

K^EUNSTLER

KRITISCHES LEXIKON DER
GEGENWARTSKUNST

AUSGABE 119 / Heft 17 / 3. QUARTAL 2017



SOFIA GOSCINSKI

THOMAS MIESSGANG



„Für mich war immer ein wesentliches Ziel:
Eine Sache auf den Punkt bringen. Ich glaube, ich bin
in dieser Hinsicht ein Loos-Mensch.¹
Ich will keine Schnörkel und keine Ornamente.
Es geht mir um die Substanz.“

Die Transformation der Objekte

THOMAS MIESSGANG

Bilder malen mit Spraypaint: Die Konturen einer goldenen Maske vor einem Hintergrund in schrillroter und giftgrüner Kolorierung. Das Gesicht des Befreiungstheoretikers Frantz Fanon, das als vierfarbiger Fleck in einem Ozean aus Gold aufleuchtet (Abb. 13). Eine stilisierte Urwaldszene, in der Schlangenlinien und Zackenstrukturen zu einem semi-abstrakten Formengestrüpp verwirbeln. Aus einem anderen visuellen Reservoir schöpfen Fotoarbeiten wie *Self-Portrait with a Ritual Mask* (Abb. 4) oder zwei Abbildungen eines Mannes und einer Frau in stilisiertem Fetish-Party-Outfit (Abb. 9): Der weiße Mann, der schwach und sensibel wirkt, ist mit einem prothetischen schwarzen Phallus ausgestattet, die Frau mit langem dunklem Umhang erscheint wie eine dämonisch-dominante Darth-Vader-artige Figur. Das fotografische Doppelporträt, in dem beide Figuren auch Masken tragen, ist eine künstlerische Variation des von Fanon in *Schwarze Haut, weiße Masken* entwickelten Themas des Mangelerslebens des weißen Mannes angesichts der präsumptiven phallischen Dominanz des Schwarzen. „Gegenüber dem Neger spielt sich /.../ alles auf genitaler Ebene ab“, schreibt der Theoretiker. „Es scheint, dass sie überall und immer vögeln. Gehorcht der Weisse, der den Schwarzen verabscheut, nicht einem Gefühl der Impotenz oder sexuellen Minderwertigkeit? Könnte das Lynchen des Negers nicht sexuelle Rache bedeuten? Ist die Überlegenheit des Schwarzen real?“²

Die künstlerische Aggregation von Artefakten umfasst weiter ein Leintuch, das Öl und Silikon aufsaugt und sich gelb verfärbt. Eine Art künstlich hergestelltes Sudarium, aus dem Kopfkissen gefertigt worden – man mag dazu sexuelle Praktiken assoziieren, die mit Öl und Gummi zu tun haben oder, wenn einen der Atemhauch des Transzendenten anweht, das Schweiß Tuch der Veronika. Außerdem ist eine buddhaartige Bronzestatuette zu sehen, die ihren Arm in den Mund steckt und im Begriff zu sein scheint, sich selbst zu verschlingen – Autokannibalismus als Wegmarke auf einer Straße, die in eine Stadt namens „Greed“ führt. „You won't find it on any map / But you can take three steps in any direction, and you're there“, so Lee Hazlewood.³

Im Herbst 2017 sind in Wien zwei Einzelausstellungen mit Arbeiten von Sofia Goscinski zu sehen: Eine nennt sich *funfun rituals* und ist in der Galerie unttd contemporary in der Schleifmühlgasse situiert. Der Begriff „funfun“ aus der afrikanischen Yoruba-Sprache steht für Weiß, während die englische Bedeutung des Wortes den unendlichen Spaß mitschwingen lässt, den die ermatteten, überzivilisierten Gegenwartsgesellschaften in Permanenz produzieren. Die andere Präsentation findet schräg gegenüber im Stadtraum der Sammlung Friedrichshof statt, die sich vor allem mit der künstlerischen Arbeit der Wiener Aktionisten auseinandersetzt. Diese kleine Schau, die durch besondere installative Konsistenz besticht, heißt *Peau blanche, masques noirs* – die Umdrehung des Begriffes „Schwarze

Haut, weiße Masken“ von Frantz Fanon. Mit den beiden Titeln ist ein Bezugsrahmen festgelegt, der bei aller Unterschiedlichkeit der Materialien und der ästhetischen Verfahrensweisen, welche die Künstlerin hier aktiviert, einen weitläufigen Imaginationsraum aufschließt, man könnte auch sagen: eine halluzinatorische Dimension eröffnet.

Fetisch-Anmutung neuer Fotografien

Sofia Goscinski spielt virtuos auf dem „Faux-Afrique“-Klavier, ohne den falsch klingenden Exotica-Akkord anzuschlagen. Dies ist keine postkoloniale Appropriationsästhetik, sondern ein in Artefakten petrifizierter Fiebertraum, der die Afrikafantasien Hollywoods und die visuellen Extremismen von „Mondo cannibale“ genauso als Hintergrundstrahlung wirken lässt wie den „Concrete Jungle“ eines westlichen metropolitanen Bewusstseins oder die Überblendungen historischer Avantgarde-Chiffren mit ethnographischen Objets trouvés. Der Ethnologe Michel Leiris hat in Bezug auf Afrika von einem „Phantom“ gesprochen, und es ist das Phantasmatische, das diesem Ensemble seinen Charakter als Signatur der „Intensitätszonen des Ekstatischen“ (Georges Bataille) verleiht. Man könnte in Anlehnung an einen Buchtitel von David Toop auch sagen: „Fabricated Visuals in a Real World“.

Die Ansammlung von Werken unterschiedlicher Kategorien formt eine Art Palimpsest, bei dem sich epistemologische, psychogeographische und transhistorische Strukturen überlagern und schließt gleichzeitig an bestimmte Topoi und Motive an, mit denen die Künstlerin schon früher gearbeitet hat – allerdings unter dem Prätext einer Projektion der eigenen ästhetischen Präferenzen und Prädispositionen in ein Anderes, das, wenn es observiert wird, fremd zurückstarrt beginnt.

So kann man die Fetisch-Anmutung einiger neuer Fotografien in Bezug setzen zu der Spiegelarbeit XXX (2011, Abb. 15), die mit der Terminologie aus dem kommerziellen Verwertungssystem Porno arbeitet oder mit der dreikanaligen Videoinstallation *I Love You*, die durch technisch induzierte Wiederholungsschleifen und Stottereffekte auf verstörende Weise den traumatischen Kern des Begehrens bloßlegt. Auch die Verwendung von Spraydosen, die üblicherweise von Graffiti-Künstlern benutzt werden, um Hauswände oder U-Bahnzüge zu „tätowieren“, zur grellen Illumination von rechteckigen Betonplatten, verweist auf

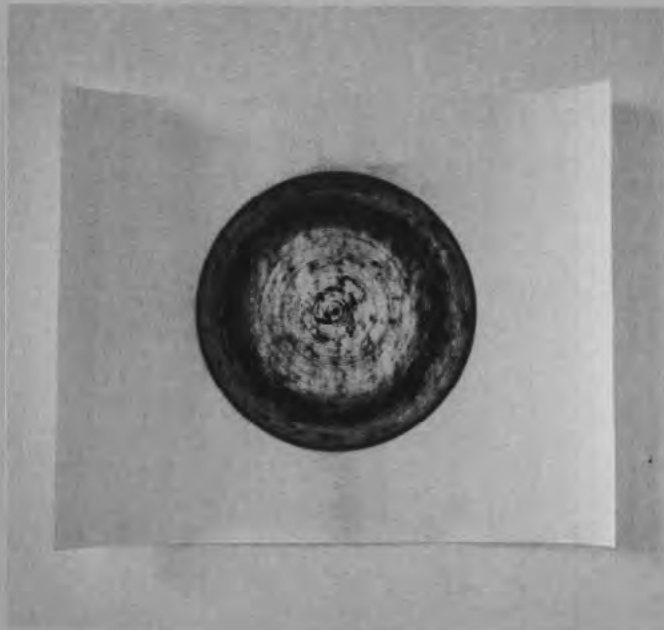
4

SELF-PORTRAIT WITH A RITUAL MASK, 2017

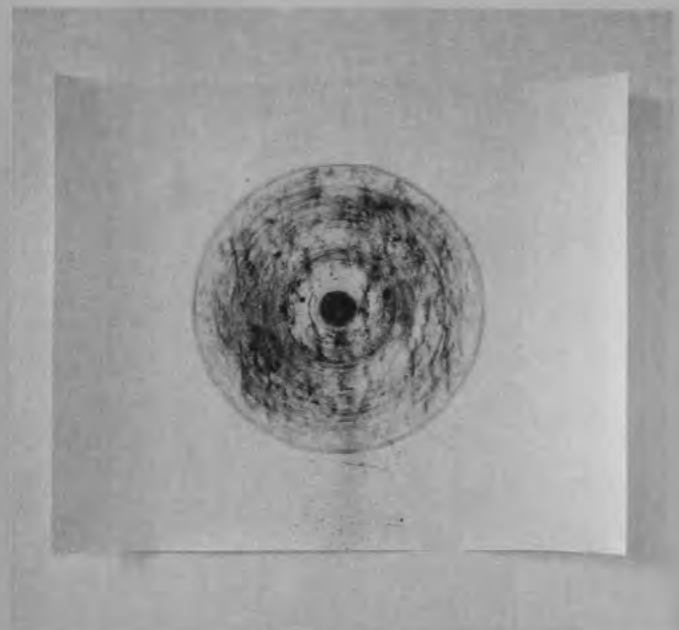
Barytpapier

55 x 38 cm

Ausstellungsansicht: FUNFUN RITUALS, unttd contemporary, 2017



SA+5B
KREISSTUDIEN, 2013
Schwarzes Eisenoxid-Pigment auf Papier
100 x 120 cm



5B

eine sexuelle Hyperdimension im Sinne von Jean Baudrillard: Die „Körperwerdung“, jener erogenisierende Effekt, den der französische Philosoph in „Kool Killer“ bei den mit geheimnisvollen Chiffren bedeckten Flächen im öffentlichen Raum identifiziert hat, verlagert sich auf das intime Werk im Innenraum und heizt dieses so auf, dass eine quasi-tropische, schwüle Atmosphäre die gesamte Ausstellung durchzieht. Eros ist dabei das Eine, Thanatos das Andere. Denn dem Betrachter fallen natürlich nicht nur die visuellen Stimuli ein, die aus dem Bilderreservoir der imperialistischen Epoche überliefert wurden, sondern auch die kolonialen Gräueltaten, wie sie etwa Adam Hochschild in „King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa“ (deutsch: Schatten über dem Kongo. Die Geschichte eines der großen, fast vergessenen Menschheitsverbrechen) beschreibt oder Franz Kafka in seiner Erzählung „In der Strafkolonie“ symbolisch verklausuliert. Man könnte in der Zusammenschau, oder besser noch: in der geistigen Überblendung der beiden Ausstellungen von Sofia Goscinski, so wie es manche Interpreten getan haben, die „Einheit von Bild und Tod, von Ekstase und Thanatos“ beschwören, wenn man sich in diese in stillgestellten Artefakten festgefrorene halluzinatorische Gegenwelt einer dämonischen Gefühlsagitation hineinschleudern lässt. Die irritierendste Arbeit in dieser Hinsicht findet sich im Zentrum von *Peau blanche, masques noirs*: Es ist eine präparierte Ratte, die aufgerichtet unter einem Sessel lauert, aus dessen Sitzfläche ein kreisrundes Loch ausgeschnitten wurde (Abb. 7, 8). Man denkt bei diesem Arrangement natürlich zuerst und vor allem an den Rattenmann, jenen berühmten Fall von Sigmund Freud, dessen Ursprung sich zu der in militärischen Kreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts gebräuchlichen „Rattenstrafe“ als besonders grau-

samer Form der Folter zurückverfolgen lässt: Zwei Ratten werden so lange in Panik versetzt, bis sie sich im Zustand höchster Desorientierung in den After eines Folteropfers hineinfressen. In der verdichteten Installation von *Peau blanche, masques noirs* in der vertikal orientierten Architektur des Stadtraumes wird jenes „Fest der Martern“ plausibel, das Foucault in „Überwachen und Strafen“ beschrieben hat. Die Künstlerin schreibt sich ein in einen Kontext, der gleichermaßen Erkenntnis- wie Verblendungszusammenhang, sowohl Übertretung wie Approximation ist und sich im Rahmen einer Grammatik der illegitimen Ausdruckslust manifestiert.

Medium des künstlerischen Ausdrucks

Sofia Goscinski, 1979 in Wien geboren, gehört zu einer Generation von Künstlerinnen und Künstlern, die sich weder auf ein Material noch auf einen Stil oder ein Medium festlegen lassen, sondern die Freiheit eines „anything goes“, das sich flächendeckend durchgesetzt hat, zur Weiterentwicklung und ständigen Permutation ihrer Kunst nutzen. Sie verzichtet auf einen „Signature Style“ mit hohem Wiedererkennbarkeitseffekt und erfindet sich gewissermaßen von Ausstellung zu Ausstellung neu, ohne eine Grundhaltung der ästhetischen Konsequenz preiszugeben: „Ich kann es vor mir selber nicht verantworten, mich in Richtung Kundschaft zu verbiegen“, sagt die Künstlerin. „Dann würde ich meine Arbeit aufgeben und nur noch einen Markt bedienen.“⁴

Und so stellt sich das Werk von Goscinski in der ersten Dekade nach dem Verlassen der Akademie als ein in alle Richtungen expandierender Mikrokosmos dar, bei dem unterschiedliche Vektoren des Begehrens parallel laufen, sich überkreuzen oder einander konfliktiv gegenüberstehen. Es



6
FETISH FIGURE 2017
Bronze
40 x 40 x 20 cm

Ausstellungsansicht FUNFUN RITUALS, unttld contemporary, 2017



7
LES DAMNÉS (DETAIL) 2017
Thonet Stuhl, präparierte Ratte
85 X 51 X 45 CM

Ausstellungsansicht PEAU BLANCHE, MASQUES NOIRS, 2017
Sammlung Friedrichshof Stadtraum

gibt formalästhetische Arbeiten wie jene Kreise, bei denen Muster in Spiegel geritzt werden, etwa *Untitled Mirror* (2012), oder andere, bei denen Pigmente durch Drehbewegung auf einer kreisrunden Fläche verteilt werden (Abb. 5A+5B) – ein wenig wie die Spin Paintings von Damien Hirst oder die Bewegungs-Bilder von Alfons Schilling. Auch *Perfect Form*, eine Kreisform mit Zacken an den Polen, die in unterschiedlichen Medien ausgeführt wird, gehört in diesen Werkzusammenhang. Es gibt elaborierte Fotoinstanzierungen, figurative oder abstrakte skulpturale Formerfindungen, Textarbeiten, bei denen die Sprache mit unterschiedlichsten Mitteln visualisiert wird, und vieles mehr, das sich einer allzu simplen Einordnung oder Kategorisierung widersetzt.

Wenn eine integrale Idee die unterschiedlichen Manifestationen dieser Kunst zusammenhält, dann ist es, mehr als 30 Jahre nach dem Siegeszug der Immaterialien, die durch eine Ausstellung des Philosophen Jean-François Lyotard im Centre Pompidou zur Chiffre der postmodernen Epoche wurden, ein expliziter Materialbezug, der die Arbeiten von Sofia Goscinski prägt: Ob das nun Holz ist, Bronze, Beton, Gummi wie in der Installation *OIL* (2007), in der sich Schläuche in den Raum ergießen und die auch über einen Soundtrack verfügt, oder Filmnegativstreifen, in die Buchstaben geritzt wurden, wie in der Serie *Rainbow Country* (2012, Abb. 3).

Gerade an dieser Arbeit ist die Genauigkeit der konzeptuellen Versuchsanordnung und gleichzeitig ein geradezu stochastisches Prinzip der Ermächtigung des Zufalls besonders gut ablesbar: „Ich habe mit 13 Jahren zu fotografieren begonnen, bald wurde die Fotografie für mich zu einem Medium des künstlerischen Ausdrucks“, sagt die Künstlerin. „Deshalb liegen ziemlich viele Negative in

meinem Archiv.“ Sie habe dann die leeren Negativstreifen am Anfang und am Ende eines Films abgeschnitten mit der Absicht, daraus eine Textarbeit zu machen und in jeden „Kader“ einen Buchstaben geritzt. Daraufhin wurden die einzelnen Sprachzeichen gescannt, der Scanner berechnete einen Farbmittelwert und erzeugte jene koloristische Vielfalt, die als Endprodukt in der Arbeit zu sehen ist: „Die Farben waren für mich nicht kontrollierbar, da hat ein Zufallselement mit hereingespielt. Daher der Titel *Rainbow Country*, die Farben kommen aus dem Licht, aus dem Scanner.“ Mit dem Regenbogen würden sich ja Vorstellungen von Glück und Reichtum verknüpfen: „Der Text, der in das Werk eingeschrieben ist, jedoch lautet ‚Major Depression‘. Ein scheinbarer Widerspruch, doch ist die Suche nach dem Glück am Ende des Regenbogens nicht die Hingabe an eine Illusion, die uns in die Depression treibt?“

Sofia Goscinski absolvierte ihr Studium, nach Foto-Assistenzarbeiten unter anderem im Museum der Stadt Wien, vorwiegend in der Fotoklasse von Eva Schlegel. Sie beschreibt die Situation an der Akademie am Schillerplatz als Locus Amoenus, wo man Zugang zu technischen Produktionsmitteln hatte und gleichzeitig die Freiheit genoss, sich ohne Restriktionen selbst verwirklichen zu dürfen. „Ich hatte damals noch keinen eigenen Computer, den ersten Laptop kaufte ich mir erst nach dem Studium. Und dort gab's die Super-Macs, mit denen man bis um Zwei in der Früh arbeiten konnte, natürlich mit der Zigarette im Mund – damals existierten noch keine Rauchverbote. Und dann ab auf eine Party, irgendwo gab es immer was zu feiern.“ Was die Künstlerin da beschreibt, ist eine Engführung von Kunst und Leben, die sich, durchaus in ironisch-nostalgischer Erinnerung an jenen Mythos, der



8

Ausstellungsansicht PEAU BLANCHE, MASQUES NOIRS, 2017
Sammlung Friedrichshof Stadtraum

das moderne Künstlerbild seit jeher prägte, auch in ihr Werk eingeschrieben hat.

Eine Art 24/7-Nervenlauf, über den man, in verkleinertem Maßstab und unter völlig veränderten gesellschaftlichen und medialen Bedingungen das sagen könnte, was Paolo Bianchi über Andy Warhol und seine Entourage geschrieben hat: „Die Befreiung geschah – unruhig, unabhängig und ungreifbar – im Lebenskunstwerk der Factory als lustvolle, innovative Interaktionen von Leben/Erleben, Kunst/Kultur und Werk/Arbeit, als reale und nicht nur simulierte freie Assoziation freier Individuen, was eine Steigerung der Lebensintensität verspricht – existentielles Risiko inklusive.“⁵

Metaphorisches Spiel

Die Evokation des Festes und Rausches als Insignium einer gesteigerten Lebensenergie ist in den Arbeiten von Sofia Goscinski immer wieder thematisiert worden. Am explizitesten in der offenen Serie *Party Cups* (Abb. 1), für die Reste von zerbrochenen Plastikbechern in Messing gegossen wurden. Zuletzt waren neu hergestellte Artefakte aus dieser Serie im Sommer 2017 im Wiener Museum für Angewandte Kunst (MAK) im Rahmen der Ausstellung *Ich weiss nicht. Wie die Beziehungen zwischen den Dingen wachsen* zu sehen. „Diese Fragmente bleiben als Spur von etwas, das eigentlich ein ephemerer Zustand war“, sagt die Kuratorin Marlies

Wirth, die diese Schau ausgerichtet hat. „Ein ‚get together‘ oder die Eröffnung einer Ausstellung.“ Das Flüchtige wird gewissermaßen verewigt, aber nur als materielles Substrat einer unwiederholbaren kommunikativen Situation. Es geht also nicht wie bei der traditionellen Denkmalskulptur um die Hypostasierung einer Person oder eines Sachverhaltes, sondern um eine existenzielle Fermate, die dem banalen Allzumenschlichen des Lebensvollzuges eine Form verleiht, in der es als Vorstellung überleben kann.

In diesen Kontext eines durch Substanzen induzierten „Break on through (to the other Side)“ gehört auch die *Liberty Pill* (Abb. 17) aus dem Jahr 2006, eine gravierte Panazee-Tablette aus Gold, die Zutritt zu künstlichen Paradiesen zu verheißen scheint. Ein schillerndes Artefakt, das solipsistisch in sich ruht und doch entelechetisch über seine Substantialität hinausweist.

Ob mit der Arbeit auf „Mother`s little helper“ angespielt wird, von denen seinerzeit die Rolling Stones sangen, oder auf Ecstasy-Pillen, die man braucht, um in der Rave New World durchzuhalten, wird nicht explizit gemacht. „Die ‚Liberty Pill‘, schreibt der Kurator Michele Robecchi, „stellt die Ziele von Freiheit, Geistesruhe, materieller Sicherheit und physischer Gesundheit auf die gleiche Stufe, unabhängig davon, ob diese dauerhaft erreicht werden können oder nur eine kurzfristige Fluchtmöglichkeit bieten.“⁶

Auf dionysische Entgrenzung und Identitätswürfe res-



9

PEAU BLANCHE, MASQUES NOIR (MASK SERIES, COUPLE) 2017

Barytpapier

120 x 75 cm

Ausstellungsansicht PEAU BLANCHE, MASQUES NOIRS, 2017

Sammlung Friedrichshof Stadtraum

pektive -verwerfungen verweisen aber auch die zahlreichen Maskenspiele im Œuvre von Sofia Goscinski, mit denen man karnevalistische Entäußerungen assoziiert. Neben den schon erwähnten idiosynkratischen Fotoinszenierungen in der afrikanischen Serie zum Beispiel wäre hier noch die Arbeit *Self-Portrait for the Future* (2015, Abb. Cover) aus der Ausstellung *Angsthase* zu nennen: Ein in Messing verchromter Abguss des Gesichts der Künstlerin, gekrönt von einer Replika des Filzhutes, mit dem der deutsche Großkünstler Joseph Beuys in der Öffentlichkeit auftrat, und den Ohren der Rabbit-Skulptur von Jeff Koons aus poliertem Edelstahl. „Dieses hybride Objekt“, schreibt die Kuratorin Anne Faucheret, „kombinierte eine poppige oder kommerzielle Ästhetik, die an eine Totenmaske erinnert, mit jener eines Displays in einem anthropologischen Museum.“⁷

Jenseits der Uncanniness der unmittelbaren Anschauung entfaltet sich hier ein metaphorisches Spiel auf vielen Ebenen. Nicht nur auf den kanonischen Look von Beuys, der zum Emblem einer Epoche avancierte, wird hier Bezug genommen, sondern auch auf seine Aktion *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* vom 26. November 1965. An diesem Abend trug der Künstler, der seinen Kopf vollständig mit Blattgold, Goldstaub und Honig bedeckt hatte – auch hier also ein Maskenspiel –, in der Galerie Schmela in Düsseldorf einen toten Hasen auf dem Arm, ging mit ihm von Objekt zu Objekt durch die Ausstellung und erklärte ihm

die Bilder. Das Publikum war ausgeschlossen und durfte das Schauspiel nur durch das Fenster der Galerie betrachten. Wenn man weiß, dass Sofia Goscinski der allumfassenden Rationalisierung der Kunst misstraut, wie sie sich in den 1990er-Jahren an den Akademien breit machte, ist diese Arbeit, die das Ritual des „Kunst-Erklärens“ parodistisch unterminiert, durchaus als historischer Impuls im Rahmen ihres eigenen ästhetischen Paradigmas zu sehen. Dazu kommt der Aspekt einer männlich dominierten „Siegerkunst“, die durch die Verwendung der Insignien von zwei Superstars des zeitgenössischen Betriebes evoziert und gleichzeitig in einem Akt der Selbstermächtigung feminisiert wird. Außerdem schwingt beim Begriff „Bunny“, der von Jeff Koons zur Bezeichnung einer aufblasbaren Skulptur verwendet wurde, auch noch die Vorstellung von der Frau als „Häschen“ mit, wie sie im Imperium des verstorbenen „Playboy“-Moguls Hugh Hefner „konzeptualisiert“ wurde.

Abgebildete Ambivalenz

Die Ausstellung *Angsthase* aus dem Jahr 2015 ist für Sofia Goscinski nicht nur werkgeschichtlich relevant, sondern auch biografisch, denn sie half der Künstlerin, den Weg aus einer Schaffenskrise herauszufinden. Deshalb nehmen manche Werktitel unmittelbar Bezug auf die Angst als „condition humaine“, die, sofern man sie überwindet, Stärke verleiht, im gegenteiligen Fall jedoch das menschliche

Er-/Leben aber auch der Dystopie anheimgeben kann. Die Arbeit *Angsthase* (Abb. Künstlerfoto Seite 1), die metonymisch für die ganze Ausstellung stehen kann, bildet diese Ambivalenz ab: Sie besteht aus einem Profiboxsack, der mit Kaninchenfell überzogen und in seinen Dimensionen auf Menschenmaß gebracht wurde. Durch die Veränderung der Oberfläche, durch die Weichheit des Materials transformiert sich ein Gegenstand, der hergestellt wurde, um mit Schlägen traktiert zu werden, in ein Kuschelobjekt. „Aggression ist oft angstbedingt“, sagt die Künstlerin, „und die Bedrohung treibt in die Offensive. Der ‚Angsthase‘ steht dafür als Metapher.“

Untitled (I killed my Angsthase), Abb.2), eine Arbeit, die auch im MAK zu sehen war, zeigt in einem Schaukasten eine fragile Figur, halb Mensch, halb Hase, die aussieht, als sei sie mumifiziert. Die apodiktische Behauptung, dieses unheimliche Wesen sei von einem Ich, dessen Wesen noch zu bestimmen wäre, getötet worden, was einer Befreiungsgeste gleichkäme, wird sofort fragwürdig: Hier wurde kein triumphaler Tötungsakt vollzogen, hier liegt kein edles Wild am Boden, sondern der Betrachter gewinnt den Eindruck, dass ein „mad scientist“ eine besonders perverse Züchtung durchgeführt hätte, die noch im Zustand der Entlebendigung von einem sprachlosen Grauen, jenseits von Zeichen und Begriff, erzählt.

Die Schlusspointe, die alle Elemente zusammenführt, heißt *Cast of a Rabbit Hole* (Abb. 10). Diese überdimensionale Fotografie einer wesentlich kleineren Skulptur (die von der Künstlerin außerhalb des Werkzusammenhanges gestellt und nicht gezeigt wird) ist keine Nachbildung eines Kaninchenbaus, sondern eine freie Assoziation zu diesem Thema: Eine künstlich hergestellte Höhle, ein Loch als Ort des Rückzuges nach einer geglückten Flucht. Das Innere der Höhle, die Struktur der Wände, wurde nach außen gestülpt. So entstand ein erratisches Objekt, das wie ein Felsbrocken oder ein Meteorit aussieht und in einen archaischen Vorstellungsraum auszugreifen scheint. Obwohl es sich bei dem Werk nominell um eine Fotografie handelt, betont Sofia Goscinski, dass sie darin eine skulpturale Arbeit sieht.

Cast of a Rabbit Hole führt trotz aller kategorialen Permutationen noch einmal zurück zu Joseph Beuys und seiner künstlerischen Bestimmung des Verhältnisses von Mensch und Tier. „Für mich ist der Hase das Symbol für die Inkarnation“, hat der Künstler einmal geschrieben. „Denn der Hase macht das ganz real, was der Mensch nur in Gedanken kann. Er gräbt sich ein, er gräbt sich einen Bau. Er inkarniert sich in die Erde, und das allein ist wichtig.“⁸

Maske, Rausch, Karneval, Angst, Ekstase – liminale Dispositive, die es dem im Fest oder im existentiellen Drehschwindel sich verschwendenden und verausgabenden Individuum ermöglichen, zu einem „Subjekt auf dem Siedepunkt“ (Georges Bataille) zu werden. Im Rausch des Rituals, der im Werk von Sofia Goscinski immer als Möglichkeit am Erkenntnishorizont aufblitzt, in der Fetischisierung der Objekte beziehungsweise der Objektivierung des Fetischs werden in den expliziten Sektoren ihrer Kunst die Konturen eines dionysischen Schattenreichs beschworen. Wenn man es leicht überspitzt, könnte man im Sinne Batailles von einer „Welt des Heiligen“ sprechen, in der sich „das verschwenderische Aufbrausen des Lebens“

ereignet. Angesichts der Faszination der Künstlerin Sofia Goscinski von den Mysterien des Organismus und der chaotischen Entfesselung der Energien mag es auf den ersten Blick befremdlich anmuten, dass es in ihrer Arbeit auch ganz andere Dimensionen gibt, die auf Ordnung, Klarheit der Konzeption und Strenge der Form zielen. Doch ist dies nur der logische, dialektische Gegenpart, der im Widerspiel mit der Benommenheit einer halluzinatorischen Seinsvergrößerung erst die gesamte Künstlerpersona ausmacht. Es gebe eine „Zwischenherrschaft des Rausches, des Überschwangs und des Verfließenden,“ schreibt Roger Caillois, „wo alles, was es in der Welt an Ordnung gibt, vorübergehend aufgelöst wird, um neubelebt wieder daraus hervorzugehen.“⁹

Neue Ästhetik

Während ihrer Studienzeit, sagt Sofia Goscinski, sei sie vor allem vom Minimalismus inspiriert gewesen, von Donald Judd, Carl André, Walter de Maria: „Auch John Baldessari, the next generation. Aber wirklich geliebt habe ich die Arbeit von Sol LeWitt. Besonders interessant war für mich zu erfahren, dass er der beste Freund von Eva Hesse war, sozusagen ihr Soulmate.“¹⁰

Der Urschöpfer der Minimal Art und Konzeptkunst mit seinen offenen, modularen Strukturen und skelettierten Formen prägte ihr Denken und Gestalten für lange Zeit. „Irgendwann stellte sich das Gefühl ein: Ich habe diese Ästhetik im Griff“, sagt die Künstlerin, „und dann wollte ich weg davon. Ich musste mich von dieser konzeptuellen Kunst befreien, sie war mir zu langweilig und zu frigide – der emotionale Aspekt fehlte mir.“ Doch der Versuch, diese Abkehr in ihrer Diplomarbeit zu visualisieren und zu einer neuen „Attitude“ zu finden, schlug fehl: „Ich hatte präzise Vorstellungen von dem, was mich störte, aber nur ungenaue Ideen.“¹¹

Als sich gleich nach dem Abschluss des Studiums die Möglichkeit ergab, in einer kleinen Galerie im Zweiten Wiener Bezirk auszustellen, begab sich Sofia Goscinski zurück auf sicheres Terrain:

„Das war eigentlich eine Angsthaseausstellung. Ich dachte: Du bist gescheitert mit deinem Anspruch, eine neue Ästhetik jenseits von Konzept und Minimalismus zu entwickeln. Und dann habe ich eben eine Ausstellung zum Thema X gemacht.“¹²

Über jenes Zeichen also, das für das Unbekannte, das Mysteriöse, das Numinose, das Verbotene stehen kann – von Malcolm X, über X-mas bis zu x-rated movies. Ein universaler Signifyer, dessen reduzierte Form – zwei Balken, die sich in der Mitte in einem bestimmten Winkel kreuzen – eine suggestive, ja fast hypnotische Wirkung auf das wahrnehmende Bewusstsein ausübt. Im Vorfeld der Ausstellung unternahm die Künstlerin eine umfangreiche Recherche, in der die verschiedenen Bedeutungsebenen und unterschiedlichen Darstellungsformen identifiziert und in eine Vielzahl von künstlerischen Medien übersetzt wurden: Am Anfang stand eine Serie von sechs Bildern, in welcher die Darstellung des X in Form des Morsealphabets, des Tastalphabets, des Flaggenalphabets, der Blindenschrift, der eigentlichen Zahl und der Gebärdensprache thematisiert wurde. Dann folgten Unicodes, die auf Aluminiumplättchen graviert wurden. Weitere Arbeiten, die sich auf die



10

CAST OF A RABBIT HOLE 2015

Ink-jet Druck auf Papier

175 x 116 cm

Ausstellungsansicht ANGSTHASE, unttd contemporary, 2015

Sammlung Lentos Museum

Lehre der Kabbala beziehen, wo jedem Buchstaben eine Farbe zugewiesen wird, und Werke, die die formalen Aspekte des X durchzudeklinieren versuchten.

Die Ausstellung X war klug (oder sollte man sagen: clever?) gedacht und schön anzusehen, eignete sich aber noch stark im Rahmen jenes konzeptuellen Ansatzes, den die Künstlerin eigentlich sprengen wollte. Dieser Durchbruch gelang ein Jahr später bei einer Ausstellung in Innsbruck. Eine der zentralen Arbeiten dort hieß *Siegespodest* (Abb. 16) und kombinierte eine minimalistische Anmutung mit der parodistischen Unterminierung des Selbstverständnisses einer nach dem Prinzip des „Survival of the Fittest“ ausgerichteten Konkurrenzgesellschaft: Die drei Stufen des schwarzen dreidimensionalen Objektes sind eigentlich mit Wasser gefüllte Behälter, deren Zweck darin besteht, die Beine der Athleten im Podest verschwinden zu lassen und so auf demokratische Weise ihre Positionen neu zu bestimmen.

Dynamik performativer Gesten

Das *Siegespodest*, das vielfach im In- und Ausland gezeigt wurde, war der Ausgangspunkt für jenen langen und seltsamen Trip der Künstlerin Sofia Goscinski, der, häufig in empathischer Reminiszenz zu jener Minimal-/Conceptual

Art, mit der sie begann, Textarbeiten wie *Please mind your Head* hervorbrachte oder die Videoinstallation *Play Human Needs* (Abb. 14), die 2008 in Zürich in drei Fischtanks unter der Dreikönigsbrücke eingerichtet wurde: Begriffe aus der Maslow'schen Tabelle der menschlichen Bedürfnisse wie Zugehörigkeit, Sicherheit, Kreativität, Muße, Identität, Frieden, Ordnung wurden mit Farben verknüpft und nach dem Prinzip der einarmigen Banditen in Las Vegas auf Walzen übertragen, deren Aktivität man dann auf schwarz eingefassten Flatscreens im öffentlichen Raum sehen konnte. So ergaben sich immer wieder neue Begriffskombinationen von „human needs“, die zwar zu keinem materiellen Gewinn führten, aber etwa zu dem Song „Le Freak“ von Chic: „All that pressure got you down / Has your head spinning all around / Feel the rhythm, check the rhyme / Come on along and have a real good time.“ Ein Glasperlenspiel im Schatten der Türme des Finanzkapitalismus, der spätestens seit der Lehman-Krise im Jahr 2008 ein massives Legitimationsproblem hat und trotzdem fröhlich weiterwuchert, als sei nichts geschehen.

Wenn es eine Arbeit gibt, welche die kreativen Energien und menschlichen Bedürfnisse der Künstlerin Sofia Goscinski, wenn schon nicht zu bündeln, dann wenigstens in ein prekäres Balanceverhältnis zu setzen imstande ist, dann wäre



11

WITHOUT HEAD, 2013

Performance-Video

Ausstellungsansicht WITHOUT HEAD, GZK Galerie, 2013

das wohl die Videoperformance *Without Head* (Abb. 11) aus dem Jahr 2013: Eine schwarze, rechteckige Box, darauf ein weiblicher Torso, dessen Kopf in einem kreisrunden Loch, das in die Oberfläche gesägt wurde, verschwunden ist. Die nackte, feminine Figur, inkarniert von der Künstlerin selbst, vollzieht eine Serie von Yoga-Übungen, die sich in einem kontinuierlichen Flow entfalten und darin fast ein wenig wirken wie Zeitrafferaufnahmen von biologischen Wachstumsprozessen in naturwissenschaftlichen Lehrfilmen. Dazu ist ein Text zu vernehmen, der vom Mund des unsichtbaren Kopfes ausgesprochen und über Mikrophone verstärkt wird: „No Illusions without Head.“

Diese Arbeit spielt noch einmal mit dem Formenrepertoire des Minimalismus und verknüpft die Statik des stillgestellten Objekts mit der Dynamik performativer Gesten und den sprachlichen Kassibern jener „Message Art“, die im Werk Goscinskis eine Zeit lang dominant war. Es ist ein Werk, das den Zufall, durch den die Künstlerin ihre Versuchsanordnungen oft verwirbeln lässt, ausschaltet und auf einer präzisen Choreographie und einem Storyboard beruht. Der Kasten, auf dem der Torso sein Spiel der zeremoniellen Bewegungen inszeniert, ist gleichermaßen Pedestal wie prophetisches Gehirn, rätselhafter Kubus, magische Kaaba. Ein den Blicken entzogener Schauplatz illegitimer Wünsche und verbotener Gedankenspiele, die an anderen Orten des Werkes von Sofia Goscinski exzedierend herausbrechen. *Without Head* erzählt in disruptiver Ästhetik von der Kopf-

losigkeit als Bewusstseinsverlust, der auch als umfassender Desorientierungsprozess hypostasiert werden kann und lässt dabei das Echo des Mahler'schen „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ mitschwingen. Man darf in einer weiteren Assoziationsschleife gerne auch den Filmtitel „Headless body in topless bar“ dazudenken.

Wahn und Wahnsinn, Kadaver und Klaustrophobie, Traum-pfade und traumatische Selbstentäußerung: „Without Head' war für mich ein schwieriges Werk, das sich über einen langen Zeitraum und viele Arbeitsschritte aufgebaut hat“, sagt Sofia Goscinski. Andererseits habe es auch viele Dinge zusammengeführt, die in ihrer Kunst vorher auf verschiedenen Levels der Produktion und der Rezeption stattgefunden hätten: „Das war für mich immer ein wesentliches Ziel: Eine Sache auf den Punkt bringen. Ich glaube, ich bin in dieser Hinsicht ein Loos-Mensch. Ich will keine Schnörkel und keine Ornamente. Es geht mir um die Substanz.“¹³



THOMAS MIESSGANG

Dr. phil. Thomas Miessgang, geboren 1955 in Bregenz am Bodensee/ Österreich. Studium der Germanistik und Romanistik an der Universität Wien. Langjährige Tätigkeiten im Journalismus und in der Wiener Kulturverwaltung. 1997/98 Redakteur im Feuilleton der ZEIT in Hamburg, von 2000 bis 2011 (Chef)Kurator der Kunsthalle Wien. Seither freier Kurator (Belvedere, MMKK, Wienmuseum, Kinokulturhaus Metro) und Autor für zahlreiche Medien

(ZEIT, Profil, der Standard, verschiedene Sendungen des Kultursenders Österreich 1), 2014/15 Gastprofessur an der Kunstuniversität Linz.