

RAUMZEIT & DISSOLUTION

Ben Goossens *Morphing Machinery*

Modelle

Oxford Languages definiert Modelle als „Form, Beschaffenheit, Maßverhältnisse veranschaulichende Ausführung eines vorhandenen oder noch zu schaffenden Gegenstandes in bestimmtem (besonders verkleinerndem) Maßstab“. In der Kunst dienen Modelle traditionellerweise als Vorbild für eine zu realisierende Arbeit oder als „technisches Instrument“ um etwa Abgüsse zu produzieren. In den Neunzehnhundertachtzigerjahren betrachten Künstler wie die *Düsseldorfer Modellbauer*, die den öffentlichen Raum definieren und interpretieren, Modelle nicht länger als eine funktionale Vorstufe zur Kunst, Modelle werden hier zum eigenständigen Kunstobjekt.

Bei Goossens nun sind Modelle Ausgangspunkt und Thema. Er fotografiert und filmt sie, er präsentiert sie als hinterleuchtete Fotografien, als Installation im Raum, als Filmprojektion in Bewegung. Dabei wird der reale Raum immer wieder von der Dynamik der projizierten Bilder überlagert und erfasst. Grundsätzlich besteht die Neigung, im Statischen ein konstitutives Merkmal von Räumen zu sehen, bei Goossens wird der Raum verzeitlicht. Selbst dann, wenn unmittelbar keine Bewegung wahrnehmbar ist, wenn etwa Räume als Raumruine von Pilzkulturen und Flechten überzogen wurden, ist der sichtbare Zustand die Momentaufnahme eines unabgeschlossenen Prozesses. Goossens forciert die Verzeitlichung der Räume: Sie implodieren, weißer Dampf dringt ein und füllt den Raum als schwarze Quellwolke, Wände verflüssigen sich und ihre Oberflächen werden zu bewegten Spiegeln. Eine kosmologische Dimension kommt ins Spiel, wenn der Raum im Bild zum Weltraum wird, wenn in sich kreisende Spiralnebel einen optischen Sog erzeugen und sich aus wolkigen Nebeln Myriaden von Sternpunkten herauskristallisieren.

Betrachtet man Goossens Räume mit Sprüngen in Böden, Decken, Wänden und seine von Flechten und farbigen Pilzen überwucherten Architekturen, drängt sich ein historischer Vergleich auf mit dem im 17. Jahrhundert einsetzenden und bis ins 19. Jahrhundert reichenden Hang zu künstlichen Ruinenarchitekturen sei es als Bild oder als neu errichtetes Bauwerk. Ein

naheliegendes Beispiel – Goossens hat in München studiert – ist die Magdalenen Klause im Nymphenburger Park, eine bewohnbare, als künstliche Ruine gebaute „Eremitage“. Die einstige Ruinenfaszination basiert auf der Vanitas, der als Einsicht in die Vergänglichkeit alles „Irdischen“, aber auch auf der Erinnerung an das verlorene und – als Utopie – wieder zu gewinnende Arkadien. Gemalte Ruinen im Blick schreibt Diderot: *Ich wandle zwischen zwei Ewigkeiten. Wohin ich auch blicke, überall weisen mich die Gegenstände, die mich umgeben, auf das Ende aller Dinge hin, und so finde ich mich mit dem Ende ab, das mich erwartet.*“

Der vor der „soziologischen und technologischen Wende“ artikulierte Vanitas-Fatalismus blendet die von Menschen zu verantwortenden und damit vermeidbaren Zerstörungen aus. In Goossens’ düsteren, mitunter bunkerartigen Räumen hingegen wird, zumal vor der Folie der gegenwärtigen Kriegs- und Ökologiedesaster, menschliche Gewaltausübung assoziativ ahnbar und, wenn pflanzenartige Strukturen in den Bildern der *Morphing Machinery* wuchern, scheint es, als ob sich die „verletzte“ Natur – gibt es die Natur? – ihr „Terrain“ zurückholt.

Morphing Machinery

Ein insbesondere im Surrealismus eingesetztes und von Max Ernst favorisiertes „bildgebendes“ Verfahren ist die Frottage: das Oberflächenrelief eines Gegenstands wird durch Abreiben auf ein Papier übertragen, ein Verfahren, das automatistische Züge trägt, auch wenn es in Handarbeit praktiziert wird. Goossens’ *Morphing Machinery* forciert das Automatistische und ersetzt Handarbeit durch den Einsatz einer eigens konstruierten Apparatur. Über Goossens Polystyrolmodelle wird ein Transparentpapier gespannt und anschließend mit Farbe besprüht. So dass die Polystyrolkörper im Papier, anders als etwa der energetische Lichtabdruck der Fotografie, einen materiellen Abdruck hinterlassen. Dadurch wirft das Papier Falten, die wie die Falten einer menschlichen Hand in die „Papierhaut“ eingeschrieben sind, Falten, die ein Raumrelief formen, die auf wuchernden Blattgebilden zu Pflanzenadern werden, Falten, die Spuren in einer imaginären Landschaft erzeugen und sie konturieren, Falten, die die Bildoberfläche strukturieren und alles, nicht zuletzt die Abdrücke der Raumkörper, überwuchern und zurückdrängen.

Die Abdrücke erzeugen optische Gebilde, die sich durchaus unterschiedlich lesen lassen. Durch die Addition unzähliger Einzelteile, die wie in einer Schaltung verbunden sind, entsteht etwa eine perspektivisch ausgerichtete, gleichsam schwebende Architektur. Die Perspektive produziert hier einen in die Raumtiefe weisenden dynamischen Sog, wobei sich die scheinbare Bewegung aber auch umgekehrt lesen lässt, so als ob der Raum nun auf die BetrachterInnen zukommt. Auf einem anderen Bild formen die Abdrücke einen an einen Monolithen erinnernden, im Raum schwebenden technoiden Körper. Mitunter lassen die perspektivisch arrangierten, einen architektonischen Raum bildenden Einzelteile an Raumschiffe aus Sciencefiction- Filmen denken.

An Science-Fiction-Filme kann auch der metallische Eindruck erinnern, den die eingefärbten Oberflächen der Transparenzpapiere vermitteln, ein Farbton, der das zerreißbare Papier optisch in sein sozusagen materielles Gegenteil verkehrt. Das Metallische dominiert die Bilder und wirkt, als ob es als materielle Grundsubstanz eine zukünftige Welt formt, auch wenn Goossens, zumal in jüngeren Bildern, Farbe ins Spiel sprayt. In Parenthese: Es gibt eine Gattung von Science-Fiction-Filmen, die mit ihrer Vorliebe für Eisen ein historisches Material in die Zukunft übertragen und damit eine Art retrospektiver Zukunft entwerfen, wobei Goossens, fern von Narrationen, das Morphologische ins Zentrum seiner Kunst rückt.

Die Verbindung zwischen dem Vergangenen und einer sich neu konstituierenden Welt prägt die Morphing-Machinery-Serie. Im morphologischen Changieren erscheint die Vergangenheit im Licht einer technoid entfesselten Zukunft. Wo beginnt die Dystopie? Wo endet die Utopie? Die Fragen bleiben offen.

Heinz Schütz