eigentliche Kunstwerk. Die materielle Ausführung ist sekundär. Die Intention einer Materialisierung des Konzepts ist jedoch prinzipiell notwendig für eine Rezeption des Werks. LeWitt schreibt: „*Once given physical reality by the artist the work is open to the perception of all, including the artist. (I use the word perception to mean the apprehension of the sense data, the objective understanding of the idea, and simultaneously a subjective interpretation*

174 Belting 2005, S. 199.

175 Erstmals erschienen in: *Artforum*, vol. 5/ No. 10, New York, June 1967.

176 LeWitt 1967, S.79.

of both). *The work of art can be perceived only after it is completed.*¹⁷⁷ Die Idee bzw. das Konzept kann erst nach der Materialisierung vom Betrachter und vom Künstler vollständig erfasst werden. Die Form der Umsetzung ist nicht relevant. Es soll jedoch eine materielle Grundform sowie Regeln für die Umsetzung durch den Künstler vorab festgelegt werden. Das heißt, dass der Umsetzung ein mehr oder minder detaillierter Plan bzw. eine Methode zugrunde liegen soll. Zufall und Willkür sollen dadurch möglichst gering gehalten werden.¹⁷⁸ Das ausgeführte Werk kann aus einem Objekt bestehen, es kann sich aber auch aus mehreren einzelnen Elementen zusammensetzen. Für diese modulare Form der Umsetzung empfiehlt LeWitt die Wahl einer einfachen Grundform: *„When an artist uses a multiple modular method he usually chooses a simple and readily available form. The form itself is of very limited importance; it becomes the grammar for the total work. [...] Using complex basic forms only disrupts the unity of the whole. Using a simple form repeatedly narrows the field of the work and concentrates the intensity to the arrangement of the form. This arrangement becomes the end while the form becomes the means.”*¹⁷⁹ Die Grundform ist Mittel zum Zweck. *Zweck (end)* ist dabei nicht als etwas, das einen bestimmten Nutzen bringt zu verstehen. Der Zweck bzw. das Ziel ist die Anordnung der einzelnen Grundelemente. Treffen diese Punkte soweit auf den „Großbaukasten“ zu? In seiner ersten Form und Präsentation bestand dieser tatsächlich nur als Konzept, als eine Bau- und Gebrauchsanweisung. Goeschl legte in dieser die Grundform und eine ungefähre Umsetzung fest. Es handelt sich demnach um modulares System, jedoch ohne strenge Regeln, nach denen die einzelnen Teile zusammen zu setzen sind. Dies ist laut Konzept dem Rezipienten überlassen und ändert sich stark je nach Einsatz. Zufall und Willkür sind bei den meisten Projekten mit dem „Großbaukasten“ ein permanenter Bestandteil des Werks. LeWitt spricht sich nicht prinzipiell gegen Willkürlichkeit und Zufall in einem konzeptuellen Kunstwerk aus, diese sollten aber möglichst gering gehalten werden. Die Idee bzw. das Konzept ist nach LeWitt der wichtigste Bestandteil des Kunstwerks (*[... the idea or concept is the most important aspect of the work [...]]*). Beim „Großbaukasten“ ändert sich das ursprüngliche Konzept, bei den verschiedenen Einsätzen zwar nicht grundlegend, dieses steht jedoch nicht mehr unmittelbar im Vordergrund. Die Rezipienten werden mit den unterschiedlichen materialisierten Formen des „Großbaukastens“ konfrontiert. Die ursprüngliche Idee tritt dabei in den Hintergrund und wird von den Rezipienten möglicherweise nicht wahrgenommen. Dies scheint gegen LeWitts Definition der konzeptuellen Kunst zu sprechen. Dieser schreibt jedoch ebenfalls: *„It doesn't really matter if the viewer understands the concepts of the artist by seeing the art. Once it is out of his hand*

177 LeWitt 1967, S.79.

178 Ebd.

179 Ebd.

the artist has no control over the way a viewer will perceive the work. Different people will understand the same thing in a different way.¹⁸⁰ Das Konzept muss demnach nicht vom Rezipienten begriffen werden. In materialisierter Form tritt dieses in einen Diskurs ein, der von Ort und Betrachter abhängig ist. Dies lässt sich auch bei den verschiedenen Variationen des „Großbaukastens“ beobachten. Dieser wird je nach Ort des Einsatzes unterschiedlich rezipiert. Die Grundformen bleiben jeweils in etwa dieselben. Soweit ließe sich der „Großbaukasten“ noch mit LeWitts Definition von konzeptueller Kunst vereinbaren. Er wäre, nach LeWitt, ein modulares System bei dem die Würfel die Grundelemente sind. Wie bereits oben erwähnt, schreibt LeWitt über modulare konzeptuelle Werke, dass die Grundelemente ein Mittel und deren Anordnung der „Zweck“ ist. Dies lässt sich mit dem „Großbaukasten“ nicht gänzlich vereinbaren. Dessen Grundformen, die Würfel, sind zwar ein Mittel mit dem die Rezipienten eine Anordnung schaffen. Diese allein ist aber nicht der Zweck, sondern eine Veränderung des Raumes bzw. der Umgebung soll durch die Anordnung erzielt werden. Damit stimmt der „Großbaukasten“ nicht mit LeWitts Formulierung von Mittel und Zweck überein.

Was LeWitt über die Auswirkung der konzeptuellen Kunst auf den Betrachter schreibt, trifft ebenfalls nicht ganz auf den „Großbaukasten“ zu: *„Conceptual art is made to engage the mind of the viewer rather than his eye or emotions. [...] Color, surface, texture, and shape only emphasize the physical aspects of the work. Anything that calls attention to and interests the viewer in this physicality is a deterrent to our understanding of the idea and is used as an expressive device.*“¹⁸¹ Der „Großbaukasten“ soll zwar auch den Verstand und die Kreativität des Betrachters anregen, jedoch ist der formale Aspekt nicht weniger wichtig. Die physische Präsenz der Würfel und deren Auswirkung auf ihre Umgebung ist ein essentieller Bestandteil des Werks.

Der „Großbaukasten“ kann zwar mit einigen Punkten von Sol LeWitts Definition der konzeptuellen Kunst, wie er sie in seinem Text *„Paragraphs on Conceptual Art“* beschreibt, in Übereinstimmung gebracht werden, jedoch gibt es auch einige Abweichungen.

Nur Teilaspekte des „Großbaukastens“ sind konzeptuell im Sinn von LeWitts Definition. Dieser kann demnach nicht als ein konzeptuelles Kunstwerk nach dieser Definition gesehen werden.

Eine mögliche Position des „Großbaukastens“ wäre eventuell zwischen konzeptueller und konkreter Kunst. Dafür ist es zunächst nötig zu überprüfen ob der „Großbaukasten“, nach der Definition der konkreten Kunst von Max Bill, als ein konkretes Werk angesehen werden kann.

180 LeWitt 1967, S. 79.

181 Ebd.

Analysiert man nur die einzelnen Teile des „Großbaukastens“ auf formale Weise – monochrome Quader in den Farben Rot, Blau und Gelb – wären diese klar der konkreten Kunst, nach der Definition von Max Bill zuzuordnen. Sie sind geometrische Formen ohne Ableitung aus äußeren Naturerscheinungen. Der „Großbaukasten“ lässt sich jedoch nicht nur über seine Einzelteile analysieren. Ein Würfel steht niemals für sich allein, sondern tritt immer mit einer variablen Anzahl anderer Würfel auf. Die Form der Anordnung dieser ändert sich je nach Einsatz. Sie kann als willkürliche Anhäufung oder als festgelegte Ordnung auftreten. Nach Max Bill ist Ordnung und Gesetz, als ein Ausdruck des menschlichen Geistes, welcher nach Klarheit und Regeln strebt, ein substantieller Bestandteil der konkreten Kunst. Die Zusammenstellung der Quader des „Großbaukastens“ folgt meistens keinem festgelegten Plan. Diese soll sogar veränderbar bleiben. Unvorhersehbarkeit und Zufall sind Teil des Konzepts. Lediglich in Ausnahmefällen, wie der Skulptur „Mauerstruktur“, werden die einzelnen Würfel nach einem System angeordnet. Der „Großbaukasten“ entspricht der Definition von Max Bill demnach nicht genau. Dennoch ist er vergleichbar mit zeitgenössischen konkreten Kunstwerken. Ein wichtiger Aspekt des „Großbaukastens“ ist dessen Bezug zu seiner Umgebung. Goeschl setzt formale Mittel des konkreten Gestaltens ein um einen Ort zu verändern. Es geht nicht um Formprobleme innerhalb des Werks, sondern um jene, innerhalb des jeweiligen Kontexts. Damit steht der „Großbaukasten“ Werken der amerikanischen Minimal Art nahe, die häufig zwischen konkreter und konzeptueller Kunst positionierbar sind. Donald Judds Werke (Abb.68), die durch die Interaktion von Objekt, Raum und Betrachter, letzteren in einen reflexiven Zustand der Selbsterfahrung bringen, sind im weitesten Sinn dem „Großbaukasten“ verwandt. Ähnlich den Minimalisten, verwendet Goeschl ebenfalls einfachste geometrische Formen und elementare Farben. Jedoch wird der „Großbaukasten“ nie in der seriellen Strenge von Judds Werken verwendet. Einzig beim Einsatz als „Mauerstruktur“ wird der „Großbaukasten“ einem genauen Ordnungsprinzip unterworfen. Wie Künstler der Minimal Art, will auch Goeschl mit dem „Großbaukasten“ die ästhetische Wahrnehmung des Betrachters, durch eine Konfrontation mit dem Werk, sensibilisieren. Die physische Präsenz des dreidimensionalen Objekts und dessen Auswirkung auf den, es umgebenden Raum, sind wesentliche Aspekte der Minimal Art wie auch des „Großbaukastens“. Bei letzterem wird jedoch, im Gegensatz zur Minimal Art weniger auf die physischen Qualitäten des Objekts, wie Oberfläche und Volumen, fokussiert. Vielmehr steht die Wirkung der Anhäufung der Würfel auf die räumliche Umgebung, im Mittelpunkt. Es soll sowohl eine formale Änderung der Umgebung durch den „Großbaukasten“ herbeigeführt werden als auch auf einer Metaebene ein kritischer Subtext in Bezug auf den Ort produziert werden. Die Anordnung der Würfel ändert sich dabei je nach Ort des Einsatzes. Die ortsspezifische Veränderung und die Anregung zu einer kritischen Reflexion, unterscheiden den „Großbaukasten“ von Werken der Minimal Art.

Institutionskritische Ansätze bzw. die Subversion des musealen Raums oder des Stadtraums ist ein wichtiges Thema innerhalb der Konzeptkunst. Lässt man diese mit Marcel Duchamp beginnen, steht die Institutionskritik sogar am Anfang der Konzeptuellen Kunst. Gleichzeitig sind sozialkritische oder zivilisationskritische Themen auch Teil der konkreten Kunst. Bereits bei De Stijl und den russischen Konstruktivisten lassen sich solche Ansätze finden. Mondrian strebte, basierend auf seinen Kunsttheoretischen Idealen, ein Form von neuen Leben mit universalen Prinzipien an.¹⁸² Wladimir Tatlin war der Überzeugung mit Kunst sozioökonomische Probleme zu lösen.¹⁸³ In Nachfolge von De Stijl und unter Einfluss der Situationistischen Internationale konzipiert Constant zwischen 1959 und 1969 das utopische Stadtprojekt „New Babylon“. Dieses ist beides, konstruktivistische Raumstruktur und urbanistische Utopie (Abb.71). Hier liegen Berührungspunkte des „Großbaukastens“ mit der konzeptuellen Kunst. Goeschl entwirft mit dem „Großbaukasten“ keine Sozialutopie, jedoch entspringt dieser im Grunde einem positiven Gedanken der Veränderung der Welt durch Kunst.

Es macht wenig Sinn den „Großbaukasten“ auf formaler Ebenen mit anderen Werken der konkreten Kunst zu vergleichen. Auf der ideellen Ebene, entspricht dieser sozial- und umweltkritischen Konzepten, die innerhalb der zeitgenössischen konkreten Kunst wichtig waren. Max Bill und So LeWitt versuchen in ihren Definitionen der jeweiligen Kunstrichtung Grenzen zu ziehen, die praktisch nicht haltbar sind oder sogar nicht vorhanden sind. Oft überschneiden sich konzeptuelle und konkrete Aspekte in Kunstwerken der Zeit um 1970.

Formale Raumveränderungen mit einem kritischen Subtext sind das zentrale Anliegen des „Großbaukastens“. Es lassen sich konzeptuellen Aspekte finden, die jedoch neben den formalen oft im Hintergrund stehen. Dennoch sind sie ein wichtiger Teilaspekt des Werks. Goeschl hat die Würfel nicht als für sich stehende Objekte konzipiert, sondern als Mittel für den Zweck der Raumveränderung, im formalen, wie auch ideellen Sinn. Eine Positionierung des „Großbaukastens“ zwischen konstruktiv-geometrischer und konzeptueller Kunst wäre durchaus möglich.

182 Rotzler 1995, S. 78.

183 Ebd., S 54f..

4. Fassaden

In den 1970er Jahren verwirklicht Roland Goeschl eine Reihe von Fassadenprojekten, die er zum Teil für private Auftraggeber, aber auch im Rahmen von Kunstprojekten im öffentlichen Raum ausführt. Goeschl arbeitet lediglich mit Farbe, was außergewöhnlich in Hinblick auf sein restliches Schaffen wirkt. Er setzt die Farbe bei den Bemalungen der Fassaden jedoch so ein, dass die Gebäude scheinbar plastisch verändert werden. Indem Goeschl den vorhandenen Baukörper, unter Einsatz von optischen Effekten, mit dieser modelliert, entwickelt er eine Form von Bildhauerei mittels Farbe. Das Verhältnis von Form und Farbe kehrt sich, im Vergleich zu seinen früheren Werken, um. War bisher die plastische Form das dominante Element, so nimmt die Farbe jetzt überhand.

4. 1. Der „Großbaukasten“ als Ursprung der Fassadenmalereien

Innerhalb Goeschls eigenem bildhauerischem Werk, wirken die Fassadengestaltungen auf den ersten Blick als eine Ausnahmeerscheinungen. Bei näherer Betrachtung lassen sich aber deren Ursprünge beim „Großbaukasten“ finden. Mit diesem schafft Goeschl den entscheidenden Schritt aus dem Museum in den öffentlichen Raum. Die erste Materialisierung des „Großbaukastens“ findet bei Goeschls Einzelausstellung 1969 im Museum des 20. Jahrhunderts statt. Im Rahmen dieser Ausstellung gestaltet dieser seine erste Fassade mit den Kuben des „Großbaukastens“, welche an der Front des Museums angebracht wurden (Abb.55). Die Fassade, die eine Schnittstelle von Innen und Außenraum ist, bot sich für erste Experimente mit Kunst im öffentlichen Raum an. Die bunten Würfel waren ein Eingriff in die strenge Ästhetik der Front des Museumsbaus. Diese wurde durch den „Großbaukasten“ verfremdet und dreidimensional erweitert. Die Erregung von Aufmerksamkeit sowie der Veränderung des architektonischen Umfeldes, sind grundlegende Aspekte des „Großbaukastens“ und auch späterer Fassadengestaltungen Goeschls. Bei der Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts handelte es sich noch um eine Intervention des Baukörpers durch reale plastische Körper. Folgende Fassadengestaltungen führt Goeschl nur noch mit Farbe aus, wobei ein formale Analogie zum „Großbaukasten“ bestehen bleibt.

Die erste dieser reinen Farbfassaden sollte im Rahmen eines Projekts mit dem „Großbaukasten“ bei der Freiluft Ausstellung „Supersommer“ 1976 in Wien geschaffen werden (s. S. 70). Anspruch der Ausstellung, an der insgesamt sieben internationale Künstler bzw. Künstlergruppen teilnahmen, war es den „*Aktionswert der Stadt zu steigern*“⁴⁸⁴.

184 Coop Himmelb(l)au/ Haus-Rucker-Co 1976, S. 31.

Dies sollte nicht nur durch die, von den Künstlern ausgearbeiteten Projekte am Wiener Naschmarkt passieren. Die Stadtbewohner sollten durch einfache, praktische Handlungen, wie z. B. Sitzgelegenheiten auf dem Bürgersteig zu schaffen, einen Beitrag zum „Supersommer“ leisten.¹⁸⁵ Goeschls vorgeschlagener Beitrag war die Bemalung einer Feuermauer eines Hauses an der Wienzeile, die mit der „Großbaukasten“ Skulptur „Mauereckmonument“ kombiniert werden sollte (Abb. 69). Die Fassade sollte so bemalt werden, dass die gemalten Kuben des „Großbaukastens“, durch einen optische Effekt, scheinbar als ein buntes Mauereck aus der Wand hervor treten. In Kombination mit der Mauereck-Skulptur, die der Fassadenbemalung ähnlich gewesen wäre, wollte Goeschl ein optisches Spannungsfeld aufbauen. Die Bemalung der Feuermauer wurde letztlich von der zuständigen Magistratsabteilung nicht genehmigt. Als Protest funktionierte Goeschl das Modell zu einer Installation um, die er vor das „Mauereckmonument“ stellte (Abb.70).¹⁸⁶

1979 konnte Goeschl schließlich beim steirischen Herbst eine Fassadengestaltung realisieren, die jener geplanten für den „Supersommer“ ähnlich war (Abb.72). Am Färberplatz in Graz gestaltete Goeschl die Feuermauer eines Hauses mit roten, blauen und gelben polygonalen Flächen. Diese wurden bewusst so angeordnet, dass sie optisch als dreidimensionale Körper wahrgenommen werden. Für den Betrachter entstand der Eindruck von übereinander geschichteten, plastischen Volumen, die aus dem Inneren des Hauses heraus zu drängen schienen. Die Grazer Fassade rekursierte sowohl auf jene, nicht realisierte der Ausstellung „Supersommer“ als auch auf andere früher Arbeiten Goeschls, wie die „Raumfüller“, die er mit dem „Großbaukasten“ konstruierte. Das Modell „Raumschüttung“ (Abb.73) von 1978 zeigt eine mit Würfeln angefüllte Baulücke zwischen zwei Wohnhäusern. Deren Fassaden sind in Entsprechung zu den realen Würfeln bemalt.

Die Grazer Fassade ist eine gezielte Intervention in der Stadt, die, vergleichbar dem „Großbaukasten“, die Wahrnehmung des Betrachters verändern soll.

Diese Fassadenprojekte zeigen den „Großbaukasten“ als Ausgang der Entwicklung der Fassadenbemalungen. Goeschls erste Gestaltung einer Fassade fand mit den Kuben des „Großbaukastens“ statt. Diese wurden dann, in Form von, auf die Fassaden gemalten roten, gelben und blauen Flächen, die durch optische Effekte als Kuben wirken, bei seinen späteren Fassadenbemalungen weiter eingesetzt. Zu Beginn noch in Kombination mit realen Kuben des „Großbaukastens“, später als eigenständige Werke.

Es lassen sich aber nicht nur formale Analogien zwischen „Großbaukasten“ und den gemalten Fassadengestaltungen feststellen. Auch die Intention einer optischen Aktivierung der Umwelt und der Gewinnung der Aufmerksamkeit des Betrachters, durch die „Störung“ in

185 Coop Himmelb(l)au/ Haus-Rucker-Co 1976, S. 31.

186 Smola 2006, S. 17f..

der Stadt, die die bunten Fassaden bewirken, sind wesentliche Aspekte des „Großbaukastens“. An der Gestaltung einer Filiale der Schuhfirma Humanic lassen sich die Verbindungen zum „Großbaukasten“ noch einmal nachvollziehen.

4. 2. Das Humanic-Haus

Die Gestaltung des Hauses einer Humanic-Filiale in Wien-Favoriten (Abb.74) ergibt sich aus der Zusammenarbeit Goeschls mit der Firma, für die er gemeinsam mit Axel Corti und Otto Matthäus Zykan, zwischen 1970 und 1973 sechs Werbefilme gedreht hat (s. S. 62 – 65).¹⁸⁷ Die, in den Spots verwendeten Würfel des „Großbaukastens“ und ihre markanten Farben wurden in dieser Zeit zu einem Markenzeichen der Schuhfirma. Der hohe Aufmerksamkeitswert der Werbespots sollte bei der Gestaltung der Fassade der Geschäftsfiliale im 10. Wiener Gemeindebezirk, werbedienlich genutzt und weiter ausgebaut werden.

Das Modell

Der ursprünglichen Plan Goeschls für die Gestaltung, wird am Modell ersichtlich (Abb.75). Dieser umfasst die gesamte Fassade, inklusive der Schaufensterbereiche im Erdgeschoss und Teile des Gehsteigs sowie den Innenraum des Geschäftslokales. Realisiert wurde nur die Gestaltung der Fassade der beiden oberen Geschosse. Goeschl schafft durch die Bemalung, mittels optischer Effekte, eine „plastische“ Gliederung der planen Fassade. Gelb definiert dabei die Nullfläche von der sich die Fenster scheinbar dreidimensional abheben und wie Erker, als kleine Vorbauten von der gelben Grundfläche hervor ragen. Dieser Eindruck entsteht durch Anwendung geometrischer Projektion in Kombination mit einem hohen Farbkontrast. Die Farbverhältnisse des oberen und unter Geschosses sind jeweils gegengleich. An die Kante jedes Fensters setzt Goeschl, je nach Fassadenseite links oder rechts, ein rotes Parallelogramm im obersten Geschoss und ein blaues im unteren Geschoss. An die Unterkante der Fenster im Obergeschoss malt er blaue Trapeze, im unteren Geschoss rote. Diese zweidimensionalen geometrischen Formen entsprechen der Parallelprojektion der rechteckigen Fenster, die dadurch ins Räumliche ausgedehnt zu sein scheinen. Verstärkend wirkt der starke Kontrast zwischen Gelb und Rot bzw. Gelb und Blau. Gelb wird als großflächige Hintergrundfarbe eingesetzt, von dem sich Rot und Blau deutlich abheben. Durch den hohen Kontrast zum Hintergrund, scheinen die Quader von diesem gelöst und in den Raum des Betrachters zu treten. Die unterschiedliche Ausdehnung der Scheinquader – jedes dritte Fenster des oberen Geschosses hat einen größeren gemalten

187 Hinterwaldner 1999

Körper – bringt zusätzlich Dynamik in die Fassade. Durch die starke Untersicht, in der die Quader gemalt sind, bringt Goeschl eine starke Aufwärtsbewegung in die Fassade. Nach dem Modell wären im Schaufensterbereich reale, plastische Quader angebracht worden, zwischen denen die Kunden durchgehen hätten müssen um in den Geschäftsbereich zu gelangen. Diese wären, in etwa in der Ordnung der Fenster der oberen Geschosse positioniert worden. Zusätzlich sollten auch die, unmittelbar an das Haus anschließenden Bereiche des Gehsteigs mit gemalten Quadern gestaltet werden. Durch die starke Untersicht dieser Quader hätten sie einer Spiegelung der, über ihnen befindlichen Quader im Schaufensterbereich entsprochen.

Ebenfalls wäre die Gestaltung der Geschäftsräume im Inneren der Filiale im Modell vorgesehen gewesen (Abb.76). Entsprechend dem Konzept der Außenfassade, hätten gemalte Quader die Wände des Innenraumes überzogen. Allerdings nicht nach der strengen Ordnung der Fassade. Die Gestaltung des Innenraumes hätte eher der Bemalung der Grazer Fassade (Abb. 72) entsprochen. Die Quader erscheinen wild durcheinander. Die verspiegelten Stützen und die reflektierenden Fensterglasscheiben hätten zusätzlich den Eindruck eines „all-overs“ der Quader erzeugt. Der Erdgeschossbereich samt den Innenräumen hätten den Rezipienten völlig mit Farbe und Formen umgeben. Die Spiegelungen und die Dichte an gemalten Quadern in den Geschäftsräumen hätten sich auf Orientierung und Gleichgewicht des Betrachters ausgewirkt. Bei einer 1:1 Verwirklichung des Modells, wäre das Humanic-Haus zu einem großen Farbraum geworden, der die „Sackgasse“ in Bezug auf die physische Wirkung auf den Betrachter, bei weitem übertroffen hätte. Ob die körperlichen Auswirkungen, die das Haus, wäre es nach dem Modell ausgeführt worden, auf Kunden gehabt hätte, geschäftsfördernd gewesen wäre, ist stark zu bezweifeln. Dieser wirtschaftliche Aspekt, aber auch praktische Gründe führten dazu, dass nur ein kleiner Teil des Modells verwirklicht wurde. Insgesamt ist dieses jedoch wesentlich konsequenter durchgestaltet als die realisierte Version. Es enthält mehr optische Effekte und eine Wirkung auf den Betrachter, die in der ausgeführten Version nur noch erahnt werden kann. Auch die Außenfassade wäre perspektivisch vollständig gewesen: Obersicht, Frontalsicht und Untersicht der Quader wären in der Fassade vereint worden.

Motivisch ist das Humanic-Haus an die, damals aktuellen Werbespots angelehnt. Die Würfel des „Großbaukastens“ aus den Spots, wurden in gemalter Form auf die Fassade der Filiale übertragen. Entsprechend der Filme versuchte Goeschl auch den „Würfel“ an der Fassade eine visuelle Dynamik zu verleihen. Durch den Einsatz von optischen Effekten erscheinen die Fenster des Hauses als Würfel aus den Werbespots, die aus dem Gebäude heraus zu drängen und den Passanten entgegen zu kommen scheinen. Die Gestalt des Hauses wird durch die Bemalung scheinbar dreidimensional verändert. Goeschl schafft eine Überformung der planen Wände allein durch das Farbmuster. Diese Veränderung der Form des Gebäudes

findet aber nur in der Wahrnehmung der Betrachter statt. Diese treten in eine Interaktion mit dem Gebäude und sind somit aktiv am Werk beteiligt. Das Humanic-Haus kann als ein interaktiver, virtueller Raum im Stadtraum, der in der Wahrnehmung des Betrachters aktiviert wird, gesehen werden. Durch die optischen Effekte, wird Bewegung an der statischen Fassade wahrgenommen. Die Assoziation zu den Werbefilmen schafft eine zusätzliche fiktive Ebene. Horst Gerhard Haberl hat Goeschl als einen „*Konstrukteur unkonventioneller Raum-Wirklichkeiten*“¹⁸⁸ beschrieben. Das Humanic-Haus ist eine solche Raum-Wirklichkeit, die durch optische Effekte, in der Wahrnehmung des Betrachters, virtuelle Räume erschafft.

Das Humanic-Haus könnte ohne weiteres auch als ein „Großbaukasten“-Projekt kategorisiert werden. Zum einen ist die Übertragung der Würfel aus den Werbefilmen eine Übertragung des „Großbaukastens“ auf die Fassade. Zum anderen entspricht die Wirkung des Hauses der Intention des „Großbaukastens“, mit dem die Umwelt verändert und die Betrachter visuell sensibilisiert werden sollen. Die Würfel bestehen nicht mehr als plastische Objekte sondern nur in der Wahrnehmung der Betrachter. Faktisch handelt es sich um aneinander gesetzte Farbflächen an einer planen Fassade. In der Wahrnehmung der Betrachter werden diese zu Würfeln, die aus der Wand in den Raum vor zu drängen scheinen. Das Humanic-Haus kann als ein weiteres Beispiel für die große Flexibilität der Anwendbarkeit des „Großbaukastens“ gesehen werden. Es macht den Zusammenhang der Fassadengestaltung mit diesem deutlich. Bei späteren Fassaden Goeschls, steht das Motiv der Würfel des „Großbaukastens“ nicht mehr im Vordergrund. Diese ersten Fassaden wurden aber noch als Variation des „Großbaukastens“ entwickelt.

4. 3. Fliesen-City Nord und –Süd

Aus dem Fassadenprojekt des Humanic-Hauses folgte ein weiterer Auftrag einer Firma zur werbewirksamen äußerlichen Umgestaltung ihrer Dependancen. Die *Holz-Steiner Teppichland & Fliesencity AG* beauftragte Roland Goeschl 1978 mit der Gestaltung der Fassaden ihrer bestehenden Gebäude, Fliesen-City-Nord und Süd in Wien-Vösendorf.¹⁸⁹ Erstmals hat Goeschl die Möglichkeit ein Gebäude vollständig mit seinem geometrischen Muster zu überziehen, was beim Humanic-Haus zwar geplant war, aber nicht umgesetzt werden konnte.

188 Haberl 1979, S.3.

189 Skreiner 1979

Fliesen-City-Süd

1978 gestaltet Goeschl die Fassade der Fliesen-City-Süd (Abb.77). Wieder verwendet er dabei nur zweidimensionale Gestaltungsmittel, die er so auf den vorhandenen Bau überträgt, dass dieser optisch auch dreidimensional verändert wird. Die Fliesen-City-Süd ist eine ausgedehnte Hallen-Architektur mit zahlreichen Vor- und Rücksprüngen. Zum Teil werden die planen Wandflächen durch runde Fenster unterbrochen. Das Gebäude wurde ursprünglich aus einzelnen Platten zusammengesetzt. An diese Struktur der Architektur passt Goeschl seine Farbgestaltung an, indem er an den Fugen dieser Platten die einzelnen Farbflächen aufeinander treffen lässt. Dadurch verschwinden die Fugen im Muster. Die runden Fenster hingegen werden, im Gegensatz zum Humanic-Haus, wo die Fenster der Ausgangspunkt der Fassadengestaltung waren, nicht in das Muster mit eingebaut. Goeschl gliedert die gesamte Fassade durch blaue und gelbe rechtwinklige Dreiecke und rote Rechtecke. Die Abfolge der Formen ist so konzipiert, dass die Dreiecke zwischen zwei Rechtecken liegen und Blau und Gelb immer an Rot grenzen (rotes Rechteck – blaues Dreieck – gelbes Dreieck – rotes Rechteck u.s.w.). Die roten Rechteckfelder wirken optisch – wie schon bei der Humanic Fassade – als Körper der geometrischen Flächen, in diesem Fall der Dreiecke. Diese scheinen aus der Fassade vorzutreten. Goeschl setzt den Effekt der multistabilen Wahrnehmung¹⁹⁰ ein, um optisch Bewegung und Dynamik in die Fassade zu bringen.

Bei längerer Betrachtung der Fliesen-City, stellt sich ein Kippeffekt ein. Die Dreiecke beginnen optisch umzuspringen. Statt den gelben Dreiecken erscheinen die blauen Dreiecke räumlich aus der Fassade hervor tretend. (In der Regel wird man als Betrachter zuerst die gelben Dreiecke als räumlich wahrnehmen, da die Farbe Gelb optisch stärker in den Vordergrund drängt als Blau.) Da sich das Gehirn nicht für eine Version entscheiden kann, nimmt man einen ständigen sprunghaften Wechsel der Dreiecke an der Fassade wahr.

Der Eingangsbereich der Fliesen-City-Süd fällt aus dem Gestaltungsmuster des restlichen Baus heraus (Abb.78). Dieser Bereich wurde bewusst durch eine Variation des übergreifenden geometrischen Musters akzentuiert. Die Fassadenfläche wurde durch eine schmale, gelbe Zone in der Horizontale zweigeteilt. Über und unter diesem gelben Band setzten rote und blaue, schräg nach links geneigte, rechteckige Flächen (bzw. dreieckige an der Gebäudekante) an, die in der unteren und oberen Zone gegengleich gesetzt sind. Diese Flächen werden in der obersten bzw. untersten Gebäudezone in einem, der jeweiligen Farbe

¹⁹⁰ Multistabile Wahrnehmung tritt beim Betrachten visueller Illusionen, die mehr als eine Art von Reizinterpretation zulassen auf. Da das Gehirn mit der Entscheidung für nur eine Interpretation überfordert ist, passieren überraschende und willentlich nicht vermeidbare Wechsel der Wahrnehmung. Die Veränderung betrifft je nach Art des Bildes dessen inhaltliche Informationsebene (Bsp. Hase oder Ente) oder die formale Struktur, also den Tiefeneindruck (Bsp. Necker-Würfel) oder das Figur-Hintergrund-Verhältnis. Auch andere Aspekte wie die Bewegungsrichtung dynamischer Reizmuster können sich durch den Wechsel verändern.

entsprechenden Dreieck weitergeführt, das jeweils an ein kongruentes gelbes Dreieck angrenzt. Die gelben Dreiecke werden als plastisch, mit blauem oder rotem Körper, wahrgenommen. Diese scheinen von der Mitte der Wandfläche ausgehend, aus dem Gebäude vorzutreten bzw. entsteht der Eindruck, als wäre die Fassade ins Innere des Gebäudes eingeknickt. Durch den gelben Mittelstreifen wird die Illusion aber entkräftet.

Fliesen-City-Nord

Die Architektur der Fliesen-City-Nord ist eine völlig andere, als die der Fliesen-City-Süd. Goeschl hätte das Gestaltungsmuster der Fliesen-City-Süd nicht auf das Nord-Gebäude übertragen können. Die, im zweiten Geschoss durchgängige Fensterfläche der Fliesen-City-Nord stellte eine ganz neue Schwierigkeit dar und erforderten ein spezielles Konzept. Der Entwurf (Abb.79) zeigt die ursprünglich geplante Wirkung des Farbmusters, das in der Ausführung (Abb.80) stark abgeschwächt wurde. Die Zeichnung zeigt eine dreigeschossige, neun-achsige Fassade. Jedes Geschoss ist horizontal in eine Fenster und eine Wandzone unterteilt. Im untersten Geschoss schafft Goeschl eine gelbe Sockelzone. In den übrigen Geschossen sieht er für die Wandflächen schräg verlaufende, blaue und gelbe Farbstreifen vor. Diese setzten sich in der Fensterzone fort, wo sie in der Diagonalen des Fenster-Rechtecks enden. Die vertikal verlaufenden, roten Streifen, die die Achsen voneinander trennen, lässt Goeschl in den Wandzonen ebenfalls schräg weiter laufen. Parallel zu den blauen und gelben Streifen finden die roten Streifen, jeweils um ein Kompartiment nach rechts versetzt, ihre Fortsetzung in einer vertikalen roten Linie. Durch die Schrägen und besonders die, in der Schräge weitergeführten roten Farbstreifen, wird die Vertikalität der Fassade durchbrochen. Sie erscheint dem Betrachter als ein, aus Fenstern bestehendes Gerüst ohne Mauerflächen. An den beiden äußersten Achsen sieht Goeschl gemalte, gelbe Dreiecksflächen auf den Wandflächen vor. Zusammen mit der gelben Färbung des angrenzenden Gebäudes, verstärken diese Dreiecksflächen den Eindruck der schwebenden Fensterstruktur. Wieder ist es möglich die Fassade auf zwei Arten zu lesen. Jeweils als Staffelung der Fensterbahnen, einmal als stufenähnliche Abtreppe, bei der die oberen Geschosse sukzessiv aus der Fassadenflucht zurückspringen und einmal in umgekehrter Weise. Bei letzterer Version treten die oberen Geschosse abgestuft aus der Flucht hervor. Das Wechseln dieser beider Ansichten ist, wie schon bei der Fliesen-City-Süd, ein erwünschter optischer Effekt, der Bewegung in die Architektur bringt. Im Entwurf sieht Goeschl eine optische Auflösung der vorhandenen Architektur vor. Die Wandflächen werden durch die Farbbänder optisch verschleiert, wahrgenommen werden nur noch die vor- bzw. zurückspringenden Fensterbahnen.

Die Ausführung entspricht nur einem kleinen Teil des Entwurfes, da das Gebäude der Fliesen-City-Nord tatsächlich nicht drei, sondern nur ein Geschoss aufweist. Die optische

Wirkung ist demnach stark verringert. Fenster- und Wandflächen sind in ein rotes Gerüst eingefügt und dadurch eindeutig voneinander getrennt. Die Fensterflächen setzen sich aus schmalen, vertikalen Fensterstreifen zusammen. Diese greift Goeschl auf und setzt sie in der unteren, gelben Wandflächen, als diagonal verlaufende blaue Farbstreifen fort. Das Gelb dieser Wandflächen wird in Form von gelben Streifen in die Fensterzone genommen. Die quadratische Form der Fenster- und Wandflächen sowie der durchlaufende, rote Rahmen wirken gegen die optische Illusion von heraustretenden Fensterbahnen. Es stellt sich dafür ein anderer Effekt ein: blickt man nicht frontal, sondern seitlich auf den Baukörper, so nimmt man die gestreiften Partien als Trennwände wahr, zwischen denen die Fenster- und Wandflächen eingehängt sind. Die Flächen wirken, gegen die horizontale Mitte des Baus, nach innen geklappt.

Das Konzept des Humanic-Hauses, einer „interaktiven Fassade“, die in der Wahrnehmung des Betrachters wirkt, wurde bei den Fliesen-City Gebäuden weiter gedacht und optisch vielschichtiger angelegt. Kippeffekte bzw. multistabile Wahrnehmungseffekte schaffen Bewegung und Spannung. Das Würfelmotiv des „Großbaukastens“, welches bei Goeschls früheren Fassaden zentral war, wird nicht mehr verwendet. Goeschl passt das Farbmuster statt dessen der jeweiligen Architektur so an, dass er diese mit der Farbe möglichst gut verändern kann. Die Gebäude werden durch das Farbmuster, das so an die Struktur der Architektur angepasst ist, dass optische Effekte entstehen visuell aufgelöst. Stabile Wände werden als vor- und zurückspringende, mobile Strukturen wahrgenommen. Ecken und Ausdehnung des Gebäudes werden durch die Bemalung verfremdet, sodass die tatsächliche Gestalt der Hallen auf den ersten Blick nur schwierig zu erkennen ist. Mit der Farbe modelliert Goeschl die bestehende Architektur und gibt ihr eine gänzlich neue Erscheinung. Durch das Farbmuster werden neue Formen und Formzusammenhänge geschaffen. Der Betrachter wird zu einem aktiven Teil des Werks, indem die optischen Phänomene, die größtenteils zur Verfremdung der Gebäude führen, in seiner Wahrnehmung stattfinden. Formal sind die Fliesen-City Fassaden nicht mehr am „Großbaukasten“ orientiert, was sicher auch mit der Abgrenzung zu der Firma Humanic, deren Corporate Identity in dieser Zeit stark durch den „Großbaukasten“ geprägt war, zu tun hat. Die Intention einer Störung der Umwelt und Sensibilisierung der Wahrnehmung des Betrachters, verbindet diese dennoch mit den frühen Fassaden Goeschls und damit auch mit dem „Großbaukasten“.

4. 3. 1. Ortspezifität und Imageproduktion

Unabhängig von ihrer Bestimmung als Kunstwerk oder Werbemaßnahme, haben die Fassaden Goeschls die Funktion, ein Störungselement in ihrem jeweiligen Umfeld zu sein. Sie sollen die Aufmerksamkeit der Betrachter bzw. Passanten auf sich ziehen und diese aus

deren visueller Abgestumpftheit reißen. Als Kunstwerke sollen die Fassaden ihren städtischen bzw. vorstädtischen Kontext aufwerten und zu einer Neuerfahrung des urbanen Umfelds führen.

Goeschls Fassadengestaltungen für Humanic und die Teppichland & Fliesencity AG sind sowohl Kunstwerke im öffentlichen Raum als auch werbewirksame Mittel der jeweiligen Firma. Als Kunstwerke im öffentlichen Raum wirken sie, als Störungselemente, ortsspezifisch-oppositionell. Die *Ortspezifität* (sit-specificity) wird ab der Mitte der 1970er Jahre, im Zuge eines Paradigmenwechsel innerhalb der Theorie der Kunst im öffentlichen Raum, zu einem wichtigen Thema. Die Besonderheit des Ortes soll Berücksichtigt und zu einem Teil des Werks werden.¹⁹¹ Die Theorie der *Ortspezifität* richtet sich gegen kontextlose, abstrakte Kunst im öffentlichen Raum, die in keiner Beziehung zu ihrer Umgebung steht. Sie soll Kunstobjekten weichen, die positiv auf die Lebensqualität der Bevölkerung einwirkt, in dem sie beispielsweise die Kommunikation im städtischen Raum verbessert. Zum Teil verlangt dies aber, nach der Forderung von Walter Grasskamp, affirmative Anpassung der Kunst an den städtischen Raum, um dessen narrative Struktur zu fördern.¹⁹² Goeschl berücksichtigt das städtische Umfeld und stört es bewußt. Die Fassaden sind nicht an ihr Umfeld angepasst, wohl aber im Hinblick auf dieses konzipiert. Die Störung des Stadtraumes bzw. des Wahrnehmungsraumes des Betrachters soll zu einer kritischen Reflexion des Umfelds bzw. der Bedingungen des Stadtraumes führen. Die Fassaden wirken sich demnach, trotz ihres oppositionellen Charakters, positiv auf ihre Umgebung und die Kommunikation im Stadtraum aus.

Als Werbemaßnahme von Humanic bzw. Teppichland werden die Fassaden Goeschls zu Symbolträgern, die ein positives und aufgeschlossenes Image der jeweiligen Firma kreieren sollen. Zum Teil wurde Goeschl dafür, dass er die Fassadengestaltungen in den Dienst von wirtschaftlichen Interessen gestellt hat heftig kritisiert.¹⁹³ Die Gefahr der Instrumentalisierung seiner Kunst wird aber durch den partizipativ-prozessualer Charakter der Fassaden abgeschwächt. Sie sind für jeden Passanten ersichtlich und als Kunstwerk im öffentlichen Raum „benutzbar“, unabhängig ob diese das jeweilige Geschäftslokal betreten. Durch ihre Störungsfunktion im städtischen Raum haben die Fassaden Einfluss auf ihr gesamtes urbanes Umfeld und wirken nicht nur als Werbebotschaft.

191 Lewitzky 2005, S. 81.

192 Grasskamp 2001, S. 507.

193 Sterk 1979, S. 6.

4. 3. Zusammenfassung

Die Fassadengestaltungen sind, innerhalb Goeschls Werk, nicht als extreme Sonderfälle zu sehen. Beispiele erster Fassadengestaltungen zeigen, dass diese mit dem „Großbaukasten“ in Zusammenhang stehen. Die ersten bemalten Fassaden Goeschls treten in Kombination mit dem „Großbaukasten“ auf und sind motivisch von diesen abgeleitet. Es sind zweidimensionale Versionen von Projekten mit dem „Großbaukasten“ wie der Fassade des Museum des 20. Jahrhunderts. Im urbanen Raum sollen „Großbaukasten“, wie auch die Fassaden als Störungen wirken. Rezipienten werden sowohl beim „Großbaukasten“ als auch bei den Fassadengestaltungen aktiv in das Werk miteingebunden. Bei ersterem unter anderem durch direktes Eingreifen, bei letzteren durch optische Effekte. Die motivische Verwandtschaft zum „Großbaukasten“ ist bei den Fassaden für die Teppichland & Fliesen-City AG ist nicht mehr offensichtlich. Dies ist aber vor allem auf den kommerziellen Hintergrund, der eine Abgrenzung zur Schuhfirma Humanic verlangt, zurückzuführen. Goeschl setzt die Farbe an den Fassaden so ein, dass in der Wahrnehmung des Betrachters räumliche Objekte entstehen. Er gestaltet die plastischen Formen der Architektur, durch zweidimensionale Mittel, unter Einsatz von optischen Effekten, so um, dass dies nicht einer Übermalung gleichkommt, sondern einer Art bildhauerischen Prozess. Goeschl arbeitet mit virtuellen Volumen auf vorhandenen räumlichen Strukturen. Es ist ein Formen und Modellieren des bestehenden Gebäudes und eine spielerische Kritik an der Architektur, deren Beständigkeit in Frage gestellt wird.¹⁹⁴

Die Farbe ist, wie bei Goeschls Farbplastiken, nicht bloß ein zusätzliches dekoratives Element, sondern ein substantieller und konstruktiver Teil des Werks. Bei den Fassaden wird, durch das Farbmuster, die vorhandene plastische Form nicht nur verändert, sondern auch neue scheinbar plastische Formen kreiert. Goeschls Aussage „*Farbe muss Material werden*“ bekommt in diesem Zusammenhang eine gesteigerte Bedeutung. Durch die optischen Effekte des Farbmusters werden Volumen aus Farbe gebildet. Sie wird so zum Material mit dem Goeschl die vorhandene plastische Masse modelliert. Im Vergleich zu seinen frühen Farbskulpturen ist nicht mehr die Form sondern die Farbe das Element, von dem Goeschl ausgeht und mit dem er hauptsächlich arbeitet. Zwar passt er das Farbmuster an die jeweilige Form bzw. Architektur an, jedoch nur um diese besser mit der Farbe verformen oder sogar verschwinden lassen zu können. Die Farbe dominiert die Form vollständig.

194 Linschinger 1993, S. 91.

4. 3. 1. Positionierung

Nach der Feststellung, dass die Fassadengestaltungen, innerhalb Goeschls Werk, keine Sonderfälle sind, stellt sich die Frage nach der Positionierung dieser innerhalb nationaler und internationaler Kunstströmungen. Zuvor muss einmal mehr geklärt werden, ob die Fassaden als konkrete Kunstwerke kategorisiert werden können. Sind diese, da Goeschl die Fassaden mit Farbe gestaltet, als Malerei zu verstehen oder ist es zulässig, wie ich diese weiter oben beschrieben habe, sie als eine Form von Bildhauerei zu sehen?

Zuerst möchte ich die Fassaden abermals mit Max Bills Definition der konkreten Kunst vergleichen. Es trifft zu, dass diese ohne Ableitung aus der Natur und mittels Farbe, Form, Raum, Licht und Bewegung geschaffen wurden. Auch sind sie als etwas aus und für den menschlichen Geist geschaffenes. Goeschl führt erstmals ein System zur Umsetzung der Werke ein. Er ordnet die Farbflächen so an, dass bestimmte optische Effekte eintreten. Die Fassaden sind nach einem genauen, vorgegebenen Muster gestaltet. Damit sind alle wesentlichen Punkte von Max Bills Definition erfüllt. Die Fassadengestaltungen sind demnach jene Werke Goeschls, auf die, nach dieser Definition, die Bezeichnung konkrete Kunst am ehesten zutrifft. Wo stehen diese nun innerhalb der zeitgenössischen konkreten Kunst in Österreich?

Die Fassaden sind einerseits als Wandmalerein bzw. farbige Raumgestaltungen zu charakterisieren und andererseits Kunstströmungen zuzuordnen, bei welchen optische Phänomene bzw. Experimente mit Wahrnehmung, eine Rolle spielen. In Goeschls unmittelbaren Umfeld in Wien, ist beides zu finden.

Das künstlerische Interesse an Wahrnehmungsphänomenen in den 1960er Jahren in Österreich entspricht einer internationalen Entwicklung. Basierend auf Errungenschaften Robert Delaunays entwickelte sich die Optical-Art, in der durch Interaktionen bestimmter, meist gegensätzlicher, Formen und Farben das Auge irritiert wird, sodass der Betrachter Flimmereffekte und Bewegungen wahrnimmt. Gehirn und Auge werden durch die Gleichzeitigkeit von statischen und dynamischen Formen und die Wechselwirkungen von Farbe in ihrem Zusammenspiel überfordert. Ziel ist es, durch diese optischen Täuschungen eine Erweiterung der Seherfahrung zu erreichen und eingefahrene Sehgewohnheiten aufzubrechen.¹⁹⁵ Die Ausstellung „The Responsive Eye“¹⁹⁶ 1965 im Museum of Modern Art in New York, an der u.a. Josef Albers, Victor Vasarely und Günter Fruhtrunk teilnahmen,

195 Ruhrberg 2002, S. 344-348.

196 Seitz 1966

etablierte die Op-Art als eigenständige Kunstströmung. Trotz ihrer Umstrittenheit, nahm die Ausstellung großen Einfluss auf die Kunst der 60er und 70er Jahre.¹⁹⁷

Im Kapitel über die „Sackgasse“ bin ich bereits kurz auf die Op-Art in Wien eingegangen. Im Folgenden möchte ich noch einmal einen Blick auf die Situation werfen und ihre wichtigsten Vertreter kurz herausstreichen. Diese sind Marc Adrian, Richard Kriesche, Helga Philipp und Jorrit Tornquist.

Marc Adrian beschäftigt sich zuerst über die Bildende Kunst mit optische Phänomene. Ab den 1950er Jahren beginnt er Wahrnehmung, in Zusammenhang mit Bewegung, in Hinterglasbildern bzw. Glasmontagen zu untersuchen. Das Bild verändert sich in der Wahrnehmung des Betrachters in Korrelation zu dessen Bewegung (Abb.81). Adrians strukturelle Filme, die er ab 1957, teilweise in Zusammenarbeit mit Kurt Kren, schafft, unterliegen bestimmten Konstruktionsprinzipien, bei denen die Existenz des Künstlers durch Methoden der Variation sichtbar gemacht werden soll. Als einer der ersten Künstler setzt Adrian den Computer für den Film „Random“ (1963) ein, welcher nach einem maximalen Zufallsprinzip funktionieren sollte.¹⁹⁸

Helga Philipp beginnt ihre künstlerische Laufbahn, ähnlich wie Roland Goeschl, mit abstrakten, organisch geformten Skulpturen. Der Bruch zwischen ihrem Früh- und Hauptwerk ist radikaler als bei Goeschl. Ab 1962/ 63 schafft sie ihre ersten konkreten Bilder sowie die sogenannten „Kinetischen Kästen“ (Abb.50), die von Marc Adrian und der Op-Art beeinflusst sind.¹⁹⁹ Diese bestehen aus zwei identischen Siebdrucken, wobei einer an der hinteren Platte eines Kastens angebracht, der zweite in einem Abstand von 6cm auf eine Plexiglasscheibe gedruckt ist. Durch die Wechselwirkung der beiden geometrischen Strukturen entsteht optische Bewegung und Räumlichkeit. Der Dialog zwischen Betrachter und Werk, im Sinn eines offenen oder prozessualen Kunstwerks, steht dabei im Mittelpunkt. Helga Philipp pflegt enge Beziehungen zu Marc Adrian, Richard Kriesche und Jorrit Tornquist. Gemeinsam mit Kriesche und Tornquist gründet sie die *Gruppe A*, die 1967 ins Leben gerufen wird. Mit Adrian und Kriesche stellt sie 1968 in der Galerie Nächst St. Stephan aus.²⁰⁰ Der österreichische Experimentalfilm ist für Philipps Werk ebenfalls von Bedeutung. Kurt Kren dreht 1965 einen kurzen Film mit dem Titel „Bild Helga Philipp“²⁰¹ in dem er eines ihrer Bilder passagenweiße abfilmt. Krens Film ist nur ein Beispiel für die Vernetzung und gegenseitige Beeinflussung von konkreter Kunst und experimentellem Film in Österreich.

197 Kritisiert wurde vor allem die Degradierung von Kunst zu rein optischen Spielereien ohne geistigen Hintergrund und die Entmündigung des Betrachters, der seinen Sinnen hilflos ausgeliefert wird.

198 Prucha, 1995, S. 144f..

199 Spohn 2006, S. 91.

200 Fleck 1982, S. 584.

201 11/ 65, Bild Helga Philipp, A, 1965, 16mm, b&w, silent, 3 min.

Richard Kriesche schafft in den 1960er Jahren Bilder, die durch Gitterstrukturen in „perzeptive Räume“²⁰² zergliedert werden (Abb.82). Wechselwirkungen zwischen Betrachter und Objekt auf Ebene der Interpretation und der Perzeption spielen dabei eine wesentliche Rolle. Kriesche wendet sich in späteren Arbeiten verstärkt den elektronischen Medien zu.

Jorrit Tornquists Arbeiten sollen zu einem rationalen Verständnis von Farbe führen. Er setzt sich mit optischen Phänomenen und der Wirkung von Farbe auf den Menschen auseinander und wendet seine Erkenntnisse unter anderem auf Farbgestaltungen von Architektur an. Ich bin bereits kurz auf seinen Beitrag zur trigon 67 eingegangen, in welchem er auf wissenschaftliche Art, Untersuchungen zur Wahrnehmung von Farben in einem Kunstwerk umsetzt. Dabei handelte es sich um Farbstrukturen, die sich durch Abdecken einzelner Partien, in der Wahrnehmung des Betrachters verändern. Weiters präsentierte Tornquist eine „Farbige Struktur“ (Abb.83) in der Farbräume entstehen, die sich, durch die Wechselbeziehungen der Farben, in der Wahrnehmung verändern.²⁰³ Tornquist hat seine Erkenntnisse der Wirkung von Farben, auf den öffentlichen Raum ausgeweitet. Neben der Gestaltung von Innenräumen (Abb.84) oder urbanen Elementen, wie Brücken oder Tunnel, hat Tornquist ebenfalls Farbsysteme für Fassaden entworfen und ausgeführt (Abb.85). In dem 1986 realisierten Projekt „Pumpanlage Plabutschunnel“ geht es um eine kontrastreiche, aber trotzdem harmonische Gegenüberstellung von Natur und Technik. Das Farbsystem soll den Gegensatz betonen und die Verantwortung des Menschen gegenüber der Natur bewusst machen.²⁰⁴ Für Roland Goeschl waren die Bemalung der Fassaden des Humanic-Hauses und der Gebäuden der Fliesencity eine Gelegenheit für die Ausweitung seiner gestalterischen Möglichkeiten. Er setzt Farbgestaltung im öffentlichen Raum ein um eine Intervention im Stadtraum zu schaffen und dabei den Betrachter zu involvieren. Tornquist entwickelt seine Farbsysteme nach der jeweiligen Funktion des Ortes und dementsprechend nach einem harmonischen Zusammenspiel von Lichtquellen, Farben und Formen. Die psychologische Wirkung von Farben auf den Menschen setzt Tornquist dabei, wie beispielsweise bei der farblichen Ausgestaltung einer Zahnarztpraxis (Abb.86), gezielt ein. Die warmen Farbtöne sollen einen schmerzlindernden Effekt haben.²⁰⁵ Tornquist gestaltet Architektur mit Farbe um einen positiven Effekt für den Menschen zu erzielen. Goeschls Fassadengestaltungen stehen im Gegensatz dazu stärker unter einem formalen Aspekt. Für Goeschl ist die Überformung der Architektur durch die Farbe zentral. Dabei sollen die Fassaden einen Kontrast zu ihrer Umgebung bilden. Die Störung der Menschen durch die

202 Pakesch 2004, S. 24.

203 Pakesch 2004, S. 39f..

204 <http://www.tornquist.it> 17.01. 2006

205 Ebd.

Farben bei Goeschl unterscheidet sich grundlegend von Tornquists Anspruch der Nutzung der positiven Wirkung von Farben auf das menschliche Gemüt.

Formen der Op-Art waren, wie diese Beispiele zeigen, ein Bestandteil des künstlerischen Kontexts Goeschls. Der Wiener Formalfilm stellt hierbei eine weitere Form der Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung des Betrachters durch geometrische und serielle Mittel der Kunst dar. Marc Adrian habe ich in diesem Zusammenhang bereits genannt. Kurt Kren und Peter Kubelka sind in ihren Filmen am stärksten von gegenständlichen Inhalten abgerückt. Abstraktion und Material sowie die serielle oder rhythmische Montage, sind für beide Künstler wichtig. Kubelkas metrische Filme „Adebar“, „Schwechater“ und „Arnulf Rainer“ sind durch die Kombinationen der Anzahl an Filmkadern strukturiert. „Adebar“ und „Schwechater“, in denen noch narrative Elemente erkennbar sind, sind bereits durch die Alternation von Bild und Nichtbild bestimmt. „Arnulf Rainer“, Kubelkas wohl radikalstem Werk, besteht nur noch aus schwarzen und weißen Kadern, Stille und einem Rauschen.²⁰⁶

Kurt Kren wendet 1960 bei seinen Filmen „48 Köpfe aus dem Szondi-Test“, „Bäume im Herbst“, „4/ 61: Mauern pos.-neg“, „Weg“ und „Fenstergucker, Abfall, etc.“ erstmals die serielle Montage an.²⁰⁷

Zusammen schafften Kurt Kren und Marc Adrian den Film „Black Movie“ (1957), der aus, nach einer vorgegebenen Partitur gereihtem, Vorspannmaterial zusammengesetzt war und völlig ohne Kamera entstanden ist.²⁰⁸

Die Bewusstmachung des Materials des Films steht bei Hans Scheugls Expanded Movie „zzz: hamburg special“ (1968) im Vordergrund. Statt einem Film lässt Scheugl einen Zwirnfaden durch den Projektor laufen, der dem Zuschauer auch das Problem Echtzeit/ Filmzeit bewusst macht.²⁰⁹

Peter Weibel und Valie Export thematisierten und erweiterten das Medium Film und dessen Gesetzmäßigkeiten in einer Reihe von Aktionen, Installationen und Filmen. Die ideologischen Bedingungen des Films werden dabei ebenso reflektiert wie die technischen.²¹⁰

Diese Beispiele zeigen eine Verschiebung des Fokus, von Bildinhalten zum Prozess der sinnlichen Wahrnehmung. Formale Zeitstrukturen, die auf mathematischer Denkweise bzw. auf einer Beschäftigung mit der Zwölftonmusik basieren, treten an Stelle von narrativen

206 Tscherkassky 1995a, S. 120.

207 Ebd., S. 44f.

208 Prucha 1995, S. 143.

209 Tscherkassky 1995b, S. 64.

210 Weibel 1984, S. 266.

Strukturen. Durch die Erregung der Wahrnehmung des Betrachters soll sich dieser selbst wahrnehmen.²¹¹

Wie ich im Vorangehenden versucht habe zu zeigen, ist eine intensive Beschäftigung mit dem Sehen und den Formen der Erweiterung der Wahrnehmung in den 1960er und 70er Jahren in der österreichischen Kunst häufig zu finden. Die Ausstellung *Kinetika* 1967 im Museum des 20. Jahrhunderts sowie die *trigon 67* in Graz, gehen aus diesem gesteigerten Interesse hervor. Der Zusammenhang von Op-Art und dem experimentellen Film wird im Wiener Formalfilm besonders deutlich. Bei Künstlern wie Marc Adrian, Helga Philipp oder Kurt Kren zeigen sich die Verbindungen und gegenseitigen Beeinflussungen von Künstlern verschiedener Richtungen. Der Gedanke der Erweiterung der Wirklichkeit hängt auch hier wieder mit einer positiv-utopischen Zukunftssicht zusammen.

Roland Goeschl setzt visuelle Effekte ab den späten 60er Jahren als Gestaltungsmittel, das die Interaktion von Werk und Betrachter fördert, in seinen raumschaffenden Skulpturen ein. Mit den Fassaden hat Goeschl eine Erweiterung der Wahrnehmung, in vergleichbarer Weise zur Op-Art umgesetzt. Für ihn ist die Herstellung einer dialektischen Situation von Betrachter und Werk ebenfalls ein wesentliches Anliegen. Optische Täuschungen bieten ihm die Möglichkeit den Betrachter aktiv an einem Werk teilhaben zu lassen, indem dieser es in seiner Wahrnehmung mitgestaltet.

Die Fassaden lassen sich in den zeitgenössischen Kontext der Wiener Avantgarde, die mit Formen der Op-Art und dem Formalfilm bzw. Expanded-Cinema, die sinnliche Wahrnehmung zu einem zentralen Thema macht, einordnen. Optische Effekte und die menschlich Wahrnehmung sind aber nur eine Dimension der Fassaden. Wo stehen diese in ihrer Typisierung als Wandmalereien bzw. farbliche, architektonische Gestaltungen? Historisch kann man diese in eine Tradition des Gestaltens von Architektur, mittels einer geometrischen Formsprache, die bereits am Bauhaus und bei De Stijl praktiziert wurde, einordnen. Als ein Beispiel von De Stijl sei eine Kooperation Theo van Deosburgs mit dem Architekten Cornelis van Eesteren genannt, in der diese versuchten mit bestimmten Farbkonzepten, die Wirkung der architektonischen Raumgestaltung zu verstärken und die Dimensionen des Raumes lebhaft zur Wirkung zu bringen (Abb.86). Je nach Lage der Flächen im Raum wurden diese mit einer bestimmten Farbe versehen. Das Zusammenspiel von Architektur und Malerei sollte zu einer neuen „synoptischen Wirkung“²¹² führen. Dabei steht aber nicht die Komposition des Künstlers im Vordergrund. Diese dient in erster Linie zur Unterstützung der Architektur.²¹³

211 Weibel 1984, S. 263-266.

212 Bürgi 1988, S. 68.

213 Ebd., S. 68.

Am Bauhaus in Dessau, um ein weiteres historisches Beispiel zu nennen, wurden nahezu alle dazugehörigen Bauten, wie die Meisterhäuser, die Siedlung Törten und das Bauhausgebäude selbst, durch die Wandmalereiabteilung farbig gestaltet (Abb.87). Auch hier diente die Farbe der Unterstützung und Akzentuierung der Architektur und war mit dieser keinesfalls gleichberechtigt. Farbkonzepte wurden ausschließlich im Inneren der Gebäude ausgeführt. Hinnerk Scheper, der die Abteilung für Wandmalerei ab 1925 leitete, fasste die Farbe vor allem als ein konstruktives Element in der Architektur auf. Darüber hinaus sollte diese auch nach deren psychologischen Wirkung auf den Menschen eingesetzt werden.²¹⁴

Goeschl berücksichtigt bei den Fassadengestaltungen der Fliesen-City die Architektur in seinem Farbkonzept, jedoch will er diese damit nicht betonen. Das Farbkonzept soll die Architektur eher überspielen. Beim Humanic-Haus greift Goeschl noch aggressiver in den vorhandenen Bau ein und verändert durch die Farbe auch dessen räumliche Struktur. Die, von Goeschl eingesetzten, optischen Täuschungen, wie multistabile Wahrnehmung, mit der das Raumverständnis des Betrachters verunsichert wird, werden bei Van Doesburg und am Bauhaus nicht verwendet.

In der konkreten Kunst nach 1945 sind Farbgestaltungen an Architektur keine Seltenheit. Als ein Beispiel aus Österreich habe ich bereits Jorrit Tornquist genannt.

Sol LeWitt beginnt ab 1962/ 63 mit seinen „Wall Drawings“. Diese sind ein konzeptueller Zugang zu einer Gestaltung von Architektur durch Farbe. Die frühen Versionen der „Wall Drawings“ sind von LeWitt nur als Konzept, ohne Rücksicht auf den Ort der Ausführung, ausgearbeitet worden. Diese können theoretisch von jedem an beliebigen Orten ausgeführt werden. Ab Ende der 1960er Jahre schafft LeWitt auch „Wall Drawings“ für bestimmte Örtlichkeiten. Mit diesen verändert er mitunter die Proportionen eines Raumes (Abb.88).²¹⁵ LeWitts „Wall Drawings“ sind jedoch weniger starke Überformungen der Architektur, als Goeschls Fassadengestaltungen. Im abgebildeten Projekt für Levi Strauss & Co in San Francisco (Abb. 89), erzeugt LeWitt durch die weißen Linien auf unterschiedliche Weise optische Effekte, die der flachen Wand entgegen wirken.

Richard Paul Lohse hat 1967-72 eine Tür der Schule Lenggis in Rapperswil durch eine Struktur aus Farbflächen umgestaltet (Abb.90).²¹⁶ Die Tür besteht aus ursprünglich vier, später acht, um ihre Achse drehbaren, Elementen. Die, aus rechteckigen, farbigen Elementen bestehende Farbstruktur bricht mit der Zweidimensionalität der Wand. Durch das Nebeneinander von hellen und dunklen, kalten und warmen Farben sowie großen und

214 Schöbe 1998, S. 44.

215 Richardson 2000, S. 44.

216 Bucher 1997, S. 215.

kleineren Flächen, schafft Lohse eine räumliche Zergliederung dieser. Er löst sie völlig in der Farbstruktur auf und lässt nicht mehr erkennen wo die einzelnen Türelemente aneinander stoßen. Wie Goeschl, verändert Lohse die bestehende Architektur durch das Farbmuster. Lohses Struktur funktioniert optisch anders als Goeschls Fassadengestaltungen. Im Gegensatz zu Goeschl ist Lohse einer strengen Gestaltung nach Gesetzen der konkreten Kunst verpflichtet, während Goeschl seine geometrische Formensprache eher intuitiv, bzw. nach dem jeweiligen zu erzielenden Effekt, einsetzt. Beiden Projekten der Architekturgestaltung ist jedoch gemeinsam, dass sie diese durch die Farbe stark verändern und optisch erweitern.

Olle Baertling, den ich bereits im Kapitel über die „Sackgasse“ erwähnt habe, hat ebenfalls architektonische Flächen, meist im öffentlichen Raum, gestaltet. Die Eingangshalle im ersten Hochhaus des Neuen Stadtzentrums von Stockholm gestaltet er um 1960 mit seinem Farbkonzept (Abb.91). Baertling setzt ausschließlich Diagonalen bzw. Dreiecksflächen ein. Die Wände werden zusätzlich von einer Reihe von Spots beleuchtet. Die dadurch erzeugte Dynamik transportiert ein urbanes und modernes Image, passend zum ersten Hochhaus des neuen Stadtzentrums. Baertling bricht nicht mit der Architektur, wie Goeschl oder Lohse, unterstützt diese aber auch nicht in ihrer Tektonik, wie die Farbkonzepte von De Stijl oder jene des Bauhauses. Er versetzt die Architektur jedoch in Spannung und verhilft ihr zu mehr Ausdruck. In diesem Punkt ist das Konzept Baertlings mit dem Goeschls zu vergleichen. Goeschls Aufgabe war es, durch die Fassadengestaltungen, ein Firmenimage zu unterstützen und einen hohen Aufmerksamkeitsgrad zu erreichen. Bei der Fliesen-City-Süd (Abb.77) verwendet Goeschl ebenfalls Dreiecksflächen bzw. Diagonalen um das Gebäude in Spannung zu versetzen. Goeschl reiht diese aber seriell aneinander, sodass die ursprüngliche Struktur des Gebäudes im Muster verschwindet. Baertling hingegen spannt unterschiedliche Dreiecksformationen über die Wände und erzielt dadurch einen völlig anderen Effekt.

Goeschls Fassaden können durchaus mit Wandgestaltungen der nationalen als auch der internationalen konkreten Kunst verglichen werden. Überformungen oder Erweiterungen der Architektur durch Farbkonzepte von konkreten Künstlern, hat, wie ich versucht habe an einen wenigen Beispielen zu zeigen, eine Tradition der Goeschl zuzuordnen ist. Ungewöhnlich bei Goeschl sind die starken optischen Phänomene, wie Kippeffekte, die er einsetzt, um nicht nur die Architektur, sondern auch das Raumgefühl des Betrachters zu destabilisieren. Diese sind ein Bezug zur Op-Art, welche sowohl in seinem unmittelbaren Wiener Umfeld als auch international, in dieser Zeit, in der Kunst ein wichtiges Thema ist. Berücksichtigt werden auch die Tatsache, dass Goeschl kein Maler ist. Als Bildhauer verformt und modelliert er die Architektur durch Farbe, wobei ihm optische Effekte helfen.

Um auf die, weiter oben gestellte, Frage nach der Legitimität der Beschreibung der Fassadengestaltungen als Bildhauerei, zurückzukommen, denke ich, dass es somit möglich ist, von einer Art von skulpturaler Gestaltung zu sprechen.

III. SCHLUSS

Ich habe in der vorliegenden Arbeit versucht, durch Zuordnungen von Werken zu Werkgruppen Klarheit, in die Vielfalt von Goeschls Werk zu bringen. Dabei bin ich jeweils von einem markanten Werk, wie z.B. der „Sackgasse“ ausgegangen und habe aufgrund von, in erster Line formalen, aber auch thematischen Kriterien weitere Werke um dieses gruppiert. Die so entstandenen Einteilungen sind zueinander nicht scharf abgegrenzt. Es bestehen Überschneidungen und Verbindungen. Nach den frühen Farbplastiken lassen sich, gewisse Konstanten, wie die Verwendung elementarer geometrischer Formen und die Farben Rot, Blau und Gelb, in den Werken feststellen. Auch der Bezug auf die menschliche Wahrnehmung ist stets präsent. Dennoch sind die Werkgruppen, im Ganzen gesehen, sehr unterschiedlich. Das Werk Goeschls lässt sich nicht einfach nur einer kunsthistorischen Kategorie zuschreiben. Als Abschluss möchte ich im Folgenden, durch den Versuch einer kunsthistorischen Positionierung von Goeschls Werken der Frage nach der Sinnhaftigkeit derselben nachgehen.

1. Versuch einer Positionierung

Zuerst möchte ich noch einmal die Frage aufwerfen, ob das Werk Goeschls als konkrete Kunst bezeichnet werden kann. Nach der Definition von Max Bill wären nur die Fassadengestaltungen als konkrete Werke gültig. Wie stellt sich aber die Situation in der Praxis in der konkreten Kunst dar? Dafür möchte einen Blick auf die österreichischen Konkreten werfen.

Robert Fleck schreibt 1982 über konkrete Kunst in Österreich folgendes:

„[...] „Konkrete Kunst“ ist unmöglich, wenn die Unmittelbarkeit der „konkreten“ Bildelemente Fläche, Linie, Volumen, Raum und Farbe keine Wahrheitsfunktion in sich trägt, wenn auf dieser Wahrheitsfunktion erst mittels Kunst reflektiert werden muß, wenn erst ein System errichtet werden muß, in dem sich axiomatische Farben benennen lassen. Solcherart sind die konkreten Künstler Österreichs keine konkreten Künstler. Das Spektrum ihrer Tätigkeit reicht von Raum- und Wahrnehmungsuntersuchungen aller Art bis zu Karl Prantls „Steinen zur Meditation“.“²¹⁷

Was Fleck beschreibt ist die undogmatische Haltung der konkreten Künstler in Österreich. Die Vielzahl an Positionen und die, oft interdisziplinär arbeitenden Künstler lassen sich nicht in ein theoretisches Schema pressen bzw. wurde nie ein solches Schema von den konkreten Künstlern in Österreich entworfen oder adaptiert. Das Werk Roland Goeschls ist

217 Fleck 1982, S. 224.

zweifelsohne, durch seine Vielgestaltigkeit nicht einfach zu kategorisieren. Wegen der oft großen Abhängigkeit von ihrem Kontext müssen die verschiedenen Werke oder Werkgruppen für sich betrachtet und analysiert werden. Am Beispiel des „Großbaukastens“ wird die Schwierigkeit der Zuordenbarkeit offensichtlich. Dieser ließe sich, wenn nur die Würfel formal analysiert werden, mit Max Bills Definition von konkreter Kunst vereinbaren. Ausgehend von seinem Ursprung, lassen sich aber auch Bezüge zur konzeptuellen Kunst herstellen. So ist dieser der Kontrolle des Künstler oft entzogen und unterliegt keinem Ordnungssystem, wie es Bill fordert. Was ist aber für die Zuordnung eines Werks zu einer bestimmten Kategorie entscheidend? Gemeinsamkeiten zu anderen Kunstwerken auf formaler Ebene oder auf einer inhaltlichen bzw. Wirkungsebene? Für die konkrete Kunst gelten in erster Linie formale Kriterien und ob es sich, als ein für sich stehendes Objekt behaupten kann. Dieser Objektstatus bzw. die Eigenständigkeit des Werks ist es, was Robert Fleck mit der *Wahrheitsfunktion* meint. Seiner Ansicht nach bringen dies die Werke der österreichischen konkreten Künstler nicht mit. Diese gehen aber auch nicht unbedingt von konkreten Bildmitteln aus. Oft arbeiten sie interdisziplinär. Strukturen der formalen Musik oder der experimentellen Literatur werden in Bilder übertragen oder sind Inspirationsquellen für diese. Künstler wie Hermann Painitz (Abb.92), der Schemen der konkreten Poesie für seine Bilder verwendet, oder Walter Kaitna, der umgekehrt Strukturen seiner Objekte auch für seine Kompositionen einsetzt. Sinnlichkeit ist für viele der konkreten Künstler aus Österreich ein wichtiger Aspekt. Bei Jorrit Tornquist (Abb.84), der mit festen Konstruktionsregeln arbeitet, ist die sinnliche Qualität von Farben – wie sich diese auf die menschliche Wahrnehmung auswirken, wichtig. Optische Phänomene sind ein großes Thema. Künstler wie Helga Philipp (Abb.50), Marc Adrian (Abb.81) oder Richard Kriesche (Abb.82) setzten sich intensiv mit diesen auseinander. Der Einfluss des experimentellen Films wird bei diesen drei Künstlern offensichtlich. Sowohl Adrian als auch Kriesche zählen zu den Pionieren der Videokunst in Österreich. Helga Philipp wurde entscheidend von dieser beeinflusst. Bei Richard Kriesche, der sich im Laufe seiner künstlerischen Karriere immer mehr mit elektronischen Medien befasst, werden zusätzlich performative Strategien, die medienkritische und soziale Aspekte seiner Kunst zum Ausdruck bringen, wichtig. In Aktionen wie „TV-Tod“ (1974/ 1975) analysiert Kriesche gesellschaftliche Machtstrukturen in Zusammenhang mit der Technologie der neuen Medien.²¹⁸ Daneben setzten sich Künstler wie Robert Adrian X mit Materialität bzw. der medialen Funktion von künstlerischen Materialien auseinander.²¹⁹

Die Facetten der konkreten Kunst in Österreich sind zahlreich und unterschiedlich. Aber nicht nur in Österreich, sondern auch international sind konkrete Künstler in dieser Zeit offener für

218 Kriesche 1985

219 Adrian X/ Gerhmann 2001, S. 56.

Einflüsse aus anderen Kunstrichtungen. Besonders Op-Art und Konzeptkunst bringen neue formale und inhaltliche Aspekte in die konkrete Kunst. In Österreich findet eine besonders starke Vernetzung der Künstler und Interdisziplinarität statt. Roland Goeschls Werk ist von dieser Vernetzung geprägt, was ich in den Analysen seiner Werke auch versucht habe zu zeigen.

Vergleiche mit nationalen und internationalen zeitgenössischen Werken haben gezeigt, dass Goeschls Schaffen sowohl von seinem direktem künstlerischen Kontext stark geprägt ist als auch internationale aktuelle künstlerische Strömungen reflektiert. Ihre Position zwischen kunsthistorischen Kategorien, wie Op-Art, Konzept Kunst oder konkreter Kunst ist aber keine ungewöhnliche. Das Kategorisieren ist eine kunsthistorische Methode um Werke, nach formalen und inhaltlichen Kriterien in Gruppen zusammenzufassen, die Klarheit über die Vielfalt der „Arten“ geben sollen. Auch Künstler kategorisieren sich mitunter selbst, indem sie durch Manifeste und theoretische Texte neue Kategorien schaffen oder sich zu einer bereits bestehenden bekennen. Dadurch wird, je nach Absicht, Zusammengehörigkeit oder Differenz kreiert. Das Gesamtwerk der wenigsten Künstler lässt sich aber in nur eine Kategorie zwingen. Bei einem Künstler wie Roland Goeschl wird dies deutlich. Anstatt das ganze Werk eines Künstlers zu positionieren, wäre es sinnvoller von einzelnen Werken oder zumindest einzelnen Werkgruppen auszugehen.

Es ist Aufgabe der Kunstgeschichte, Strömungen in der Kunst zu erkennen und zu benennen. Kategorien erleichtern die Dokumentation und sind ein Werkzeug zum Vergleich. Es kann aber nicht im Zentrum der kunstgeschichtlichen Arbeit stehen, Werke und Künstler einer bestehenden Gruppe zuzuordnen. Kategorien sind sinnvoll, jedoch, um die Gefahr der Verallgemeinerungen und Ausgrenzungen möglichst klein zu halten, eher als Mittel denn als Zweck.

Robert Flecks Beobachtung, dass das Schaffen der konkreten Künstler Österreichs keine „echte“ konkrete Kunst sei sondern sich im Rahmen von Untersuchungen der konkreten Bildmittel abspiele, basiert auf einem Denken in kunsthistorischen Kategorien. In diesem ist Flecks Aussage sicher zutreffend. Jedoch würde eine differenziertere Betrachtung des Schaffens der jeweiligen Künstler, ohne den Versuch einer Schubladisierung, zu mehr Erkenntnis über das Werk führen. Kunsthistorische Kategorien sind Axiomatische Systeme, denen ein Werk entsprechen muss um darin aufgenommen zu werden. Künstlerische Produktion ist jedoch nicht rational und hält sich nur in seltenen Fällen an rationale Gesetze. Kunsthistorische Kategorien sind sinnvoll, dürfen aber keinen Einfluss auf die Wahrnehmung eines Werks haben.

Bibliographie

Achleitner 1996

Friedrich Achleitner (Mitarb.), *Kunst aus Österreich 1896 - 1996* (Ausst. Kat., Kunst- und Ausstellungshalle, Bonn), München/ New York 1996.

Adrian X/ Gehrmann 2001

Robert Adrian X/ Lucas Gehrmann (Red.), *Robert Adrian X* (Ausst. Kat., Kunsthalle Wien), Wien 2001.

Albrecht 1974

Hans Joachim Albrecht, *Farbe als Sprache. Robert Delaunay. Josef Albers. Richard Paul Lohse*, Köln 1974.

Albrecht 1980

Hans Joachim Albrecht, *Die Farbe in der Skulptur der Gegenwart*, in: Albert Knoepfli, *Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag*, Zürich 1980.

Alscher 1973

Ludger Alscher (Hrsg.), *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1973.

Arnheim 2000

Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin/ New York 2000.

Bach 1988

Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi. Metamorphosen in plastischer Form*. Köln 1988.

Baertling 1971

Olle Baertling, *Prolog zu einem Manifest der Offenen Form*, in: Beate Ermacora (Hrsg.), *Olle Baertling. Retrospektive* (Ausst. Kat., Kunsthalle Kiel) 2001, S. 97 – 117.

Barthes 2002

Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: Uwe Wirth, *Performanz : zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002. S. 104 – 110.

Bau 1/ 67

Bau. Magazin für Architektur, Bauforschung und Bauplanung, Umweltgestaltung, Nr. 1/67, S. 23.

Belting 2005

Hans Belting, *Peter Weibel. Die "Tele-Aktionen"*, in: Derselbe, *Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen*, Hamburg 2005, S. 198 – 205.

Bill 1936

Max Bill, *konkrete gestaltung*, in: *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* (Ausst. Kat., Kunsthaus Zürich), Zürich 1936.

Bill 1944

Max Bill (Hrsg.), *konkrete kunst* (Ausst. Kat., Kunsthalle Basel), Basel 1944.

Blume 1981 - 1991

Dieter Blume (Hrsg.), *The Sculpture of Anthony Caro. Catalogue Raisonné [1942 - 1980]*, 9 Bde. Köln 1981 - 1991.

Bogner 1984

Dieter Bogner, *Konstruktion der Neuen Welt*, in: Kristian Sottriffer (Hrsg.), *Der Kunst ihre Freiheit*, Wien 1984, S. 161 – 200.

Bogner 1988

Dieter Bogner, *Roland Goeschl. Raumfragen*, in: *Roland Goeschl, Blau-Rot-Gelb* (Ausst. Kat., Salzburger Landessammlung Rupertinum, Salzburg), Salzburg 1988, S. 9 – 12.

Bogner 1989

Dieter Bogner (Hrsg.), *Konstruktive Strömungen*, Linz 1989.

Bogner 1987

Gertraud Bogner (Red.)/ *Exakte Tendenzen. Verein zur Förderung konstruktiver Kunst und Gestaltung* (Hrsg.), *Geometrien aus Österreich*, Wien 1987.

Böhler 2002

Bernhard A. Böhler *Monsignore Otto Mauer (1907-1973). Verfechter des Dialogs zwischen Kunst und Kirche in Österreich nach 1945*, Dissertation, Wien 2002.

Bonnefoy 2001

Yves Bonnefoy, Alberto Giacometti. A biography of his work, Paris 2001.

Bourdieu 1991

Pierre Bourdieu, Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum, in: Martin, Wentz (Hrg.), Stadt-Räume, Frankfurt a. M./ New York 1991, S. 25 – 34.

Breicha 1962

Otto Breicha, *Roland Goeschl, Skulptur - Zeichnung*, in: Roland, Goeschl, *Roland Goeschl. Skulptur - Zeichnung* (Ausst. Kat. Galerie Würthle) Wien 1962.

Breicha 1967

Otto Breicha/ Gerhard Fritsch, *Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945*, Sazburg 1967.

Breicha 1981

Otto Breicha, *Der Art Club in Österreich. Zeugen und Zeugnisse eines Aufbruchs*, Wien/ München 1981.

Breicha 1988b

Otto Breicha *Roland Goeschl. Blau – Rot – Gelb* (Ausst. Kat., Rupertinum, Salzburg), Salzburg 1988.

Breicha 1994

Otto Breicha, *Wotruba und die Folgen. Österreichische Plastik seit 1945*, Salzburg 1994.

Breicha 1996

Otto Breicha, *Neubeginn in Vielfalt. Bildende Kunst in Österreich vom Kriegsende bis Mitte der 50er Jahre*, in: Achleitner Friedrich (Hrsg.), *Kunst aus Österreich 1896 - 1996* (Ausst. Kat., Kunst- und Ausstellungshalle, Bonn), München/ New York 1996, S. 62 - 65.

Brüderlin 1996

Markus Brüderlin, *Die Transformation des White Cube. Wirkung und künstlerisches Umfeld der Essayfolge „In der weißen Zelle“ von Brian O´Doherty*, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *In der weißen Zelle/ Inside the White Cube. Brian O´Doherty*, Berlin 1996, S. 139 – 166.

Bucher 1997

Annemarie Bucher, *Auftrag: Innenraum – Aussenraum*, in: Margit Weinberg-Staber (Hrsg.), *Regel und Abweichung. Schweiz konstruktiv 1960 – 1997*, Zürich 1997, 209 – 226.

Bürgi 1988

Bernhard Bürgi, *Der Mut die Reinheit der Mittel wiederzufinden*, in Derselbe (Hrsg.), *Rot Gelb Blau. Die Primärfarben in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988, S 29 – 47.

Cage 1993

John Cage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, London 1993.

Ceuleers 1996

Jan Ceuleers/ Ronny, Van de Velde (Hrsg.), *Georges, Vantongerloo, 1886 - 1965*, Antwerpen 1996.

Cook 1991

Peter Cook (Hrsg.), *Archigram: Peter Cook, Warren Chalk, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron, Mike Webb*, Basel 1991.

Coop Himmelb(l)au/ Haus-Rucker-Co 1976

Coop Himmelb(l)au, Haus-Rucker-Co, *Supersommer in Wien*, in. *Transparent*, 1976, S. 31.

Crow 1997

Thomas Crow, *Die Kunst der Sechziger Jahre. Von der Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys*, Köln 1997.

Debord 1996

Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996.

Dencker 1996

Klaus Peter Dencker, *Über das Konkrete im Raum*, in: Josef Linschinger (Hrsg.), *Tendenzen konkreter Plastik*, München 1996, S. 8 – 24.

Dühr 1991

Elisabeth Dühr, *Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum*, Frankfurt a. M./ Bern/ New York/ Paris/ 1991.

Engelhard 1970

Ernst Günther Engelhard, *Frankfurter Rundschau* von 31. 08. 1970.

Fleck 1982

Robert Fleck, *Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan. Wien 1954 – 1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich*, Wien. 1982.

Feuerstein 1958

Günther Feuerstein, *Thesen zu einer inzidenten Architektur*, in: Günther Feuerstein, *Visionäre Architektur. Wien 1958 - 1988*, Berlin 1958.

Feuerstein 1972

Günther Feuerstein, *Goeschl und die Architektur*, in: Günther Feuerstein (Hrsg.), *Transparent. Manuskripte für Architektur, Theorie, Umraum, Kunst, Polemik* Jg. 3, 1972/ Nr. 1.

Feuerstein 1975

Günther Feuerstein (Hrsg.), *Transparent. Manuskripte für Architektur, Theorie, Umraum, Kunst, Polemik*, Jahrgang 6, 1975/ Nr. 9.

Feuerstein 1988

Günther Feuerstein, *Visionäre Architektur. Wien 1958 - 1988*, Berlin 1988.

Foucault 1999

Michel, Foucault, *Botschaften der Macht*, in: Jan, Engelmann (Hrsg), *Der Foucault-Reader. Diskurs und Medien*, Stuttgart 1999, S. 30 – 48.

Gabo 1986

Naum Gabo, *60 Jahre Konstruktivismus*, München 1986.

Gabo/ Pevsner 2005

Naum Gabo/ Antoine Pevsner, *Realistisches Manifest*, in: Asholt, Wolfgang (Hrsg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart 2005, S. 206 - 210.

Gappmayr 1993

Heinz Gappmayr, *Der Raum in der Gegenwartskunst*, in: Josef Linschinger (Hrsg.), *Raum, Klang, Bild*, Gmunden 1993. S. 10 - 22.

Garrels 2000

Gary Garrels (Hrsg.), *Sol LeWitt. A Retrospective* (Ausst. Kat., Museum of Modern Art, San Francisco), New Haven/ London 2000.

Gironcoli/ Goeschl/ Hollein/ Oberhuber/ Pichler 1968

Bruno Gironcoli/ Roland Goeschl/ Hans Hollein/ Oswald Oberhuber/ Walter Pichler, *Super-Design* (Ausst. Kat., Galerie Nächst St. Stephan, Wien), Wien 1968.

Goeschl 1996a

Roland Goeschl, *Goeschl* (Ausst. Kat., Museum des 20. Jahrhunderts Wien), Wien 1969, o. S.

Goeschl 1969b

Roland, Goeschl, in: Pfirsich 1969

Goeschl 1975a

Roland Goeschl, *Goeschl und die Humanic. Rückblick auf die Jahre 1971/ 72/ 73*, in: Günther Feuerstein (Hrsg.), *Transparent. Manuskripte für Architektur, Theorie, Umraum, Kunst, Polemik*, Jahrgang 6, 1975/ Nr. 9, S. 4 – 25.

Goeschl 1975b

Roland, Goeschl, *Roland Goeschl. Kunst am Bau* (Ausst. Kat. Galerie H, Graz), Graz 1975.

Goeschl 1976

Roland Goeschl, *Mauer - Bild - Hauer* (Modern Art Galerie, Wien) Wien 1976.

Goeschl 1979a

Roland Goeschl, *Bau-Kunst* (Ausst. Kat., Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz), Graz 1979.

Goeschl 1979b

Roland Goeschl, *Kunst am Bau*, in: Horst Georg, Haberl (Hrsg.), *Goeschl*, Graz 1979, o. S.

Goeschl 1984

Roland Goeschl, *Raumkonzept Buchberg III*, Wien 1984.

Goeschl 1994

Roland Goeschl, *Roland Goeschl. Skulptoraumbildeinbau* (Ausst. Kat., Secession, Wien) Wien 1994.

Goeschl 2001

Roland Goeschl, *Roland Goeschl. Projekt Eselsohr*, Wien 2001.

Goeschl 2003

Roland Goeschl, *Roland Goeschl* (Ausst. Kat., Galerie Komart, Bratislava), Bratislava 2003.

Gomringer 1994

Gomringer Eugen, *Kunst statt Architektur*, in: Roland Goeschl, *Roland Goeschl. Skulptoraumbildeinbau* (Ausst. Kat., Secession, Wien) Wien 1994. o.S.

Gomringer 2000

Eugen Gomringer, *farbe und konkrete kunst*, in: *Zur Sache der Konkreten. Eine Auswahl von Texten und Reden über Künstler und Gestaltungsfragen 1958 – 2000*, Wien 2000, S. 483 – 493.

Grasskamp 2001

Walter Grasskamp, *Kunst in der Stadt*, in: Florian Matzner (Hrg.), *Public Art: Kunst im öffentlichen Raum*, Ostfildern 2001, S. 501 – 515.

Grüning 1986

Michael Grüning, *Der Architekt Konrad Wachsmann*, Wiesbaden 1986.

Gütersloh 1977

Albert Paris Gütersloh, *Beispiele: Schriften zur Kunst, Bilder, Werkverzeichnis*, Wien 1977.

Habarta 1986

Gerhard Habarta, *Frühere Verhältnisse*, in: Amt der Burgenländischen Landesregierung, Kuratorium für Kunstausstellungen, Burg Lockenhaus (Hrsg.), *Österreichische Bildhauer, gelernt bei Wotruba* (Ausst. Kat., Burg Lockenhaus, Burgenland), Wien 1986.

Haberl 1969

Horst Gerhard Haberl (Hrsg.), *Pfirsich*

Haberl 1972

Horst Gerhard Haberl (Hrsg.), *Auf zum steirischen Herbst*, in: Pfirsich, Nr. 6, 1972.

Haberl 1979

Horst Gerhard Haberl (Hrsg.), *Goeschl*, Graz 1979.

Haberl 1987

Horst Gerhard, Haberl, *Kunst als Kommunikationsstrategie*, in: Kunstforum International, Nr. 87, 1987, S. 242 – 244.

Hannover 1981

Presseinformation der Stadt Hannover. Sonderdruck aus dem „Adressbuch der Landeshauptstadt Hannover 1981“, Hannover 1981.

Hilton 1992

Timothy Hilton, *The Sculptures of Phillip King*, London 1992.

Hinterwaldner 1999

Inge Hinterwaldner, *Humanic Spots zwischen Kunst und Werbung. Die Ära Goeschl 1970 – 1973*, Dipl. Arb. Innsbruck 1999.

Hofmann 1967

Werner Hofmann (Hrsg.), *Kinetika* (Ausst. Kat., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien), Wien 1967.

Hofmann 1969

Werner Hofmann, *Fremdkörper*, in: Roland Goeschl, *Goeschl* (Ausst. Kat., Museum des 20. Jahrhunderts Wien), Wien 1969, o. S.

Hollein/ Pichler 1963

Hans Hollein/ Walter Pichler, *Architektur. Work in Progress* (Ausst. Kat., Galerie Nächst St. Stephan, Wien), Wien 1963.

Hundertwasser 1958

Fritz Hundertwasser, *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*, in: Günther, Feuerstein, *Visionäre Architektur. Wien 1958 - 1988*, Berlin 1988.

Imdahl 1996

Max Imdahl *Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften Bd. I.*, Frankfurt a. M. 1996.

Itten 1987

Johannes Itten, *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*, Ravensburg 1987.

John 1972

Rudolf, John, Goeschl-Plastik fürs Werbefernsehen. Ob's passt oder nicht, in: *Kurier* August 1972.

Kandinsky 1965

Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1965.

Konnertz 1984

Winfried Konnertz, *Eduardo Paolozzi*, Köln 1984.

Krämer 1995

Harald Krämer, *Galerie im Griechenbeisl*, Wien 1995.

Kricke-Güse/ Güse 1980

Sabine Kricke-Güse/ Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.), *Reliefs. Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert* (Ausst. Kat., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster), Bern 1980.

Kriesche 1985

Richard Kriesche (Hrsg.), *Brainwork*, Graz 1985.

Kruntorad 1987

Paul Kruntorad, *Im Narrenturm. Österreichische Kunst nach 1945, eine Ideenskizze*, in: *Kunstforum International*, Nr. 87, 1987, S. 74 -7 8.

Leistner 1996

Gerhard Leistner (Hrsg.), *Kunst als Konzept. Konkrete und geometrische Tendenzen seit 1960 im Werk deutsch Künstler aus Ost- und Südeuropa*, Regensburg 1996.

Lersch 1981,

Thomas Lersch, *Farbenlehre*, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VII, München 1981, S. 157 – 274.

LeWitt 1967

Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in: Adachiara Zevi, *Sol LeWitt. Critical Texts*, Rome 1994, S. 78 – 82.

Lewitzky

Uwe Lewitzky, *Kunst für alle? Kunst im öffentlichem Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*, Bielefeld 2005.

Linschinger 1993

Josef Linschinger (Hrsg.), *Raum, Klang, Bild*, Gmunden 1993.

Lubbers 1994

Frank Lubbers, *Marcel Broodthaers. Projections*, Eindhoven 1994.

Niklas Luhmann *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.

Mayer 1974

Gerhard Mayer, *Aufforderung zum Träumen. Eine Bestandsaufnahme der österreichischen Kunstszene der sechziger Jahre*, in: *Alte und Moderne Kunst*, Nr. 132, 1974, S. 27 – 25.

Michalka 1995

Matthias Michalka, *Vom Aktionismus und Expanded Cinema zur Arbeit mit TV und Video*, Dipl. Arb. Wien 1995.

Muschik 1966

Johann Muschik *Österreichische Plastik seit 1945*, Wien 1966.

Muschik 1971

Johann Muschik, *Fröhliche Unruhe gegen Starrheit*, in: *Kurir* 17. November 1971, S. 14.

Natter 1995

Tobias Natter(Hrsg.), *Aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre* (Aust. Kat.), Wien 1995.

Natter/ Smola 2006

Tobias Natter/ Franz Smola, *Roland Goeschl. Rückblicke 1957 – 2005* (Aust. Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien), Wien 2006.

Neuwirth 1980

Arnulf Neuwirth, *Auf einen Nenner gebracht*, in: Otto Breicha, *Der Art Club in Österreich*, Wien/ München 1981, S. 34.

Newton 1704

Isaac Newton, *Opticks*, London 1704.

Nußbaumüller 2000

Winfried Nußbaumüller, *Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt*, Frankfurt a. M. 2000.

Oberhuber/Sottriffer 1971

Oswald Oberhuber/ Kristian Sottriffer, *Beispiele. Österreichische Kunst von heute*, Wien/ München 1971.

O'Doherty 1976

Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica/ San Francisco 1976.

O'Doherty 1996

Brian O'Doherty, *Die weiße Zelle und ihre Vorgänger*, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *In der weißen Zelle/ Inside the White Cube. Brian O'Doherty*, Berlin 1996, S. 7 – 33.

Ortner/ Pinter/ Zamp Kelp 1970

Laurids Ortner/ Klaus Pinter/ Günter Zamp Kelp, *Haus-Rucker-Co. Live. Aktionen. Objekte* (Ausst. Kat. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien), Wien 1970.

Pack 1964

Claus Pack, *Der Maler Herbert Boeckl*, Wien/ München 1964.

Pakesch 2004

Peter Pakesch, *Perzeptive Kunst – Künstlerische Perzeption*, in: Ders. (Hrsg.) *Einbildung. Das Wahrnehmen in der Kunst* (Ausst. Kat., Kunsthaus Graz), Graz 2004, S. 16 – 50.

Pool 1976

Pool (Hrsg.), *Video End*, Pfirsich 16/ 17/ 18, Graz 1976.

Prachensky/ Rainer 1958

Markus Prachensky/ Arnulf Rainer, *Architektur mit den Händen*, in: Günther, Feuerstein, *Visionäre Architektur. Wien 1958 - 1988*, Berlin 1988, S. 47.

Prucha 1995

Martin Prucha, *Die Kraft der Negation. Marc Adrians Filme*, in: Alex Horwath/ Lisl Ponger/ Gottfried Schlemmer, *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*, Wien 1995, S. 143 – 149.

Rabl 2004

Gernot Rabl, *Trigon. Idee und Geschichte eines trinationalen Ausstellungskonzepts*, Univ. Diss. Graz 2004.

Read/ Welz 1965

Welz Friedrich/ Herbert Read, *Wotruba*, Salzburg 1965.

Rhomberg 1994

Kathrin Rhomberg, *Roland Goeschl im Gespräch*, in: *Roland Goeschl. Skulptoraumbildeinbau* (Ausst. Kat., Secession, Wien) Wien 1994, o. S.

Richardson 2000

Brenda Richardson, *Unexpected Directions: Sol LeWitt's Wall Drawings*, in: Gary Garrels (Hrsg.), *Sol LeWitt. A Retrospective* (Ausst. Kat., Museum of Modern Art, San Francisco), New Haven/ London 2000, S. 37 – 47.

Rotzler 1980

Willy Rotzler, *Relief und Objektkunst*, in: Sabine Kricke-Güse/ Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.), *Reliefs. Formprobleme zwischen Maleirei und Skulptur im 20. Jahrhundert* (Ausst. Kat., Westfälisches Landesmuseum for Kunst und Kulturgeschichte, Münster), Bern 1980, S. 78 – 80.

Rotzler 1995

Willy Rotzler, *Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute*, Zürich 1995.

Rowell 1980

Margit Rowell, *Wladimir Tatlin. Form/ Faktura*, in: Sabine Kricke-Güse/ Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.), *Reliefs. Formprobleme zwischen Maleirei und Skulptur im 20. Jahrhundert* (Ausst. Kat., Westfälisches Landesmuseum for Kunst und Kulturgeschichte, Münster), Bern 1980, S. 36 – 45.

Ruhrberg 2002

Karl Ruhrberg, *Malerei als Denkspiel*, in: Ingo F. Walther (Hrsg.), *Kunst 20. Jahrhunderts. Malerei, Skulpturen und Objekte, Neue Medien, Fotografie*, Köln 2002. S. 344 – 364.

Ruppnig 2006

Ruppnig Johann, *Studien zu Gestalt und Farbe der österreichischen Plastik des 20. Jahrhunderts*, Dipl.arb., Salzburg 2006.

Schmeller 1980

Alfred Schmeller, *Ein Sammelsurium*, in: Otto Breicha, *Der Art Club in Österreich*, Wien/ München 1981, S. 31 - 35.

Schmidt 1994

Regine Schmidt (Hrsg.), *Ingeborg G. Pluhar, Roland Goeschl:1963 - 1966* (Ausst. Kat., Atelier beim Ambrosi-Museum, Wien), Wien 1994.

Schmied 2002

Wieland, Schmied (Hrsg), *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 6, 20. Jahrhundert, Wien/ München/ London/ New York, 2002.

Schöbe 1998

Lutz Schöbe, *Schwarz/ Weiß oder Farbe? Zur Raumgestaltung im Bauhausgebäude*, in: Margret Kentgens-Craig, *Das Bauhausgebäude in Dessau 1926 – 1999*, Basel/ Berlin/ Boston 1998, S. 42 – 65.

Seitz 1966

William C. Seitz, *The Responsive Eye* (Ausst. Kat., MoMA, New York), New York 1966.

Skreiner 1967

Wilfried Skreiner (Hrsg.), *Trigon 67*, Graz 1967.

Skreiner 1979

Wilfried Skreiner (Hrsg.), *Bau-Kunst. Roland Goeschl* (Ausst. Kat. Graz), Graz 1979.

Smola 2006

Franz Smola, *Zu utopisch um Realität zu werden. Roland Goeschls Fühwerk in der medialen Öffentlichkeit*, in: Tobias Natter/ Franz Smola, *Roland Goeschl. Rückblicke 1957 – 2005* (Aust. Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien), Wien 2006, S. 10 – 18.

Spohn 2006

Anna Margareta Spohn, *Helga Philipp – Eine Monografie*, Univ. Diss., Wien 2006.

Steiner 1997

Christian Theo Steiner, *Formel 1,2, 3*, in: Thomas Trummer (Hrsg.), *Formalismus. Roland Goeschl, Heimo Zobernig, Lois Renner*, Wien 1997, S. 41 – 57.

Sterk 1979

Harald Sterk, *Vom Provokateur zum Imagebildner*, in: *Arbeiterzeitung*, 08. 10. 1979, S. 6.

Thürlemann 1988

Felix Thürlemann, *Grün – die verstoßene Vierte. Zur Genealogie des modernen Farbpurismus*, in: Bernhard Bürgi (Hrsg.), *Rot Gelb Blau. Die Primärfarben in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988, S. 11 – 27.

Trier 1999

Eduard Trier, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlin 1999⁵.

Trummer 1997

Thomas Trummer, *Formalismus in Rot, Gelb, Blau*, in: Thomas Trummer (Hrsg.), *Formalismus. Roland Goeschl, Heimo Zobernig, Lois Renner*, Wien 1997, S. 26 – 39.

Tscherkassky 1995a

Peter Tscherkassky, *Die gefügte Zeit. Peter Kubelkas metrische Filme*, in: Alex, Horwath/ Lisl, Ponger/ Gottfried, Schlemmer, *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*, Wien 1995, S. 113 – 122.

Tscherkassky 1995b

Peter Tscherkassky, *Die rekonstruierte Kinematografie. Zur Filmavantgarde in Österreich*, in: Alex Horwath/ Lisl Ponger/ Gottfried Schlemmer, *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*, Wien 1995, S. 9 – 92.

Wagner 2001

Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

Weibel 1984

Peter Weibel, *Der Traum von der Freiheit*, in: Kristian, Sottriffer (Hrsg.), *Der Kunst ihre Freiheit*, Wien 1984, S. 257 - 299.

Weibel 1997

Peter Weibel (Hrsg.), *Jenseits von Kunst* (Ausst. Kat., Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum in Kooperation mit dem MUHKA Antwerpen und dem Ludwig Museum Budapest) Wien, 1997.

Weinberg-Staber 1997

Margit Weinberg-Staber (Hrsg.), *Regel und Abweichung. Schweiz konstruktiv 1960 – 1997*, Zürich 1997.

Weinberg-Staber 2001,

Margit Weinberg-Staber (Hrsg.), *Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte*, Zürich 2001.

Werkner 1995

Patrick Werkner (Hrsg.), *Kunst in Österreich 1945 – 1995*, Wien 1995.

Zaunschirm 1984

Thomas Zaunschirm *Auflösen und Neufassen*, in: Kristian Sottriffer (Hrsg.), *Der Kunst ihre Freiheit*, Wien 1984. S. 117 - 160.

Zetter 1997

Christa Zetter (Hrsg.), *Roland Goeschl. Zwischenraumgestaltungen 1971 – 79*, Wien 1997.

Zevi 1995

Adachiara Zevi (Hrsg.), *Sol LeWitt. Critical Texts*, Rom 1995.

Abbildungsnachweis

Gertraud Bogner (Red.)/ Exakte Tendenzen. Verein zur Förderung konstruktiver Kunst und Gestaltung (Hrsg.), *Geometrien aus Österreich*, Wien 1987: 81, 82

David E. Brauer (Hrsg.), *Pop Art : U.S.-U.K. connections, 1956 – 1966*, Houston, 2001: 17
Otto Breicha, *Wotruba und die Folgen. Österreichische Plastik seit 1945*, Salzburg 1994: 1, 20, 30

Bernhard Bürgi (Hrsg.), *Rot Gelb Blau. Die Primärfarben in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988: 86

De Zegher, Catherine [Hrsg.], *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*, Cambridge, 2001: 71

Katrin Draxl, *Helga Philipp - im Auge des Betrachters*, Dipl. Arb. Wien, 2006: 50

Beate Ermacora (Hrsg.), *Olle Baertling. Retrospektive* (Ausst. Kat., Kunsthalle Kiel) 2001: 51, 91

Günther Feuerstein, *Visionäre Architektur. Wien 1958 - 1988*, Berlin 1988: 47, 48

Günther Feuerstein (Hrsg.), *Transparent. Manuskripte für Architektur, Theorie, Umraum, Kunst, Polemik*, Jahrgang 6, 1975/ Nr. 9: 61, 62, 63, 64, 65, 66

Gary Garrels (Hrsg.), *Sol LeWitt. A Retrospective* (Ausst. Kat., Museum of Modern Art, San Francisco), New Haven/ London 2000: 88, 89

Roland, Goeschl, *Roland Goeschl. Skulptur - Zeichnung* (Ausst. Kat. Galerie Würthle) Wien 1962: 2, 3, 4, 5

Roland Goeschl, *Roland Goeschl, Blau-Rot-Gelb* (Ausst. Kat., Salzburger Landessammlung Rupertinum, Salzburg), Salzburg 1988: 23

Roland Goeschl, *Goeschl* (Ausst. Kat., Museum des 20. Jahrhunderts Wien), Wien 1969: 42, 43

Roland Goeschl, *Roland Goeschl. Skulptoraumbildeinbau* (Ausst. Kat., Secession, Wien)
Wien 1994: 44

Bruno Gironcoli/ Roland Goeschl/ Hans Hollein/ Oswald Oberhuber/ Walter Pichler, *Super-Design* (Ausst. Kat., Galerie Nächst St. Stephan, Wien), Wien 1968: 53

Sabine Kricke-Güse/ Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.), *Reliefs. Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert* (Ausst. Kat., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster), Bern 1980: 12, 13, 14

Horst Georg, Haberl (Hrsg.), *Goeschl*, Graz 1979: 56, 79, 80

Karshan, Donald H, *Archipenko : the sculpture and graphic art*, Tübingen/ Wasmuth, 1974:
11

Margret Kentgens-Craig, *Das Bauhausgebäude in Dessau 1926 – 1999*, Basel/ Berlin/
Boston 1998: 87

Harald Krämer, *Galerie im Griechenbeisl*, Wien 1995: 29, 32, 92

Tobias Natter/ Franz Smola, *Roland Goeschl. Rückblicke 1957 – 2005* (Ausst. Kat.
Österreichische Galerie Belvedere, Wien), Wien 2006: 9, 19, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 33, 38,
36, 41, 45, 46, 55, 58, 57, 59, 60, 67, 67, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78

Oswald Oberhuber (Hrsg.), *Fritz Wotruba, Skulpturen und Zeichnungen* (Ausst. Kat., Haus
der Kunst, München, 7. Juni bis 24. September 1967), München, 1967: 18

Peter Pakesch, *Perzeptive Kunst – Künstlerische Perzeption*, in: Ders. (Hrsg.) *Einbildung.
Das Wahrnehmen in der Kunst* (Ausst. Kat., Kunsthaus Graz), Graz 2004: 83

Willy Rotzler, *Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom
Kubismus bis heute*, Zürich 1995: 16, 52

Regine Schmidt (Hrsg.), Ingeborg G. Pluhar, Roland Goeschl:1963 - 1966 (Ausst. Kat.,
Atelier beim Ambrosi-Museum, Wien), Wien 1994: 10, 21, 35, 38, 39, 40,

Wilfried Skreiner (Hrsg.), *Trigon 67*, Graz 1967: 49

Ingo F. Walther (Hrsg.), Kunst 20. Jahrhunderts. Malerei, Skulpturen und Objekte, Neue Medien, Fotografie, Köln 2002: 6, 7, 8, 15, 31, 68

Margit Weinberg-Staber (Hrsg.), *Regel und Abweichung. Schweiz konstruktiv 1960 – 1997*, Zürich 1997: 90

www.tornquist.it: 84, 85



Abb. 1, Fritz Wotruba, Großer Gehender, Bronze, 1952

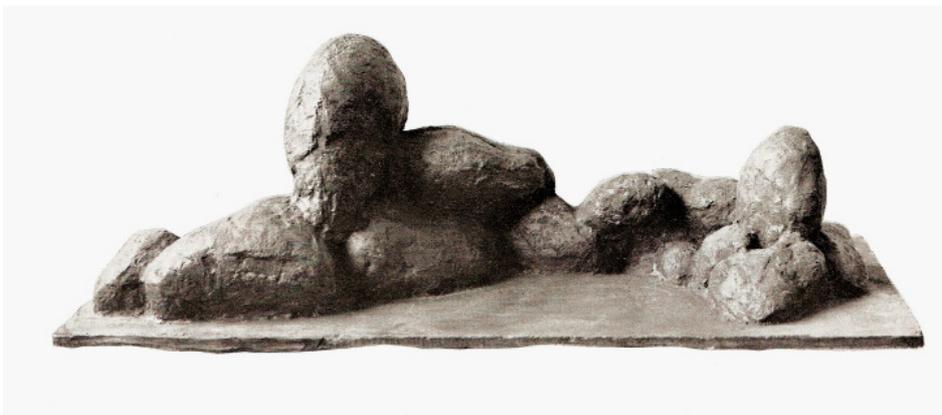


Abb. 2, Roland Goeschl, Liegende Figur, Bronze, 1958



Abb. 3, Roland Goeschl, Struktur nach oben bewegend, Wachs, 1962

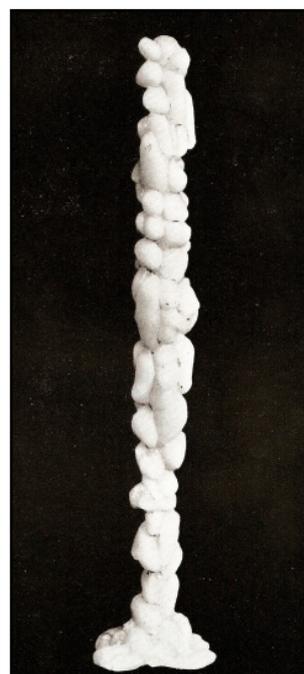


Abb. 4, Roland Goeschl, Figurale Struktur „stark bewegt“, Wachs, 1962



Abb. 5, Roland Goeschl, Struktur nach oben bewegend, Zeichnung, 1961



Abb. 6, George Vantongerloo, Konstruktion aus einem Oval, Mahagoni bemalt, 1918



Abb. 7, Eduardo Paolozzi, The last of the Idols, Aluminium und Maschinenteile bemalt, 1963

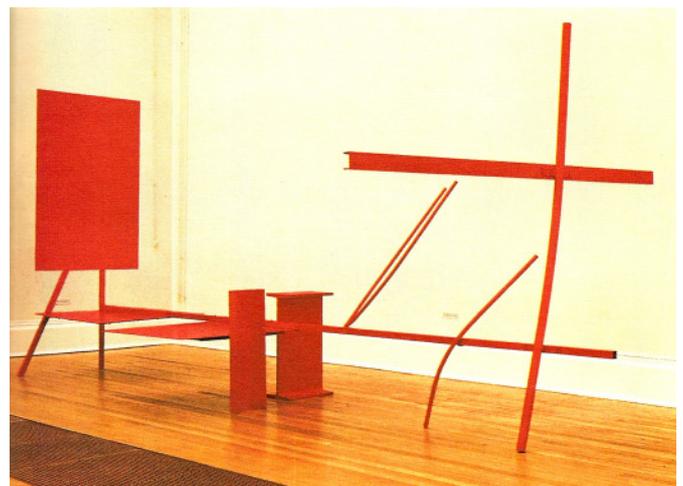


Abb. 8, Anthony Caro, Early One Morning, Stahl und Aluminium bemalt, 1962



Abb. 9, Roland Geoschl, Figur in den Raum tretend, Holz bemalt, 1963

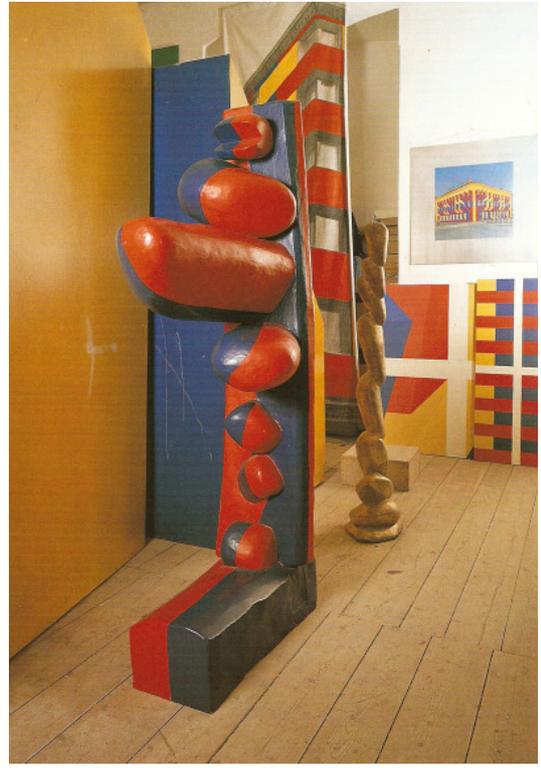


Abb. 10, Roland Geoschl, Redner in Rot-Blau, Holz bemalt, 1963

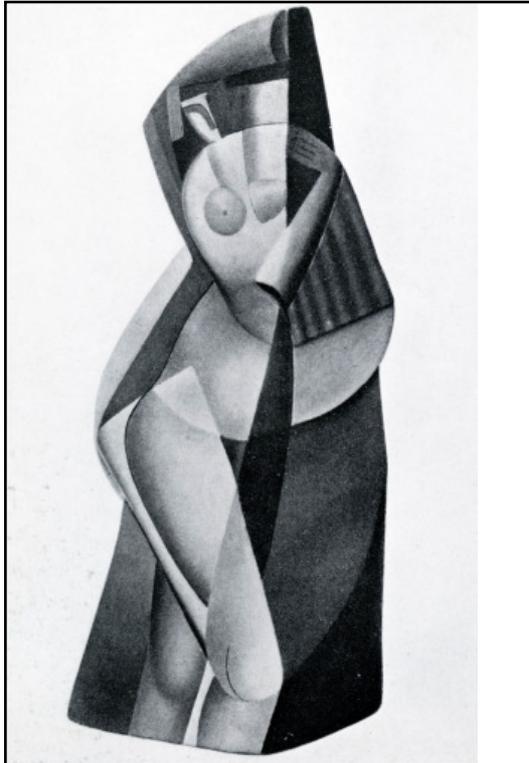


Abb. 11, Alexander Archipenko, Badende, Papier Maché, Gips, Bemalt, 1915

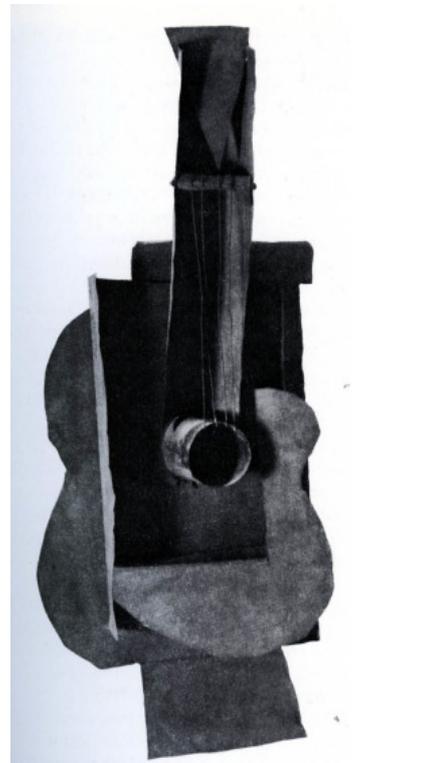


Abb. 12, Pablo Picasso, Gitarre, 1912

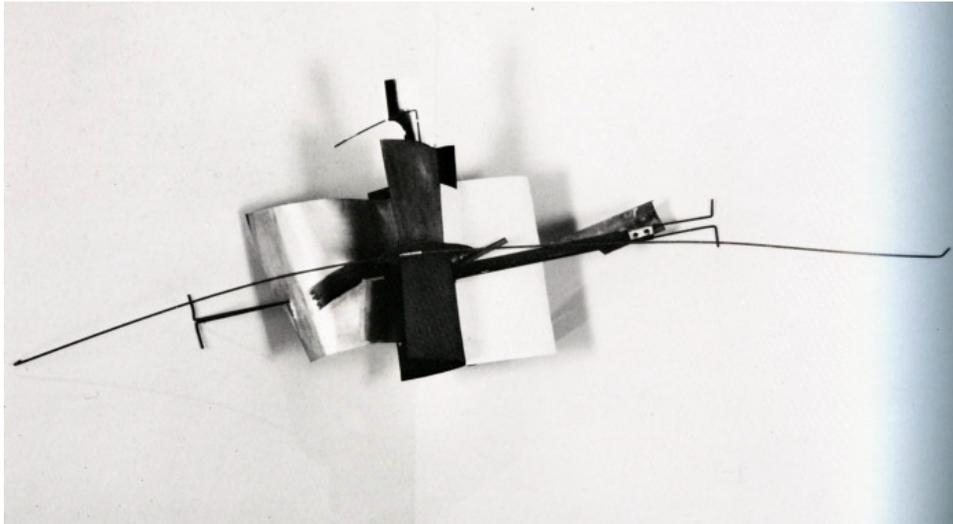


Abb. 13, Vladimir Tatlin, Eckrelief, Eisen, Zink, Aluminium, 1915



Abb. 14, Alexander Archipenko, Frau mit Fächer, Holz bemalt, 1915



Abb. 15, Alexander Archipenko, Medrano II, Bemaltes Weißblech, Holz, Glas und bemaltes Öltuch, 1913



Abb. 16, Richard Smith, Surfacing, 1963

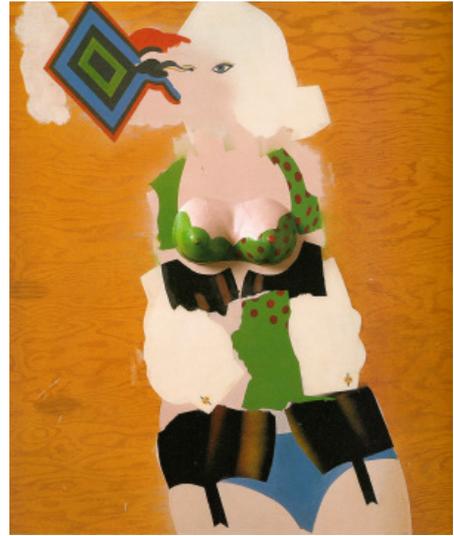


Abb. 17, Allen Jones, Female and Male Dyptich, 1965



Abb. 18, Fritz Wotruba, Figurenrelief, Bronze, 1958



Abb. 19, Roland Goeschl, Stehende Figur. Sehr bewegt, Bronze, 1959



Abb. 20, Roland Goeschl, Büste, Holz bemalt, 1963



Abb. 21, Roland Goeschl, Figur in Bewegung, Holz bemalt, 1965

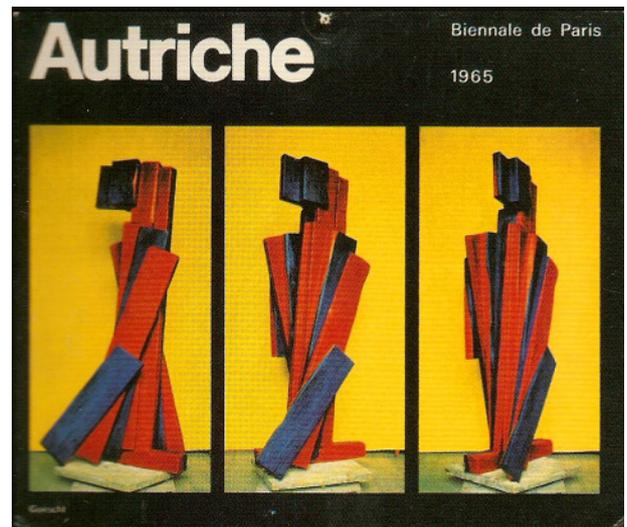


Abb. 22, Plakat für die Quatrième Biennale de Paris, 1965



Abb. 23, Roland Geoschl, Ausstellung „Polychrome Skulptur“, Galerie Nächst St. Stephan, Wien, 1964

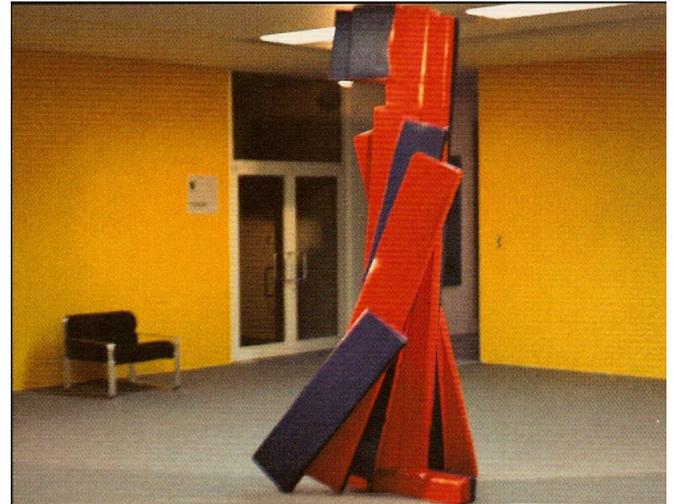


Abb. 24, Roland Geoschl, Figur in Bewegung, Aufstellung München 1965, Holz bemalt, 1965

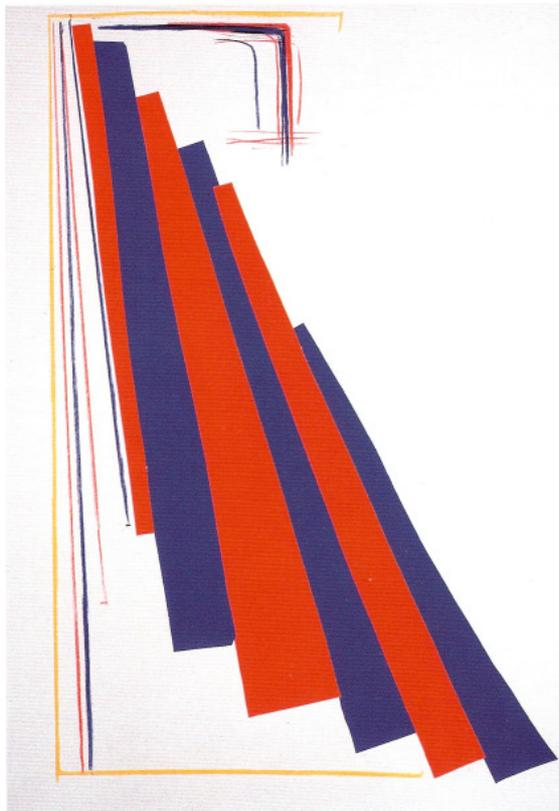


Abb. 25, Roland Geoschl, Figur in Bewegung, Collage auf Papier, 1965



Abb. 26, Roland Geoschl, Farbflächenkomposition, Collage und Wachskreide auf Papier, 1966



Abb. 27, Roland Goeschl, Motorische Skulptur, Holz bemalt, 1965



Abb. 28, Roland Goeschl, Schräge Figur, Holz bemalt, 1964

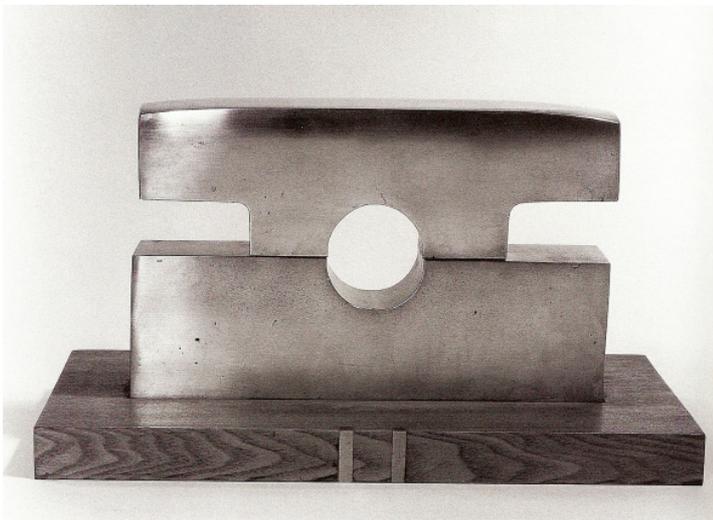


Abb. 29, Barna Satory, Das kleine Tor, Messing und Holz, 1963/ 64



Abb. 30, Karl Prantl, Zur Meditation, Bronze 1962



Abb. 31, Marcel Duchamp, Akt die Treppe hinabsteigend, Öl auf Leinwand, 1912

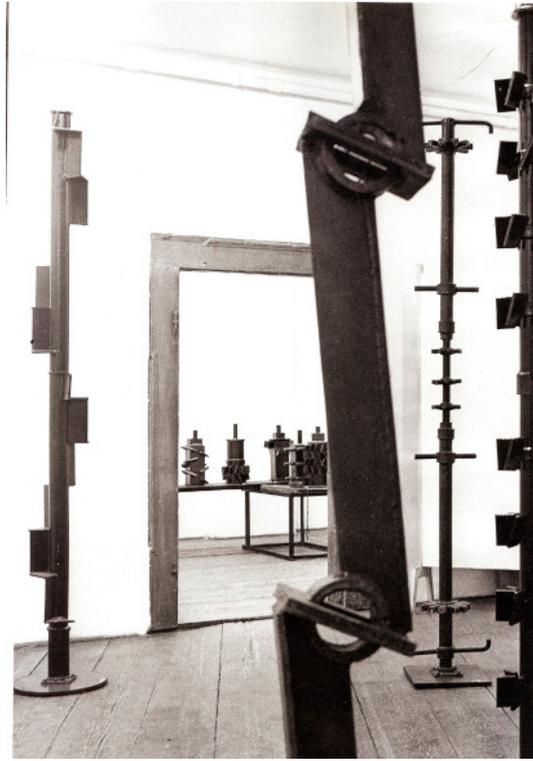


Abb. 32, Gerhardt Moswitzer, Einblick Ausstellung Galerie im Griechenbeisl 1965



Abb. 33, Roland Goeschl, Sackgasse, Aufstellung bei der trigon 67, Graz, 1967



Abb. 34, Sackgasse Rückansicht, Aufstellung vor dem Museum Moderner Kunst im Palais Lichtenstein, Aufnahme 1985



Abb. 35, Roland Goeschl, Sackgasse, farbiges Polyester, 1967

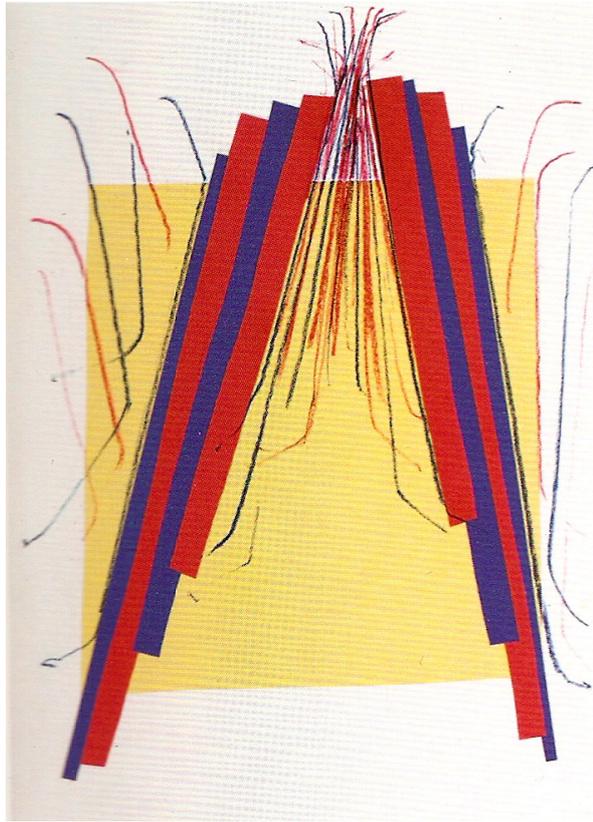


Abb. 36, Roland Goeschl, Farbraum, Fettkreide, Collage auf Papier, 1967

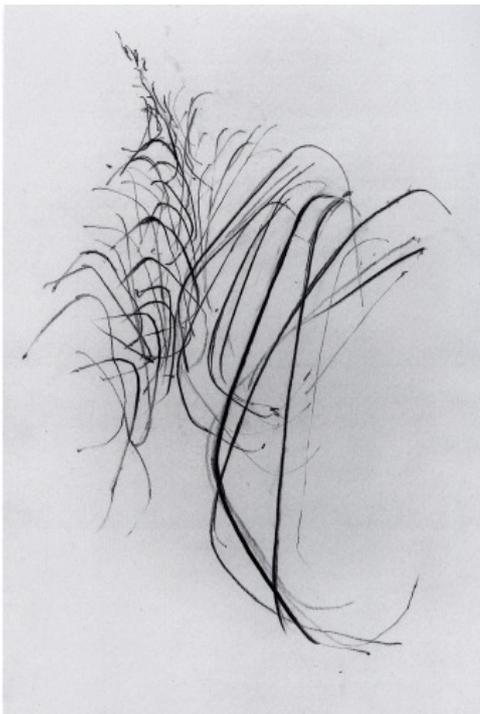


Abb. 37, Roland Goeschl, ohne Title, Zeichnung, 1963

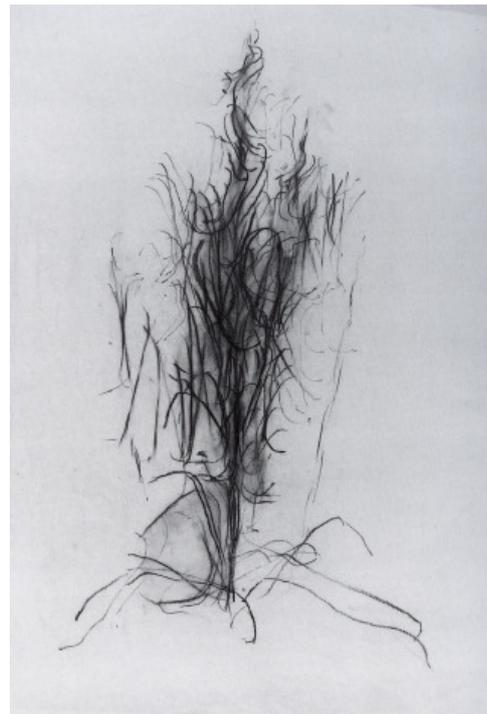


Abb. 38, Roland Goeschl, Sehr bewegt, Zeichnung, 1962

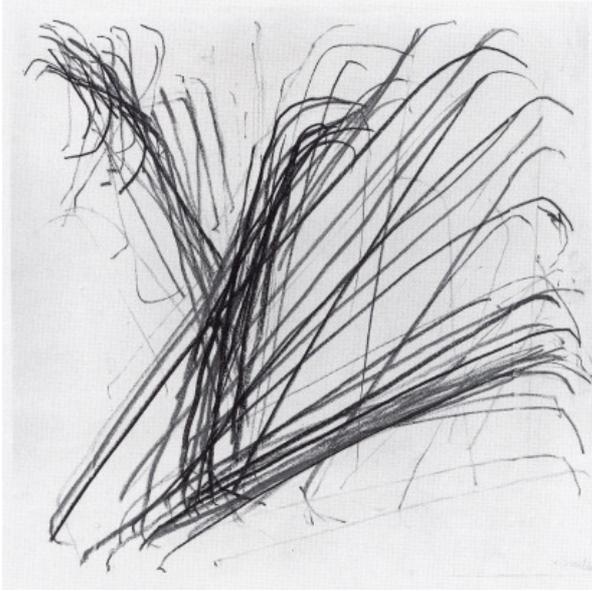


Abb. 39, Roland Goeschl, Bleistiftzeichnung, Ohne Titel, 1963



Abb. 40, Roland Goeschl, Ohne Titel, Zeichnung Fettkreide, 1966



Abb. 41, Roland Goeschl, Würfelformation, Kunststoff bemalt, 1966

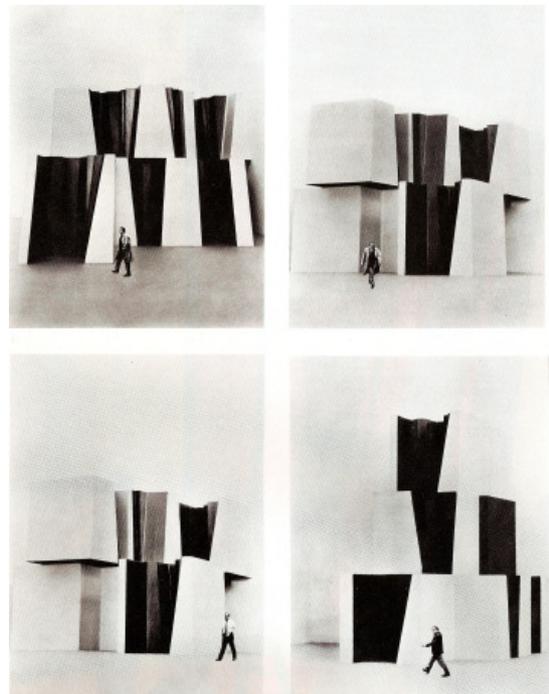


Abb. 42, Roland Goeschl, Würfelformationen, Fotomontage, 1969

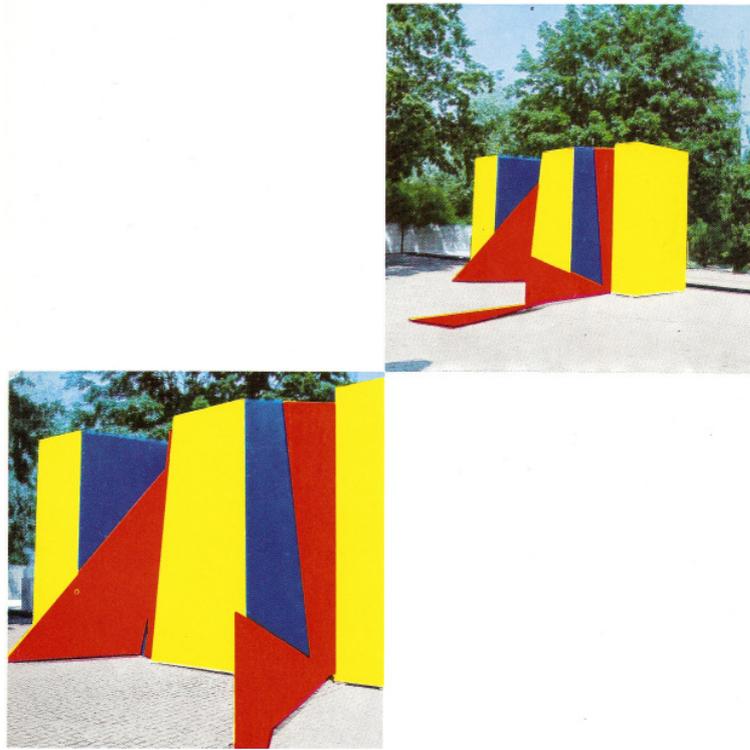


Abb. 43, Roland Goeschl, Tektonische Raumgestalt, Holz bemalt, 1967



Abb. 44, Heiligtum Petra Jordanien, Khazne al-Firaun

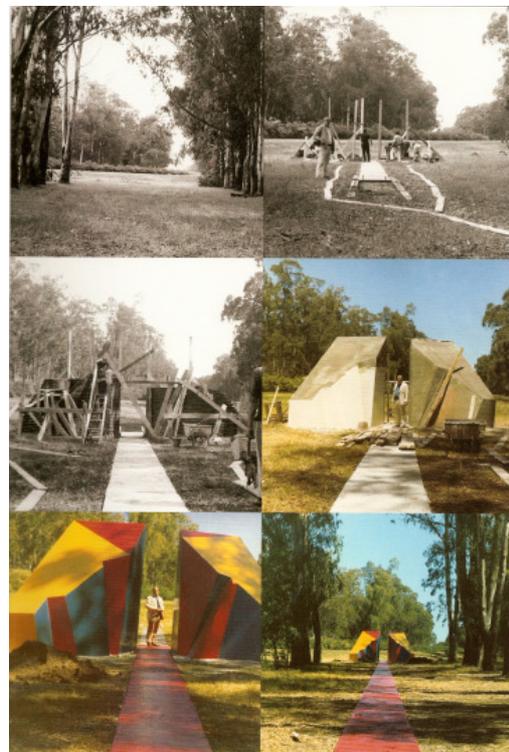


Abb. 45, Roland Goeschl, Farbweg, Montevideo, Beton bemalt, 1969

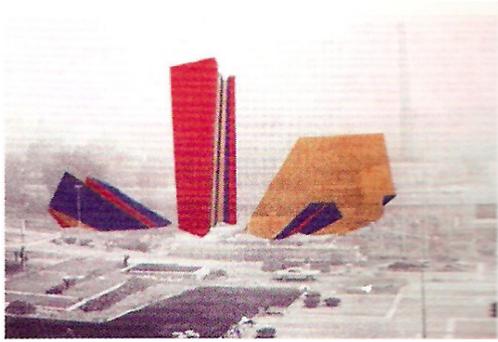


Abb. 46, Roland Goeschl, Entwurf Bahnhofsp-
platz Gestaltung Ludwigshafen, 1969



Abb. 47, Haus-Rucker-Co, Ballon für Zwei,
Wien Apollogasse, 1967

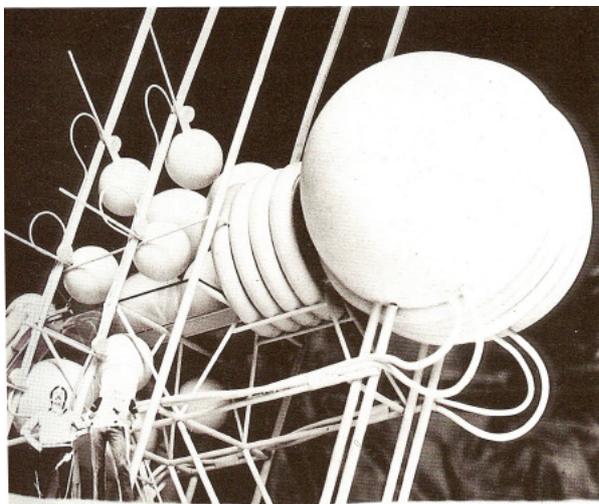


Abb. 48, Coop-Himmelblau, Villa Rosa, Modell, 1968

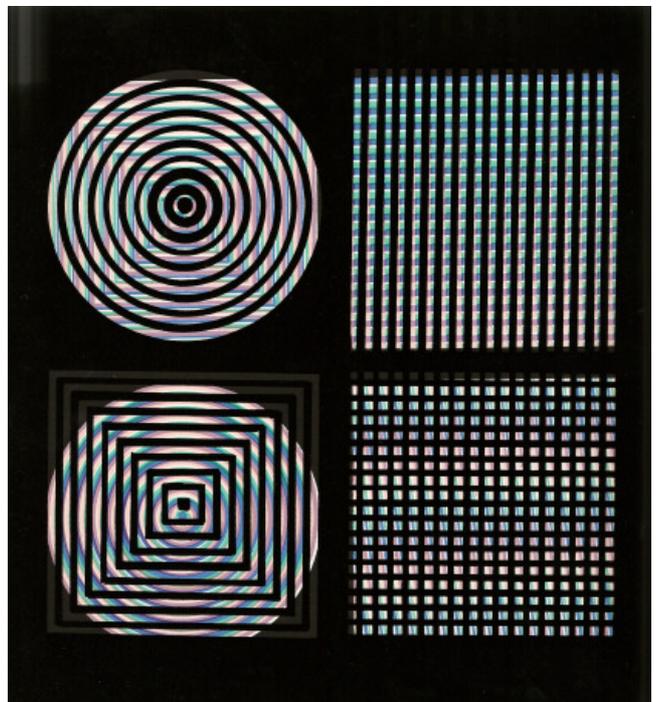


Abb. 50, Jorrit Tornquist, Projekt Oase, Beitrag trigon 67,
1967

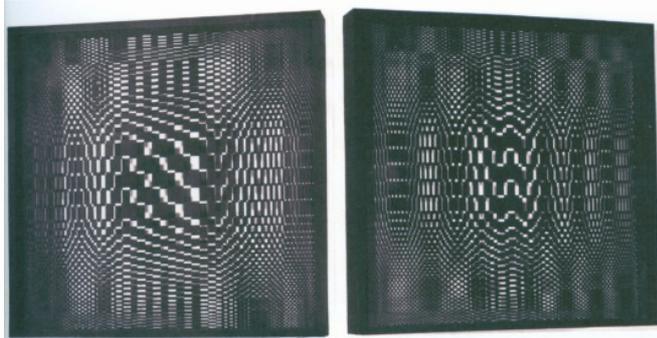


Abb. 50, Helga Philipp, Kinetische Objekte, Holzrahmen, Gals, Folie, 1963/ 1965

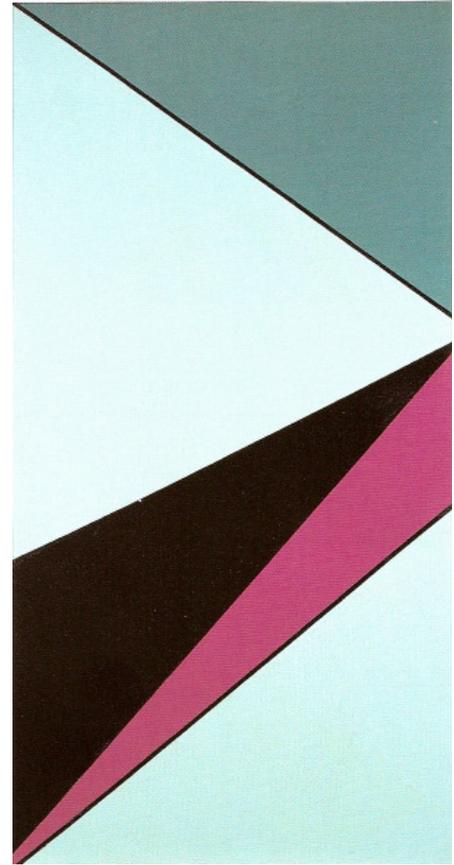


Abb. 51, Olle Beartling, XO, Öl auf Leinwand, 1966

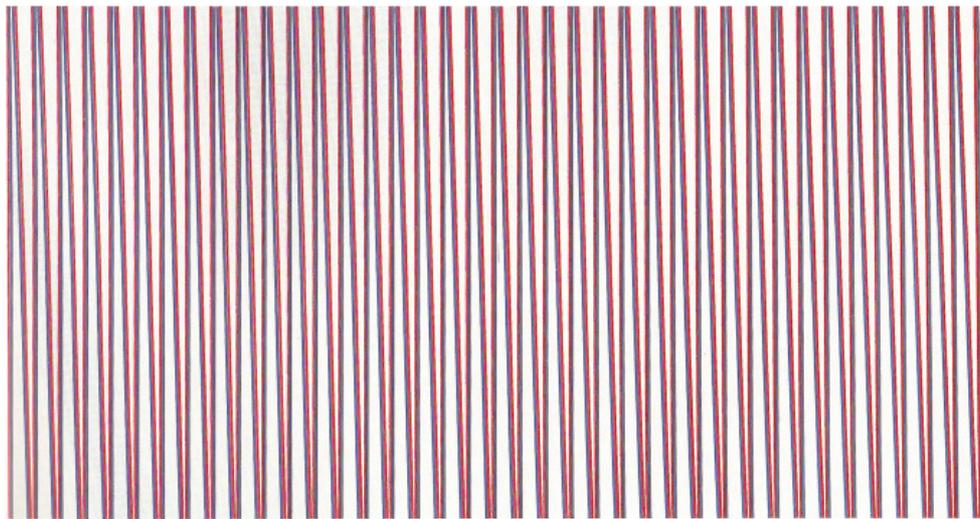


Abb. 52, Bridget Riley, Rote und blaue gestreckte Dreiecke, 1968

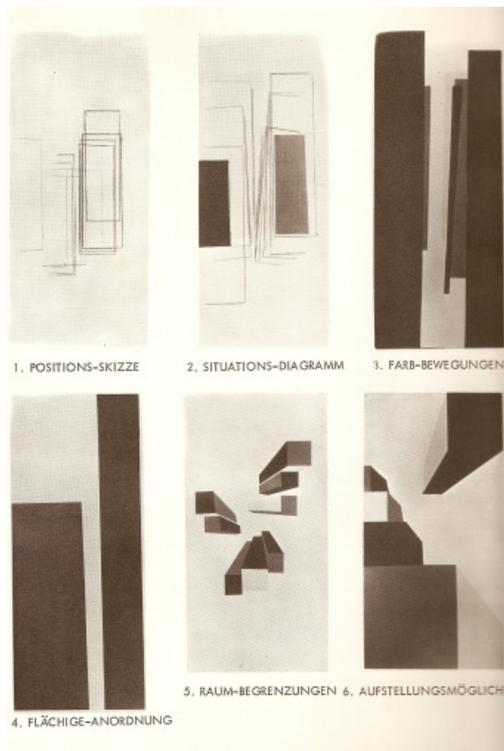


Abb. 53, Roland Goeschl, Entwurf Großbaukasten, Präsentation der Ausstellung Super-Design, Galerie Nächst St. Stephan, 1968

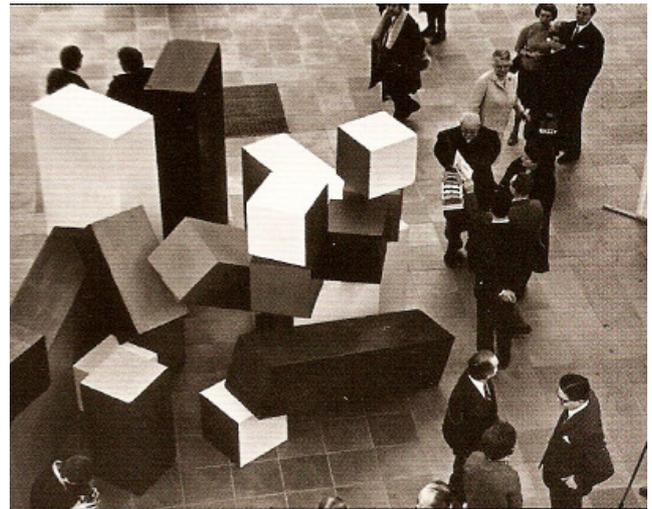


Abb. 54, Einblick Ausstellung „Roland Goeschl work in progress“, Museum 20. Jh., Wien, 1969



Abb. 55, Fassadengestaltung im Rahmen der Ausstellung, „Roland Goeschl work in progress, 1969



Abb. 56, Galeriefüller im Rahmen der Ausstellung „Roland Goeschl“, Galerie Onnasch, Berlin, 1970



Abb. 57, Aussenansicht Galeriefüller im Rahmen der Ausstellung „Roland Goeschl“, Galerie Onnasch, Berlin, 1970



Abb. 58, Roland Goeschl, Straßenkunstprogramm Hannover, 1971



Abb. 59, Roland Goeschl, Hofgestaltung Studentenheim Wien-Döbling, 1970-71



Abb. 60, Hofgestaltung Studentenheim Wien-Döbling, 1970-71

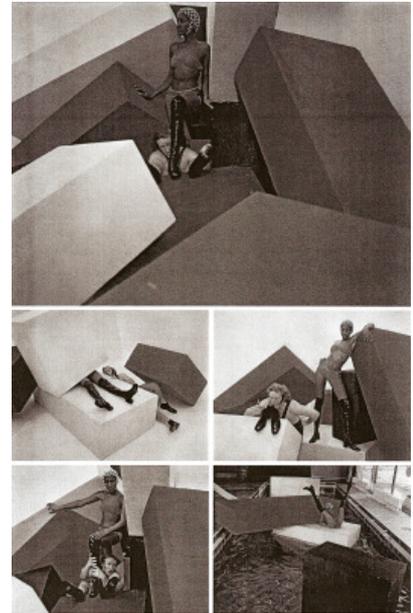


Abb. 61, Stil Humanic-Spot, Schwimmbadfüller, 1970

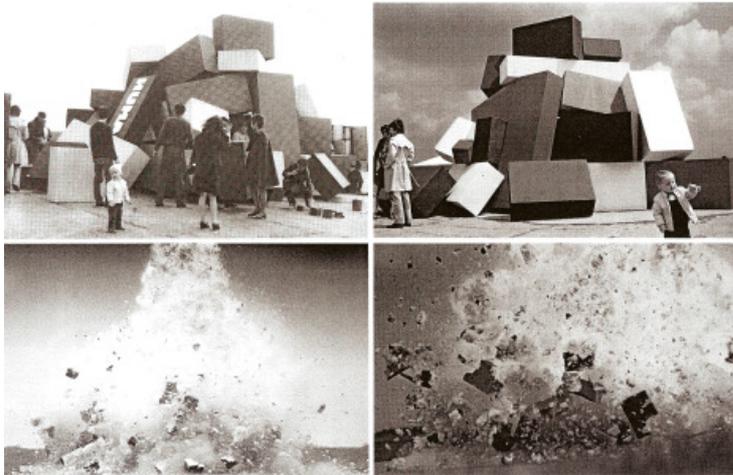


Abb. 62, Stil Humanic-Spot, Sprengung, 1971

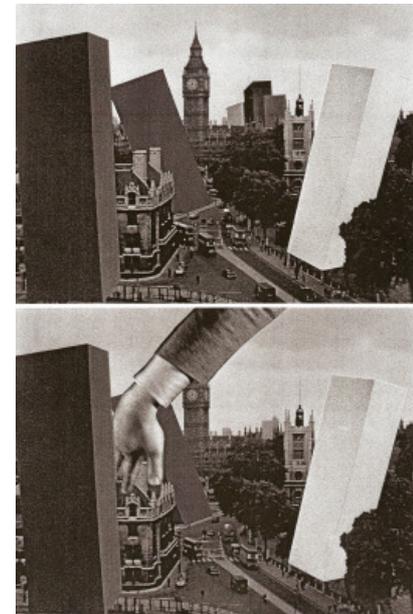


Abb. 63, Stil Humanic-Spot, Albertina, 1972

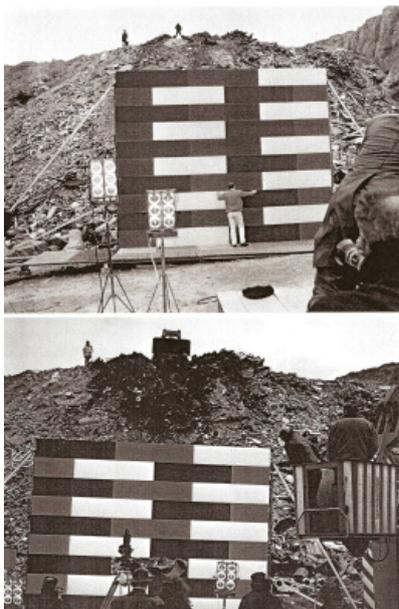


Abb. 64, Still Humanic-Spot, Umweltschutzmauer, 1972

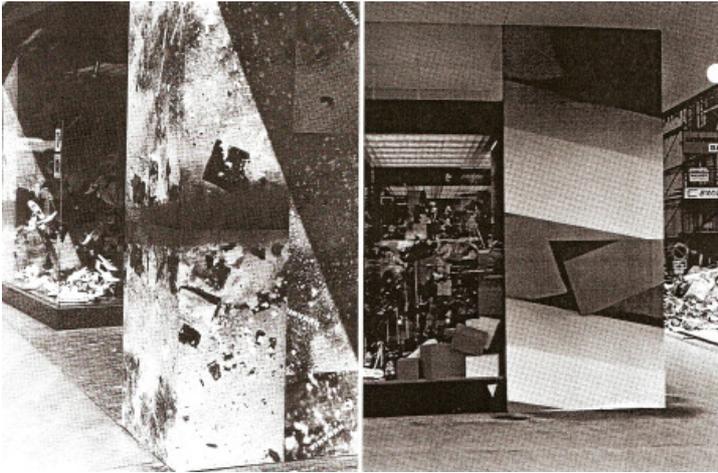


Abb. 65, Humanic, Geschäftsauslagen, 1970-73

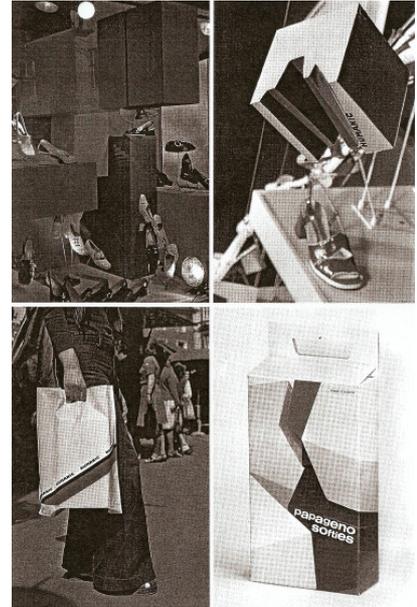


Abb. 66, Humanic Corporate Identity 1970-73



Abb. 67, Roland Goeschl, Mauerstruktur, Eisen bemalt, 1976

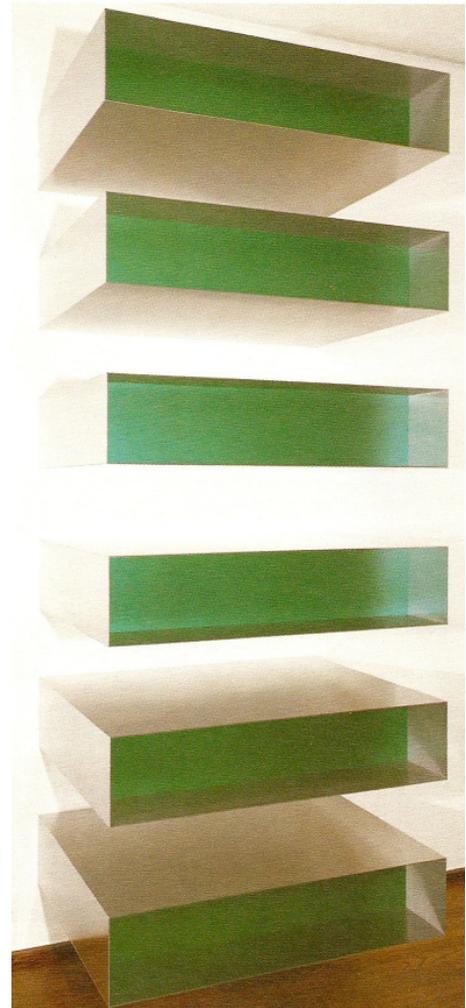


Abb. 68, Donald Judd, Ohne Titel, Aluminium, 1968

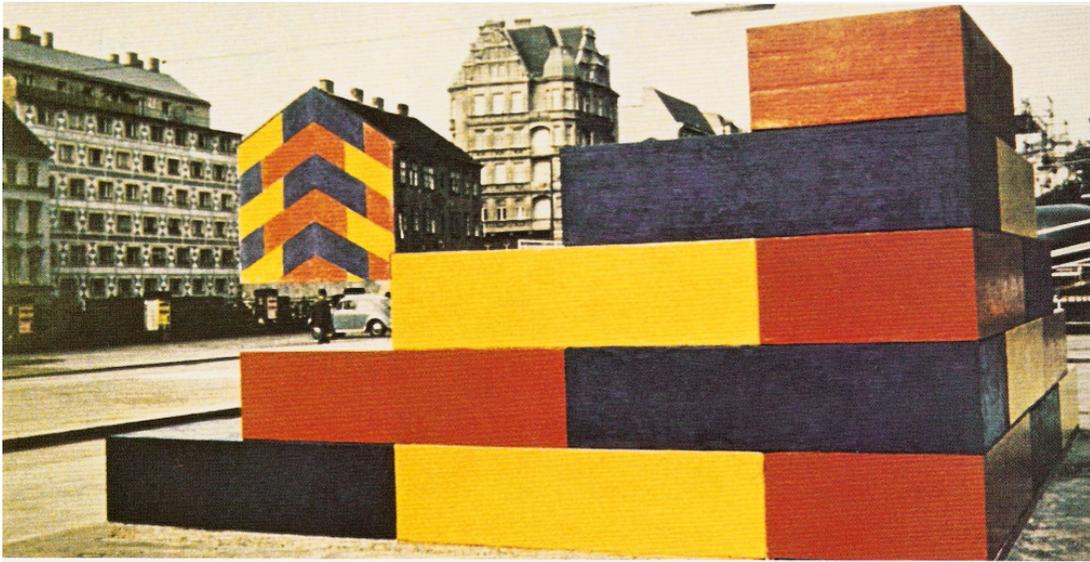


Abb. 69, Roland Goeschl, Entwurf Mauereckmonument, 1976



Abb. 70, Roland Goeschl, Mauereckmonument, Aufstellung „Supersommer“, Wien, 1976

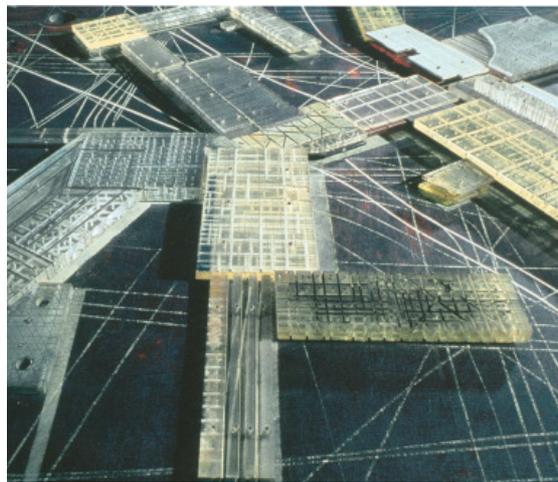


Abb. 71, Constant, New Babylon, Sektorgruppe, Metall und Tinte auf Plexiglas u. Öl auf Holz, 1959



Abb. 72, Roland Goeschl, Fassadengestaltung Graz Färberplatz, 1979

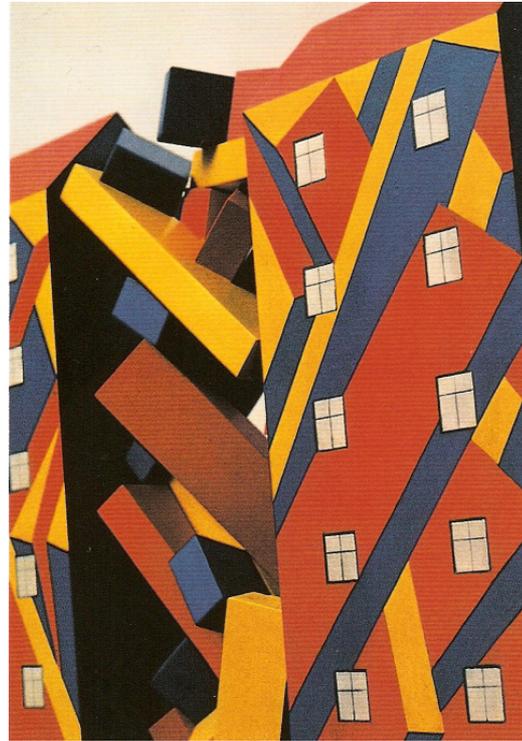


Abb. 73, Roland Goeschl, Modell Farbschüttung, Holz bemalt, 1978



Abb. 74, Roland Goeschl, Fassadengestaltung Humanic Filiale Wien Favoriten, 1976



Abb. 75, Roland Goeschl, Modell Humanic Filiale Wien Favoriten, Holz bemalt, 1976



Abb. 76, Roland Goeschl, Modell Humanic Filiale Wien Favoriten, Innenräume, Fotomontage 1976



Abb. 77, Roland Goeschl, Fassadengestaltung Fliesen-City-Süd, 1978



Abb. 78, Roland Goeschl, Fassadengestaltung Fliesen-City-Süd, Eingangsbereich, 1978

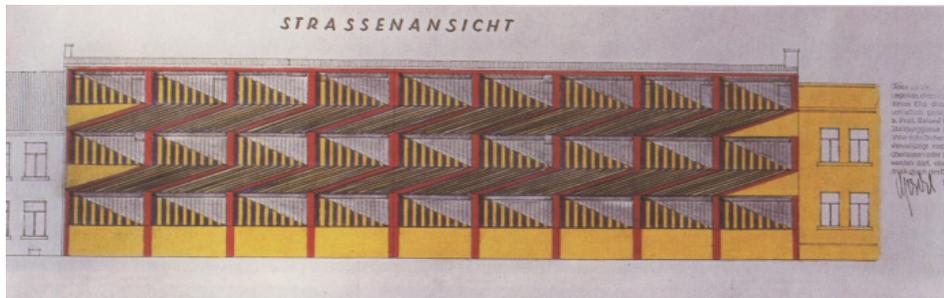


Abb. 79, Roland Goeschl, Entwurf Fassadengestaltung Fliesen-City-Nord, 1979



Abb. 80, Roland Goeschl, Fassadengestaltung Fliesen-City-Nord, 1979

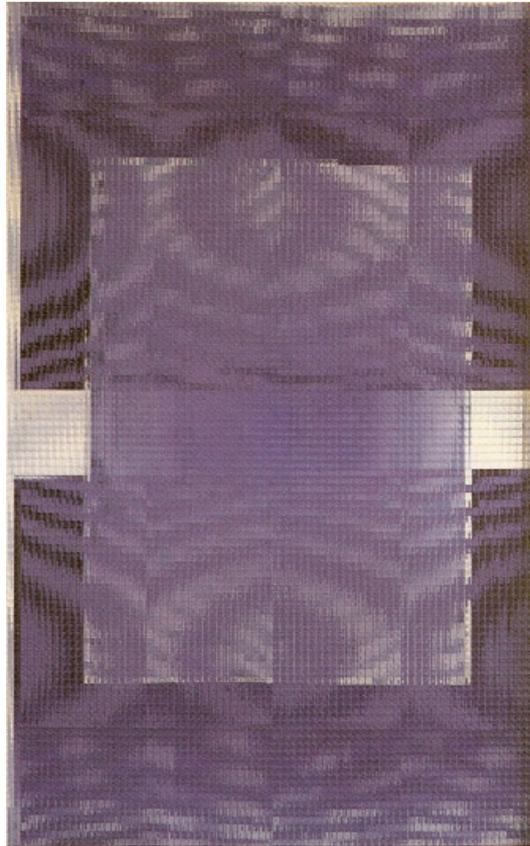


Abb. 81, Marc Adrian, Pulsationen, Leinwand.
Acryl, Industrieglas, 1966/67

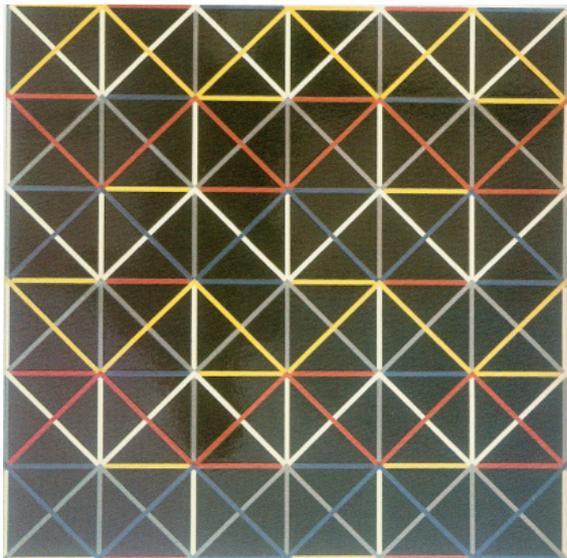


Abb. 82, Richard Kriesche, Ohne Titel, Lack auf
Spannplatte, ca. 1966

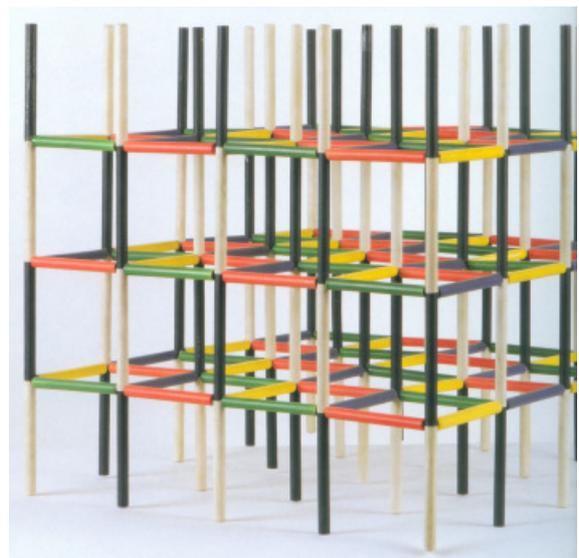


Abb. 83, Jorrit Tornquist, Farbige Struktur, 1976

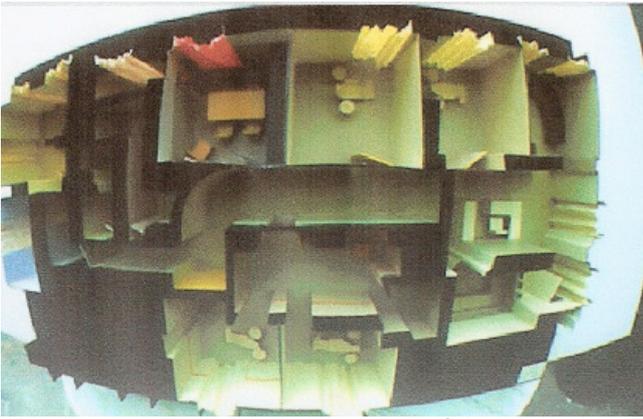


Abb. 84, Jorrit Tornquist, Farbgestaltung Odontoiatrische Klinik Dr. Bonicchi, Novara, 1979



Abb. 85, Jorrit Tornquist, Pumpanlage Plabutschunnel Graz, 1986

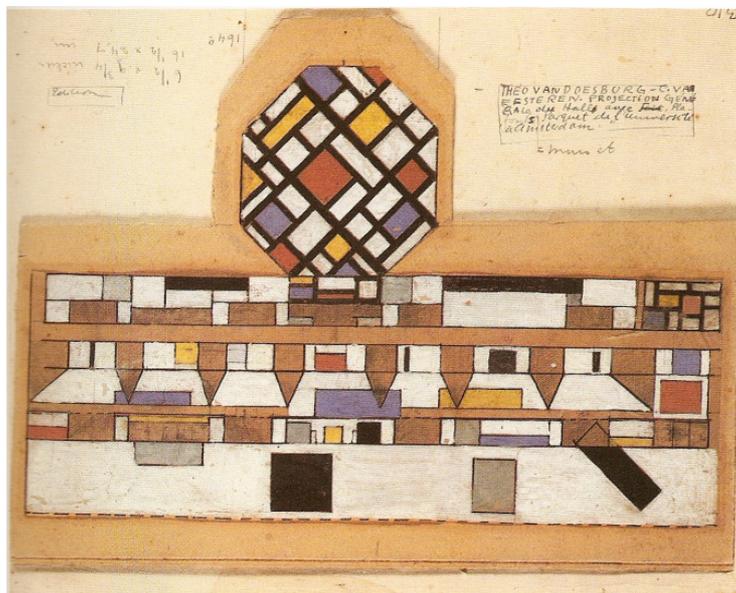


Abb. 86, Theo van Doesburg/ Cornelis van Eesteren, Farbstudie für Halle (Universität), 1923

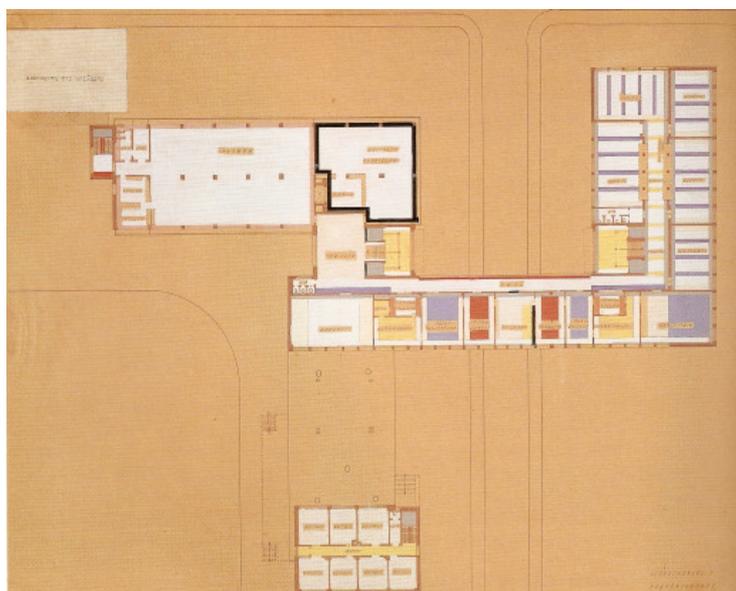


Abb. 87, Hinnerk Scheper, Farbplan für den Anstrich der Decken im Bauhaus Dessau, 1926

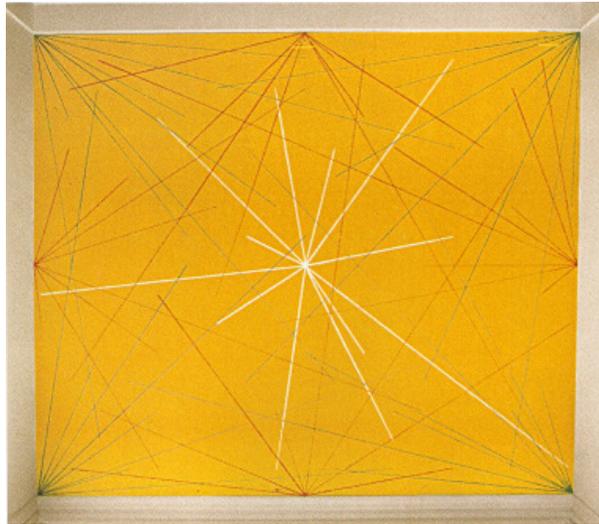


Abb. 88, Sol LeWitt, Wall Drawing #280, Buntstift auf gelber Wand, 1976



Abb. 89, Walldrawing #299, Buntstift auf Wand, Sammlung Levi Strauss & Co, San Francisco, 1976

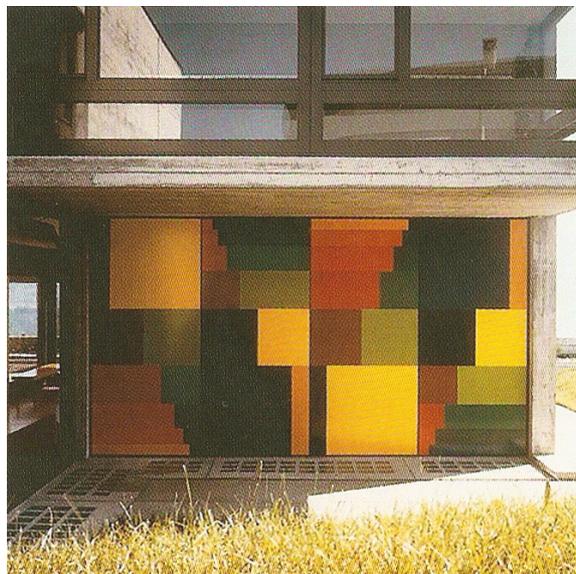


Abb. 90, Richard Paul Lohse, Farbgestaltung, Drehtürwand, Schule Lenggis, Rapperswil, 1967-72

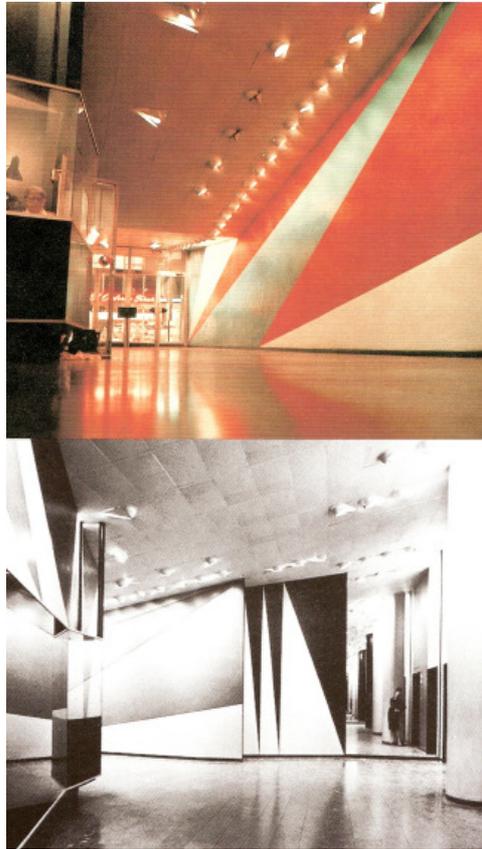


Abb. 91, Olle Baertling, Eingangshalle im ersten Hochhaus des Neuen Stadtzentrums Stockholm, 1958-60

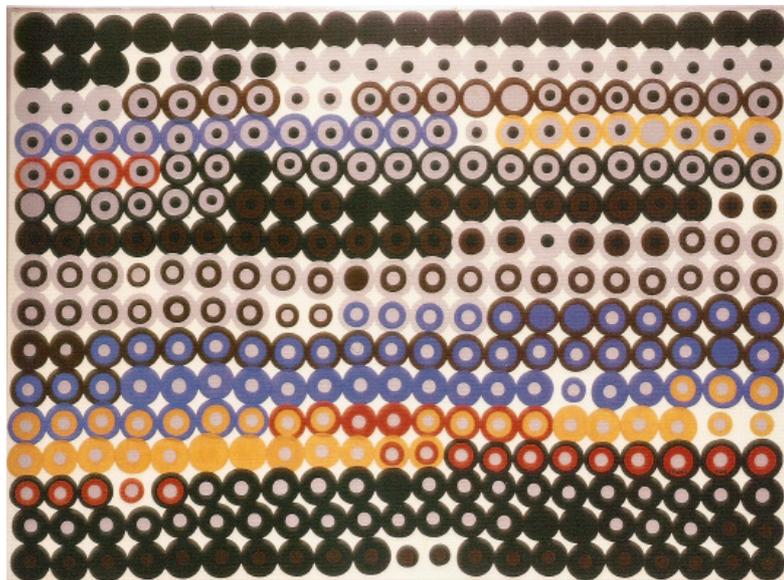


Abb. 92, Herman Painitz, Numerus Triumphans, Acryl auf Leinwand, 1966