

Ein Tor ohne Mauer

Vom Kippen der Objekte und der Drift von Zeichen

Dominikus Müller

Irgendetwas passt nicht. Das Ding ist zu groß, das Ding ist zu klein. Es ist aus einem Material, das überhaupt keinen Sinn macht und seinen Zweck durchkreuzt. Oder aber es hat dort, wo man es zu sehen bekommt, eigentlich gar nichts verloren. Irgendwie so. Gregor Passens' Arbeiten ist genau dieses so grundlegende Irritationsmoment eigen, das sich aus der Lücke zwischen Objekt und Umwelt, zwischen Werk und Kontext speist. Sie konzentrieren sich auf dieses elementare Moment und tasten die Möglichkeiten, wie man einen Gegenstand in ein Kunstwerk verwandeln kann, vorsichtig und beharrlich ab. Passens spielt mit den Größenverhältnissen, er dimensioniert seine Objekte völlig über und platziert sie dort, wo sie erst einmal keinen Sinn machen: Ein überdimensionierter Rettungsring mit acht Metern Durchmesser hängt rund um eine überdachte Brücke, die zwei Teile eines Gebäudes miteinander verbindet (*Freischwimmer*, 2010); und in einem riesenhaften *Spitzer* (2008), den er auf einer Holzpalette ausstellt, kann man keine Stifte mehr anspitzen. Diese aus dem Alltag zur Genüge bekannten Objekte hören hier – ihrem Zweck entbunden und entfremdet – auf, das zu sein, als was sie erscheinen. Auch wenn dieses Ding dort aussieht, wie ein Rettungsring, so ist es keiner mehr. Auch wenn dieser *Spitzer* aussieht wie einer, so funktioniert er nicht mehr so, wie ein *Spitzer* das soll.

Es geht in diesen Werken darum, was ein Zeichen ist, und wie man es umdeutet: wie man die Dinge normalerweise nicht nur zu Gesicht bekommt, wie man sie also nicht nur sieht, sondern wie man sie liest und in eine symbolische Ordnung einbettet. Ein Tisch ist ein Tisch und ein Stuhl ist ein Stuhl. Ein Haus aber kann auch ein Panzer sein. Man muss es nur auf die Seite kippen, dann wird der Schornstein ganz schnell zum Kanonenrohr (*Caterpillar*, 2003). Bedeutungen kippen in Windeseile, sobald man ihre Träger in Schräglage versetzt. Auf den Punkt bringen ließe sich dieses Spiel mit den Strategien der Bezeichnung in Passens' Werk – mit dem Sinnmachen und Sinn kollabieren lassen – in der Form des Triumphbogens, zu der er mehrfach zurückgekehrt ist. Der Triumphbogen ist ein Sonderfall der Architektur. Er erfüllt vordergründig keinerlei Zweck, er ist weder ein Haus zum Wohnen, noch zum Arbeiten. Ein Triumphbogen ist ein Paradebeispiel für pure Repräsentationsarchitektur: ein Tor ohne Mauer, das einfach nur dasteht und etwas bedeuten möchte, etwas symbolisieren soll – bildgewordenes Bauwerk, Abbild eines Sieges, eines großen Momentes, von Größe an sich; ein absolutes Zeichen – meistens eines der Macht. Und der Triumphbogen hat eine denkbar einfache, leicht wiedererkennbare Form,

einem Buchstaben gleich: eine Art „U“, an der Rundung abgeflacht. Immer wieder hat Passens sich dieser baulichen Vorlage angenommen, immer wieder hat er sie in unterschiedlichen Situationen zum Einsatz gebracht und dabei jedes mal anders einen Keil in die Lücke zwischen den architekturgewordenem Träger und seine Bedeutung getrieben.

2006 stellte Passens einen aufblasbaren Triumphbogen in der Salzwüste der Salinas Grandes in Jujuy, Argentinien, auf. Auf dem Video *Triumph* (2006) sieht man, wie sich der aus dunklem Material gefertigte Bogen langsam entfaltet, wie er sich gegen den knallblauen Himmel erhebt und für einen Moment in dieser absolut unwirklichen Salzwüstenlandschaft steht, allein, verloren, aber irgendwie, ja, auch „triumphal“. Es ist – ein Stück weit – ein Sieg über die Wirklichkeit, den Passens hier inszeniert, ein Spiel mit Unmöglichkeit und vor allem auch mit einer stupenden Nutzlosigkeit: „Nutzlose“ Architektur wird hier noch „nutzloser“, sie wird noch weiter entleert, soweit, bis – statt an einen militärischen Triumph fernab der Heimat zu erinnern – der einzige Triumph die eigene Errichtung an diesem abwegigen Ort ist. Das Zeichen ist nur noch es selbst. Dann fällt der Bogen wieder in sich zusammen. Diese Spannung zwischen der äußeren Wirklichkeit und dem, was sich gegen sie stemmt und sie zumindest für einen Moment irritieren und verformen möchte, ist nur kurzzeitig aufrechtzuerhalten.

Wie sehr diese Arbeit von ebenjener Spannung lebt, macht Passens zwei Jahre später noch einmal deutlich, wenn er für *Batterie* (2008) just diese Form des Triumphbogens nimmt und als über 260 Tonnen schwere Gussasphalt-Skulptur auf den Kopf stellt. Wie ein brutaler, wuchtig in die Luft gereckter Hufeisenmagnet wirkt das Tor jetzt. Die Arbeit ist der buchstäbliche Gegenentwurf zu *Triumph* – ausgeführt am gleichen Zeichen: Wo vorher luftgefüllter Leerraum war, ist jetzt beinhartes Baumaterial. Wo oben war, ist jetzt unten. Wo Leichtigkeit und Vergänglichkeit war, ist jetzt Schwere bis in alle Ewigkeit. Dem Motiv der Batterie – es taucht in Passens Arbeit noch an anderen Stellen auf, zum Beispiel in *Akku* (2008), zwei ruppig-brüchig wirkenden Gussasphalt-Objekten – ist das Prinzip der Spannung bereits von vorn herein eingeschrieben. Eine Batterie entwickelt ihre Kraft zwischen zwei Polen. Sie erschöpft sich und wird alt und unbrauchbar. Und ein wenig hat man das Gefühl, als versteckt Passens im Titel dieser Arbeit eine kleine Spur jener ursprünglichen Aktion in seinem Gussmonster. Auch dieser Koloss führt die Spuren der Erschöpfung zumindest in seinem Namen mit sich.

Das Prinzip der Aufblas-Skulptur, wie es in der ersten Triumphbogen-Arbeit zum Einsatz kam, hat Passens erst jüngst noch einmal verwendet. Angesichts von *Run away* (2011) muss man fast zwangsläufig an Werner Herzogs Film *Fitzcarraldo* aus dem Jahr 1982 denken. Während Klaus Kinski darin in seiner Paraderolle als Mächtegern-Gummi-Baron Brian Sweeney Fitzgerald versucht, im stickig-schwülen Amazonasgebiet ein dreistöckiges

Schiff über einen Berg zu hieven, driftet in Passens' *Run away* ein Eisberg durch den Mangrovenwald vor Cartagena de Indias in Kolumbien. Und wo sich Herzog der sphärisch-ätherischen Musik der deutschen Krautrockers von Popol Vuh bedient, um die ganze absurde Szenerie in ein surrealistisches Licht zu tauchen, unterlegt Passens die langsame Drift seines Eisbergs mit tropischem Vogelgezwitscher und drei Liedern aus Franz Schuberts Zyklus *Winterreise* (1827). Zur geographisch-klimatischen Diskrepanz tritt hier die zwischen Natur und ihrer synthetischen Nachahmung sowie nicht zuletzt der Gegensatz zwischen mitteleuropäischer Kälteromantik und postkolonialem Südamerika-Setting.

Der Fremdkörper wirkt hier noch fremder und wo in *Triumph* das „Nicht-Passen“ des Objekts in seiner Umwelt in einem Rückzug der Bedeutungen in das Objekt selbst resultiert, scheinen sich die Assoziationen, die hier aus der Irritation geboren werden, zu vervielfältigen, ja, fast zu verselbstständigen: Der Eisberg wird dank seiner De-Platzierung und der musikalischen Untermalung zum Kondensationspunkt einer problematischen Geschichte zwischen Europa und Südamerika. Eines aber ist auf der formalen Ebene gleich: die Vorläufigkeit, die Beiläufigkeit, die Passens hier über die Wahl einer Aufblas-Skulptur ins Spiel bringt. Auch diesem Eisberg wird irgendwann – und zwar eher früher als später – die Luft ausgehen. Und ebenso werden Bedeutungen nur zeitweise fixiert, können sie immer nur für den Moment gebunden werden. Wie Wasser, das zu Eis gefriert. Dann lösen sie sich wieder auf, verrutschen wie von selbst und lassen sich verschieben. Dann und wann kondensieren sie an den Dingen und formen Konventionen. Erkennen ist über weite Strecken ein Wiedererkennen. Dann kann das Spiel von vorn beginnen. Anderswo. Anders.