

BAS JAN ADER ALS ABSURDER HELD

DIE MODERNE IM UND ALS FALL

MAIKE ADEN-SCHRAENEN

Der Künstler Bas Jan Ader (*1942 in Winschoten, Niederlande; vermisst 1975 auf dem Atlantik) hat ein kleines Oeuvre hinterlassen. Viele Jahre im Schatten des künstlerischen Mainstreams stehend, wird er in den 1990er Jahren von einer jungen Künstlergeneration wiederentdeckt, die sich von ihm zu Hommagen inspirieren lässt, in denen zumeist grenzenlose Bewunderung zum Ausdruck kommen. Mittlerweile haben zahlreiche Ausstellungen sowie Publikationen dazu beigetragen, dass er im Rampenlicht eines Künstlerkults steht, der seinesgleichen sucht. Es ist vor allem sein vermutlich früher Tod, der ihn zu einer geradezu mystifizierten Künstlergestalt macht. Dabei handelt es sich um ein mysteriöses und vor allem mystifiziertes Verschwinden auf dem Atlantik während seiner künstlerischen Aktion „In Search of the Miraculous“. Auf dieser Künstlerreise wollte Bas Jan Ader mit einem nur viereinhalb Meter langen Segelboot von Amerika nach Europa segeln. Die Tatsache, dass er dort nie ankam und nur das Wrack seines Bootes geborgen werden konnte, bestimmt die Rezeption seines Gesamtwerks. In Zusammenhang mit seinen zahlreichen Anspielungen auf die Romantik und auf biografische Details in seiner Kunst wird Bas Jan Ader oft vorschnell als Schwermütiger betrachtet, der seine Selbsterfahrungen als tragische Figur performt, ohne in seinen risikoreichen Selbstinszenierungen einen Unterschied zwischen seiner Kunst und seinem Leben zu machen.

In dieser Abhandlung soll Bas Jan Aders spannungsreiches und komplexes Œuvre nicht auf diesen Mythos reduziert, sondern um entscheidende, meist vernachlässigte Aspekte ergänzt werden. Dabei werden die immer wieder hervorgehobenen Behauptungen seiner biografischen und lebensverneinenden Tendenzen mit gegenteiligen Überlegungen kontrastiert.¹ Vor diesem Hintergrund werden Bas Jan Aders Arbeiten als Erweiterung bzw. Infragestellung eines ‚existenziellen Konzeptualisten‘ allzu rigider moderner Utopieentwürfe vorgestellt. Speziell der Film „Broken Fall (geometric) Westkapelle“ und die Fotoserie „On the road to a Neo Plasticism Westkapelle Holland“ können als ästhetische Statements verstanden werden, die mit Anspielungen auf Piet Mondrian die rationale Organisierbarkeit des Daseins durch ein überindividuelles Objektivitätsprinzip reflektiert und ironisch aufs Korn nehmen. Einleitend dazu soll noch einmal das letzte Projekt „In Search of the Miraculous“ einer differenzierten Deutungsperspektive zugeführt werden. Gerade diese unvollendete Aktion lässt deutlich eine existenzielle Haltung hervortreten, die eine essentielle Voraussetzung seiner Modernekritik ist.

¹ Siehe auch: Maïke Aden-Schraenen: In Search of Bas Jan Ader, Berlin 2013.

DIE TRILOGIE „IN SEARCH OF THE MIRACULOUS“

Im Frühjahr 1974 beginnt Bas Jan Ader die Planungen für sein dreiteiliges Projekt „In Search of the Miraculous“. Den ersten Teil der Trilogie wird eine Ausstellung in der Galerie Claire Copley in Los Angeles bilden. Der zweite Teil, so die Idee, wird aus einer Atlantiküberquerung in einem Segelboot bestehen, die dokumentiert werden soll. Der dritte Projektteil ist als Ausstellung im Kunstmuseum Groningen gedacht, auf der das Dokumentationsmaterial der Reise und die Fotodokumentation eines Nachtstreifzugs durch Amsterdam gezeigt werden sollen. Diese Fotodokumentation soll gleichsam eine Art Antwort auf die in Los Angeles gezeigte Fotoserie „In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles)“ sein. Dort singt auf der Vernissage am 22. April 1975 ein von Bas Jan Aders Studenten (er war Lehrer an der University of California in Irvine) gegründetes kleines Ensemble Seemannslieder mit Klavierbegleitung. Diese Performance wird dokumentiert und während der Dauer der Ausstellung als Diashow mit parallel laufender Tonbandaufnahme vorgeführt. Die Texte der Seemannslieder werden gerahmt an der Galeriewand präsentiert.

Am 9. Juli 1975 bricht Bas Jan Ader mit seinem kleinen Segelboot „Ocean Wave“ von Cape Cod in Massachusetts zum zweiten Teil des Gesamtprojekts auf. Als Zielhafen steuert er Falmouth in Großbritannien an. Zur gleichen Zeit veröffentlicht die Galerie Art & Project das Galeriebulletin Nr. 89, das vom Künstler gestaltet ist. Das Datum seiner Ankunft lässt Ader frei – wahrscheinlich, um auf die Gleichzeitigkeit der Repräsentation des Bulletins und der realen Reise hinzuweisen. Die Innenseite zeigt ein Schwarzweißfoto von Aders Abreise in seinem kleinen Segelboot.

Bas Jan Ader bestreitet den zweiten Teil des Projekts mit dem kleinsten Segelboot, das jemals über den Atlantik gesegelt ist. Seine „Ocean Wave“ ist eine „Guppi 13“, ein nur ca. vier Meter kurzes Segelboot, das in einer Werft für die Seereise überholt worden ist. Ca. 60 Tage veranschlagt Bas Jan Ader bis zur Ankunft in Cornwall. Von dort aus will er weiter nach Amsterdam fahren. Vor der Reise hat er seinen Blinddarm entfernen lassen. An Bord sind Proviant für 180 Tage, außerdem Film- und Fotokameras und ein Tonbandgerät für Dokumentationszwecke. Drei Wochen nach der Abfahrt des Künstlers bricht der Funkkontakt ab. Seine Frau, die im August in die Niederlande reist, wartet dort vergeblich auf die Ankunft ihres Mannes. Am 10. April 1976 findet ein Spanisches Fischerboot sein Segelboot mit dem Rumpf oben liegend in der Nähe der Küste Irlands. Von Bas Jan Ader fehlt seither jede Spur. Er ist zu diesem Zeitpunkt 33 Jahre alt.

Freunde glauben lange an ein fingiertes Verschwinden des Künstlers. Die Tatsache, dass in seinem Universitätsspind das Buch „The Strange Last Voyage of Donald Crowhust“ gefunden

wird,² lässt bis heute die Spekulationen über ein beabsichtigtes Untertauchen des Künstlers nicht abbrechen. Sie reichen von der These eines inszenierten Suizids bis zu Phantasien über ein mögliches Überleben auf einer Insel. Viele Rezipienten damals wie heute mögen indes nicht an ein bewusstes Verschwinden Aders glauben. Sie gehen davon aus, dass Ader seinen Tod herausgefordert hat.

Mary Sue Ader-Andersen, die mutmaßliche Witwe Bas Jan Aders, dementiert in einem Interview sowohl die Gerüchte um ein inszeniertes Verschwinden ihres Mannes wie auch die These eines geplanten Selbstmords. Ihr Mann habe fest mit dem Gelingen der Segelreise gerechnet und die Reise gewissenhaft und minutiös vorbereitet.³ Dies entspricht der hier vertretenen Annahme.

TRAGISCHE SUIZIDKUNST?

Die Behauptung eines provozierten Selbstmord Bas Jan Aders in seiner Aktion „In Search of the Miraculous“ zieht sich wie ein roter Faden durch die Rezeptionsgeschichte dieses Künstlers. Sie wird freilich durch die seit der Antike existierende Vorstellung von der melancholischen, wahnhaften und selbstzerstörerischen ‚Natur‘ des Künstlergenies genährt. Vincent van Gogh ist ein beliebter Bürge der Idee, dass Kunst, Künstlergenie und Selbstmord miteinander in Verbindung stünden. Die Kritik des Künstlers an der Welt, so führt z.B. Oskar Bätschmann aus, habe eine Art Wahn zur Bedingung. Dieses sei eine Bürde, die nicht selten in der Katastrophe, dem Suizid ende.⁴ Stellvertretend für die vielen Annahmen eines Suizids Bas Jan Aders sei hier Antje von Graevenitz zitiert, die von seiner „Suizidkunst“ spricht, „in der der Künstler sein Leben dem Kunstwerk schenkt.“ Für sie ist er ein Künstler, die sich in seinem „fatalen Segeltörn“ zum Sterben anschickt um „dem Schein der Kunst ein Stück des gelebten Lebens schenken“.⁵ Sie schreibt sogar: „Sterben für ein Kunstwerk – diese Möglichkeit hatte Freud nicht erwähnt, als von einem allgemeinen Todestrieb sprach.“⁶

² In dem Buch wird die Geschichte des Seglers Donald Crowhurst erzählt, der eine Weltumseglung fingiert, die mit dem spurlosen Verschwinden endet.

³ Mary Sue Ader in einem Telefongespräch mit Liza Bear und Willoughby Sharp am 28. Mai 1976; in: *Avalanche*, Nr. 13, 1976.

⁴ Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 101 f.

⁵ Antje von Graevenitz, *Der tatsächliche Tod des Subjekts in der Inszenierung seines Kunstwerks als Herausforderung an das wahrnehmende Subjekt*; in: Paul Geyer, Monika Schmitz-Emans (Hg.), *Proteus im Spiegel: Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert*, Würzburg 2003, S. 571 f.

⁶ Ebd.

Ob Bas Jan Aders romantische Suche nach dem Wunder auf dem Meer tatsächlich ein tragisches Konzept ist, wie manche Autoren behaupten,⁷ ist allerdings zu bezweifeln. Eines der Argumente, die zu einer gegenteiligen Annahme führen, ist der Titel der Arbeit „In Search of the Miraculous“. Er legt nahe, dass die treibende Kraft für die Aktion die Suche nach dem Wunder und dem Wunderbaren ist. Angelegt darin ist keineswegs zwangsläufig der Weg in den Tod, sondern das Versprechen auf psychische und transzendente Selbsterweiterung, das besonders die Romantiker gekannt haben, auf die der Künstler auch in einigen anderen Arbeiten schon Bezug genommen hat. Zahlreiche einsame Wanderer machen sich aus der Enge ihrer Lebensverhältnisse auf, um eine andere, glücklichere Welt zu suchen. Geborgenheit und Nähe, Sicherheit und Orientierung werden zugunsten einer Neugier und einem unbestimmten Sehnen nach wahrhaft gelebtem Leben aufgegeben, oder nach einem Ziel, das nicht unbedingt von dieser Welt ist. Manchmal geht es auch um eine psychologische Reise in das eigene Ich, die mit den metaphorischen Begriffen Heimat und Zuhause umschrieben werden.⁸ Tatsächlich reist ja Ader von den USA in die Heimat seiner Kindheit, nach Europa. Die Kindheit verkörpert bei den Romantikern das Unvollkommene „als Ausdruck der unbegrenzten Möglichkeiten“.⁹

Vor allem aber die eingehende Betrachtung eines künstlerischen Dokuments liefert Argumente gegen die Selbstmordthese. Es ist die von der Galerie Art & Project veröffentlichte Fotografie im Bulletin 89 (Abb. 1).

DIE FREIHEIT DER EXISTENZ

Auf der Bulletinfotografie sieht man Bas Jan Ader allein im Cockpit seines Segelbootes „Ocean Wave“ sitzen. Im Verhältnis zu dem kleinen Boot wirkt er unverhältnismäßig groß. So, als sei er nachträglich in die Fotografie hineinmontiert. Die ungewöhnlichen Proportionen geben der Situation etwas Irreales und Absurdes. Seine nahezu herausfordernde Haltung wirkt fast anrührend und lässt an Anmaßung, Verlorenheit, Einsamkeit denken. Die Szene kreiert auch einen unentschiedenen, spannungsvollen Augenblick. Der Künstler befindet sich an der Grenze zwischen Land und Meer. Er hat den festen Boden noch nicht ganz verlassen, um sich im nächsten Moment der unberechenbaren, gesetzlosen Wirklichkeit des Meeres anzuvertrauen. Mit dem Kulturwissenschaftler Joseph Vogl kann diese Situation als ein prekärer Moment des

⁷ Jan Verwoert, *In Search of the Miraculous*, London 2006, S. 6.

⁸ In Novalis' Romanfragment ist die Antwort Heinrich von Ofterdingens auf die Frage, wohin es denn gehe, „Immer nach Hause“. (Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hgg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1960 ff., Band 1, S. 325)

⁹ Heinz-Georg Held, *Romantik*, Köln 2003, S. 66.

„nicht mehr“ und „noch nicht“¹⁰ beschrieben werden. Vogl meint damit jenen Zwischenraum, der Vielheit der Kräfte und reine Potentialität darstellt. Hier eröffnet sich das Unvorhersehbare, wo alles möglich wird. Keine bewusste Entscheidung im Vorhinein kann den Ausgang bestimmen. Wie in vielen anderen Projekten startet er auch hier meiner Meinung nach ein Experiment, bei dem er sich in einen prekären, raum- und zeitlosen Zustand der Instabilität begibt, der, wie Jochen Vogl schreibt, dem berauschten Ich keinen festen Halt mehr bietet und eine Art „Trunkenheit des Willens“¹¹ entstehen lässt, ein aufgelöstes Ich, das sich mit gesteigerter Anstrengung weigert „irgendetwas – ganz gleich was – zu sein oder zu tun“.¹² Bas Jan Ader gibt in diesem Moment alle Beherrschbarkeitsillusionen auf. Wird das vor ihm liegende Meer als Daseinsmetapher für das Unberechenbare und Gesetzlose angenommen, so ist er auf keinen Kurs mehr festzulegen.

Eric Ader sagte einmal, dass sein Bruder Bas Jan den „Blick hinter den Horizont“ gewagt habe.¹³ Dieser Horizont existiert nur als imaginäre Grenzlinie zwischen Erde und Himmel. Es handelt sich um einen nichtexistenten Ort, der schon seit Menschengedenken eine Projektionsfläche unserer Sehnsüchte und Wünsche darstellt. Die Metapher von der Seefahrt als „Lebenschance des Glücks“¹⁴ repräsentiert solche Vorstellungen. Wer dieses Glück erleben will, gibt den festen Standort auf und übergibt sich der Natur des Meeres. Bas Jan Ader lässt sich auf das unberechenbare Experiment einer Ausweitung des Horizontes ein, indem er von der Erde und allem Vertrauten loslässt. Dahinter beginnt die Unendlichkeit, die ihn die Freiheit seiner Existenz spüren lässt, wie Friedrich Nietzsche in seinem Fragment „Im Horizont des Unendlichen“ schreibt:

„Wir haben das Land verlassen und sind zu Schiff gegangen! Wir haben die Brücke hinter uns, — mehr noch, wir haben das Land hinter uns abgebrochen! Nun, Schifflein! sieh' dich vor! Neben dir liegt der Ozean, es ist wahr, er brüllt nicht immer, und mitunter liegt er da, wie Seide und Gold und Träumerei der Güte. Aber es kommen Stunden, wo du erkennen wirst, dass er unendlich ist und dass es nichts Furchtbareres gibt, als Unendlichkeit.“¹⁵

Das Foto zeigt genau dies: Vor dem Künstler liegt die Unendlichkeit des offenen Meeres. Die Dramatik dessen lässt sich als Möglichkeit an- oder vorwegnehmen. Bas Jan Ader, der zwölf Jahre zuvor bereits eine desaströse Segelreise über den Atlantik hinter sich gebracht hatte, hat

¹⁰ Joseph Vogl, über das Zaudern, Zürich/Berlin 2007, S. 23.

¹¹ Ebd.

¹² Paul Valéry, Monsieur Teste; in: Oeuvres; hgg. von Jean Hytier, Paris 1960, Bd. 2, S. 11.

¹³ Eric Ader über seinen Bruder Bas Jan; in dem Dokumentarfilm von Rene Daalder, Here Is Always Somewhere Else. The Life of Bas Jan Ader. Co-produced and edited by Aaron Ohlmann, Betacam, colour, b&w, 68 min. - United States, Netherlands 2006.

¹⁴ Hans Blumberg, Schiffbruch mit Zuschauer, Frankfurt/M. 1979, S. 35.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft; in: Ders., Werke in drei Bänden, hgg. von Karl Schlechta, München, Wien 1954, Band 2, S. 126.

davon gewusst. Aus dieser Tatsache lassen sich die Thesen von einem tragischen Konzept oder einer Sehnsucht zum Tode jedoch nicht ableiten. Denkbar ist in meinen Augen vielmehr, dass Bas Jan Ader einen Künstler darstellt, der alle Gebundenheit aufgibt, um sich dem Exzess der totalen Offenheit und Freiheit seiner Existenz zuzuwenden.

Die Szenerie auf dem Bulletinfoto lässt annehmen, dass er um die Absurdität seines Tuns weiß. Gerade angesichts dessen kann aber die logische Folgerichtigkeit eines Selbstmordes bestritten werden. Albert Camus hat das nachvollziehbar in Bezug auf Sisyphos' absurdes Schicksal dargelegt. Selbst wenn der Selbstmord für Bas Jan Ader – wie für Albert Camus – „ein wirklich ernstes [...] Problem“¹⁶ gewesen sein mochte, so kann der existenzialistischen Auffassung entsprechend angenommen werden, dass gerade die klarsichtige Einsicht und Akzeptanz der Absurdität ein Grund für die Entscheidung zur radikalen Selbstverwirklichung in kompromissloser Freiheit war. Als Held des Absurden nimmt er sein Schicksal in seine eigene Hand und gibt seinem Leben damit einen positiven Wert. Hält nicht das Meer jene in Albert Camus' Schrift „Hochzeit des Lichts“ emphatisch beschriebene Schönheit, Kraft und schöpferischen Fülle der Natur bereit, die es lohnen, sich in die „ausschweifende Ungebundenheit“¹⁷ zu begeben? Vielleicht müssen wir uns, um mit den Worten Albert Camus' zu sprechen, Bas Jan Ader sogar als einen glücklichen Künstler vorstellen, der sich gegen die Vergeblichkeit des menschlichen Daseins auflehnt, indem er sich gerade „seinem Leben zuwendet“.¹⁸

DIE ERÖFFNUNG DES OFFENEN

Um Bas Jan Aders kompromisslose Selbstverwirklichung näher zu beleuchten, sind bestimmte Termini eines anderen Existenzialisten, nämlich des Philosophen Martin Heideggers interessant. Er benutzt die Worte wie „Sichloslassen“, „Verfallenheit“, „Geworfenheit“, „Unterworfenheit“ und er schreibt von dem, „was der Fall ist“. Es scheint nahezu offensichtlich, Bas Jan Aders Aktion als ein solches „Sichloslassen“ zu verstehen. Im Sichloslassen entkommt er der Geworfenheit an das „entfremdete Man“, diesem „unbefragten In-die-Welt-gekommen-sein“, dieser passiven „Verfallenheit“ an den Alltag, wie Heidegger formuliert. Im Sichloslassen von der Faktizität des Alltags überschreitet er das Vorhandene und Gewöhnliche und entkommt in die „Eröffnung des Offenen“.

¹⁶ Albert Camus, *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, Hamburg 2000, S. 11.

¹⁷ Albert Camus, *Hochzeit des Lichts*; in: Ders.: *Zwischen Ja und Nein, Frühe Schriften*, hg. von Brigitte Sändig, Leipzig, Weimar, 1992, S. 76

¹⁸ Camus, a.a.O. 2000, S. 157.

„Aus dem Vorhandenen und Gewöhnlichen wird die Wahrheit niemals abgelesen. Vielmehr geschieht die Eröffnung des Offenen und die Lichtung des Seienden nur, indem die in der Geworfenheit ankommende Offenheit entworfen wird.“¹⁹

Auch mit Martin Heidegger ist also davon auszugehen, dass Bas Jan Ader keineswegs zwingend nach dem Tod sucht. Aber mit „Mut zur Angst vor dem Tode“²⁰ erprobt er ein heroisches Dasein in existenzialistisch einsamer Freiheit mittels einer ins Extrem gesteigerten Experiments. Ob er am Ende seine Vollendung in der ekstatischen Entgrenzung gefunden hat, wissen wir nicht. Auf jeden Fall war er auf der Suche danach.

EXISTENZIELLE KONZEPTKUNST

Wenn nun die Vermutung, dass Bas Jan Ader in dieser kontingenten Situation ein im Voraus geplantes tragisches Konzept verfolgt, relativiert wird, so heißt das nicht, dass der Arbeit keinerlei Konzept zugrunde liegt. Sein Konzept ist das der performativen Hervorbringung der absurd-ekstatischen Entgrenzung der menschlichen Existenz. Indem der Künstler die unvorhersehbare Kontingenz sich ereignen lässt, stellt er den Akt des existenziellen (Geworfen-)Seins dar, wie es funktioniert und erfahrbar gemacht werden kann. Die künstlerische Aktion bildet gleichsam einen Rahmen, der die Zeichen existenziellen Daseins, die in der Inszenierung hervorgebracht werden, wie sie umgekehrt auch ihn hervorbringen, produktiv macht. So kann er sie auf ihre Wirkung hin überprüfen oder auch hinterfragen. Das ist ein performativer Akt der Darstellung, bei dem seine Existenz bewusst ästhetisiert, also zum Stoff der Formung und Gestaltung wird.²¹ Weil der Künstler im Moment seiner zu sich selbst entschlossene Existenz um die Beobachtung durch die Kamera weiß, wird die Selbstdarstellung das Produkt einer ästhetischen Strategie.

Zugrunde liegt dem gleichsam ein entsubjektivierendes Konzept der Subjektbehauptung. Das erscheint nur auf den ersten Blick paradox. Im Grunde besagt es nicht anderes, als dass er die Subjektivität als Idee und nicht als persönliche Erzählung zur Anschauung bringt. Das gilt be-

¹⁹ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1986, S. 57 f.

²⁰ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1979, S. 254.

Siehe dazu: Maïke Aden-Schraenen, *In Search of Bas Jan Ader*, Berlin 2013, S. 119 ff. Neben den Ideen Albert Camus' werden Bas Jan Aders ästhetische Existenzexperimente hier mit dem theoretischen Entwurf einer „Ästhetik der Existenz“ von Michel Foucault reflektiert. Eingang in die Überlegungen findet auch die Idee einer ins Extrem gesteigerten experimentellen Methode in Bezug auf das eigene zu potenzierende Leben, die Friedrich Nietzsche in seiner „Experimentalphilosophie“ entwickelt.

sonders für die Fall-Projekte, die er bereits 1971 realisiert. Darunter ist der nachfolgend beschriebene Film, der eine der konsequentesten und ironischsten Kritik an modernen Utopieentwürfen darstellt, die sich in der Kunst seiner Zeit finden lassen.

„BROKEN FALL (GEOMETRIC) WESTKAPELLE HOLLAND“

1971 nimmt Bas Jan Ader den Film, „Broken Fall (geometric) Westkapelle Holland“ auf.²² Es handelt sich um einen 16mm-Schwarzweißfilm ohne Ton, der nur 92 Sekunden dauert.

Anders als in den anderen spektakulären Fall-Filmen, die Bas Jan Ader realisiert hat, fällt er hier nicht aus einer höheren Position hinab, sondern aus dem Stand um. Es steht rechts von einem hölzernen Stützbock auf einem gepflasterten, von Hecken umsäumten Weg, der zu einem Leuchtturm führt. Ein starker Seitenwind, der sich in den Blättern der Hecken abzeichnet, scheint den Künstler, der der Kamera gegenübersteht, immer wieder aus dem Gleichgewicht zu bringen. Mehrfach gerät er ins Schwanken und fällt am Ende des Films über den Stützbock zur Seite ins Gebüsch. Sein Fall wird von einem etwas eigenartigen Stützbock abgebremst – freilich ohne dass er dadurch gestützt würde.

Der Film beginnt ohne Einleitung und endet kurz nach dem Höhepunkt, dem Fallen. Das Geschehen ist dadurch auf einen Vorgang beschränkt, dessen Ursache und Konsequenz komplett absurd bleiben. Wie einige Jahre später in seiner Aktion „In Search of the Miraculous“ initiiert Bas Jan Ader auch hier einen im Grunde sinnlosen Fall in die Potenzierung seiner Existenz.

DER WILLE ZUR LEBENSSTEIGERUNG

Wer den Film eingehend betrachtet, kann sehen, dass weniger das Fallen an sich, als vielmehr das Ringen um das eigene Gleichgewicht bzw. den Gleichgewichtsverlust im Vordergrund steht. Das Schwanken des Akteurs ist keine Ursache des Seitenwindes, wie es zunächst den Anschein haben könnte. Er kämpft nicht gegen den Gleichgewichtsverlust, sondern initiiert aktiv das Sichloslassen aus der gewohntermaßen aufrechten, stabilen Haltung. Erkennbar wird ein Zaudern mit der Einwilligung in den Kontrollverlust. Augenscheinlich kostet ihn das einige Anstrengung. Einmal mehr tut sich ein kontingenter Zwischenraum an der Schwelle zwischen Handeln und Nichthandeln auf, in dem alles möglich erscheint. Darin finden sich schwebende

²² Der Film kann angesehen werden unter <http://vimeo.com/71607777> (Stand:15.4.2014).

Nullmomente, die zwischen Ein- und Ausatmen, zwischen Halten und Fallen einen Zustand völligen Gleichgewichts implizieren. Aller Widerstand ist dahin und alles Wirkliche löst sich auf. Alles befindet sich im Vorläufigen, im Konjunktiv. Der ganze Film handelt, so meine These, von diesem schwebenden Getrenntsein von der Welt. Die Konsequenz, die die Welt wieder in das Bewusstsein zurückholen würde, bleibt sekundär. Sie spielt sich möglicherweise als Phantasmagorie im Kopf des Betrachters ab, nicht aber in der Darstellung. Sie scheint aber so mächtig zu sein, dass sie allzu häufig die Rezeption überformt. Die Nichtsichtbarkeit einer schmerzhaften Konsequenz des Fallens soll nicht dazu führen, sie zu negieren. Auch sollen die dem Tauseln und Schweben innewohnenden negativen Momente des existenziellen Losgelöstseins nicht geleugnet werden. Das sind Momente der Orientierungslosigkeit, die der tolle Mensch bei Friedrich Nietzsche erkennt, nachdem er den Tod Gottes realisiert:

„Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht?“²³

Wenn sich Bas Jan Ader gleichsam als toller Mensch selbst zum Gegenstand eines Fallexperiments macht, ist das Extremismus und Grenzgang. Dass die damit verbundene aktive Verrücktheit und Freiheit nicht ungefährlich ist, weiß schon Friedrich Nietzsche. Dahinter steht aber nicht der Wille zum Leid, zum Schmerz oder zur Selbstvernichtung, als vielmehr der selbstbestimmte Wille zur Lebenssteigerung im Kontrast zu einer Welt der determinierenden Stabilität. Wer Aders Fallen einzig und ausschließlich als Metapher auf die menschliche Hinfälligkeit, Schwäche oder Krise interpretiert, lässt die rauschhaften Schwebemomente des Loslassens von allem Widerständigen völlig außer Acht.

DAS ENTSUBJEKTIVIERENDE KONZEPT DER SUBJEKTBEHAUPTUNG

Die letzten Sätze sind rein rhetorisch. Sie zielen auf Bas Jan Aders Willen und Emotionen ab, über die wir nichts erfahren. Denn obwohl er sich persönlich in seine Werke einbringt, bleibt er anonym. Das liegt daran, dass die Handlung Film nicht narrativ ist. Ohne von seinem Protagonisten zu erzählen, handelt der Film einziges und allein vom Fallen an sich. Auch dadurch, dass die Kamera durch die starre Totale mehrere Meter vom Geschehen lediglich einen Überblick über den Handlungsraum vermittelt, wird eine Distanz zum Dargestellten geschaffen. Er tritt als Hauptakteur gegenüber der Handlung zurück und wird zu einem isoliert und abstrakt

²³ Nietzsche, a.a.O. 1954, S. 166.

dargestellten Fallenden. Die fehlenden Farben und der fehlende Ton der selbst für die frühen siebziger Jahre eher antiquierten Filmtechnik verweisen auf das Medium selbst und verstärken die Entpersönlichung der dargestellten Person noch. Distanz zum Schicksal der Person wird auch durch die der Handlung innewohnenden Komik erzeugt. Durch seinen Slapstickcharakter ruft der Film eher ein perplexes Erstaunen, ja, ein leises Lachen über Aders erfolgreiches Ringen um den Kontrollverlust hervor, als einen Schock. Darüber hinaus bedient sich Bas Jan Ader der Verwendung eines emotionslos-deskriptiven Filmtitels als einem Mittel der Anonymisierung. Das suggeriert einen neutralen, objektiven Blick auf die dargestellten Vorgänge. Er zeigt nicht sich, sondern realisiert ein entsubjektivierendes Konzept. Dieses thematisiert allerdings wortwörtlich die Subjektivität der menschlichen Existenz. Das lateinische ‚Subiectum‘ bedeutet das ‚Daruntergeworfene‘! Dieses Subjekt wirft sich quasi der modernen Idee von der Rettung der Welt durch eine universale Objektivität und rationale Organisierbarkeit des Daseins entgegen.

Sowohl mit dem Begriff „geometric“ wie auch mit der Erwähnung des Ortes „Westkapelle Holland“ im Titel spielt Ader auf den Diagonale-Streit zwischen Piet Mondrian und Theo van Doesburg an.²⁴ Den verschlüsselten Hinweis darauf gibt er auch durch den im Hintergrund stehenden Leuchtturm ‚Westkapelle‘, den Piet Mondrian im Rahmen seiner ersten Abstraktionsversuche in mehreren Versionen gemalt hat.

Piet Mondrian lernte in Westkapelle die Spiritualisten Helena Petrovna Blavatsky und Rudolf Steiner kennen. Hier verfasste er 1920 auch seine aus der Theosophie abgeleiteten Schriften „Le Néoplasticisme“. Der Neoplastizismus, auch Neue Gestaltung genannt, strebte nach einer autonomen Ordnung der Kunst, die das Gesetzmäßige und Konstruktive zur Anschauung bringt. Beeinflusst vom Kubismus und vom Suprematismus forderte er eine strenge Reduzierung der Bildsprache auf ein strenges Rechtecksystem in Schwarz, Weiß, Grau, das in Kombination mit den Primärfarben Blau, Rot und Gelb ein konstruktives Gleichgewicht ausbilden sollte. Das Ziel war eine kontinuierliche Rasterung des Motivs und eine rationale Aufteilung der Leinwand. Ein überindividuelles, allgemeingültiges Gleichgewicht sollte nicht nur das Universale versinnbildlichen, sondern auch den Menschen zivilisieren und die tragischen Verstrickungen der Subjektivität und des Gefühls überwinden. Das modernistische Objektivitätsprinzip seiner Kunst vertrat Piet Mondrian mit messianischem Anspruch. Mit der Metapher des Leuchtfuers, „welches auf dem Meere anzeigt, dass da ein Hafen sei“²⁵ betonte er sein avantgardistisches Pathos. Dazu gehörte auch, dass er jegliche Dynamik und Kontrastierung in sei-

²⁴ Klaus von Beyme, Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955, München 2005, S. 437 f.

²⁵ Michael Seuphor, Piet Mondrian, Leben und Werk, Köln 1957, S. 201.

nen Bildern als rückschrittlich ablehnte. Sein Freund und Weggefährte Theo van Doesburg dagegen bevorzugte gerade das, indem er mittels Diagonalen im Bild Quadrate und Rechtecke aus ihrer vertikalen Achse kippen ließ. Der so genannte „Diagonalestreit“ um diese Grundsatzfrage evozierte große Spannungen zwischen beiden Künstlern und führte schließlich zu Piet Mondrians Bruch mit der De Stijl-Bewegung im Jahr 1924.

Wenn sich Bas Jan Ader dem Leuchtturm Piet Mondrians als Symbol des messianischen Sendungsbewusstseins in den Weg stellt, lässt sich das als existenzialistischer Einwurf gegen die neoplastizistischen Modernevorstellungen verstehen. Er erprobt hier die avantgardistische Idee des harmonischen Gleichgewichts gleichsam am eigenen Leibe. Betrachtet man ihn selbst als Geworfenen („Subjekt“) und den merkwürdigen Stützbock als Versinnbildlichung der harten Ordnungsraster aus Diagonalen und Horizontalen, demonstriert er die Nutzlosigkeit der stabilen Stützkonstruktionen, die der Moderneverfechter Piet Mondrian noch mit avantgardistischem Pathos vertrat. Die existenzielle Geworfenheit kann auch das Gerüst nicht aufhalten. Piet Mondrians These, nach der die Kunst desto mehr an „Reinheit“ gewinne, je mehr das Tragische, jenes „Weib im Manne“ verschwinde,²⁶ wirft Bas Jan Ader um, indem er sein männliches Prinzip des „Aufragens“ (die Vertikale) verlässt und sich der Horizontalen, Mondrians tragisch-weiblichem Prinzip, hingibt. Die starre Konstruktion, die Halt durch überindividuelle Universalität und rationale Objektivität verspricht, bricht sofort unter dem Geworfenen zusammen.

Mit der am gleichen Ort entstandenen Fotoserie „On the Road to a new Neo Plasticism, Westkapelle Holland IV“, die Bas Jan Ader im selben Jahr aufnimmt, wird der Mondrianbezug Bas Jan Aders als tragikomische Befragung anschaulich. Auf den Fotos liegt der Künstler, gekleidet im Mondrian'schen Rasterschwarz, mit angewinkeltem rechten Bein und gestrecktem linken Arm auf einer blauen Decke. Sein Arm berührt einen gelben Plastikkanister, das Bein eine rote, längliche Hülle eines Warndreiecks. Ader inszeniert damit Bild für Bild den Bildaufbau der „neuen Plastizität“ Piet Mondrians. Weil sich der Betrachter diese Selbstdarstellung als Handlung vorstellen kann, innerhalb derer der Künstler selbst gleichsam als das Mondrian'sche Bildgerüst auftritt, bekommt die Performance zugleich etwas Tragisches wie Komisches. Die Tragikomik liegt wohl darin begründet, dass diese neoplastizistische ‚Verkörperung‘ der Horizontalen und Vertikalen an der Exaktheit der rationalen Geometrie und seiner harmonischen Strenge extrem bemüht erscheint und trotzdem komplett scheitert.

²⁶ Piet Mondrian, Neue Gestaltung. Neoplastizismus. Nieuwe Beelding, hgg. von Hans M. Wingler, Mainz, Berlin 1974, S. 8 ff.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

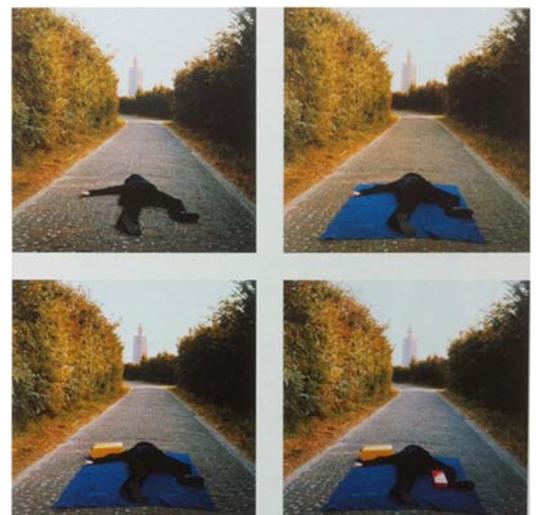


Abb. 4

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Bulletin 89 – Bas Jan Ader, In Search of the Miraculous (Songs for the North Atlantic, July 1975 - ...), hgg. von Art & Project, Amsterdam 1975, Vor- und Rückseite. Courtesy: Studienzentrum für Künstlerpublikationen, Sammlung A.S.P.C.

Abb. 2: Bas Jan Ader: Broken Fall (geometric) Westkapelle, Holland, 1971. Filmstills des 16-mm-Schwarzweißfilms, 1 min., 49 Sek.; in: Rein Wolfs (Hg.), Bas Jan Ader. Please Don't Leave Me (Ausstellungskatalog Museum Boijmans von Beuningen Rotterdam, Camden Arts Centre London, Kunsthalle Basel), Rotterdam, S. 43.

Abb. 3: Piet Mondrian: Leuchtturm in Westkapelle mit Wolken, 1908-09 Öl auf Leinwand, 71 x 52 cm; © 2009 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International VA USA.

Abb. 4: Bas Jan Ader: On the road to a Neo Plasticism Westkapelle Holland, 1971. Serie von vier Farbfotografien, je 28 x 28 cm, Aufl. 3 Exemplare; in: Wolfs (Hg.), a.a.O. 2006, S. 43.