

## Der seltsame Fall des Bas Jan Ader

### Los Angeles und der West-Coast- Konzeptualismus der siebziger Jahre

*Thoughts unsaid, then forgotten.*<sup>1</sup>

#### I.

Im Sommer 1970 lässt sich der niederländische Künstler Bas Jan Ader vom Dach seines Wohnhauses im gut eine halbe Autostunde östlich von Los Angeles gelegenen Claremont fallen. Den Sturz hält eine Kamera auf 16-Millimeter-Schwarzweißfilm fest, die von Mary Sue Anderson, Aders Ehefrau, aus sicherer Distanz geführt wird. Die Aufnahme dauert ganze 24 Sekunden und ist in einer einzigen Totalen gefilmt, Ton gibt es nicht. Der kaum halbminütige Film trägt den schlichten Titel FALL (I, LOS ANGELES) und endet, als Ader unsanft in den Sträuchern seines Vorgartens landet (vgl. Abb. 1). Kurz darauf reist Ader nach Amsterdam, um einen weiteren Fall zu filmen. Diesmal fährt er mit dem Fahrrad in eine Gracht der niederländischen Metropole. Und wieder wird die Bewegung des Fallens auf 16-Millimeter-Schwarzweißfilm in einer einzigen Einstellung ohne Ton festgehalten. Der als FALL (II, AMSTERDAM) betitelte Film dauert sogar nur neunzehn Sekunden (vgl. Abb. 2).

Ein Jahr später setzt Ader die Serie fort. BROKEN FALL (ORGANIC) zeigt, wie er sich langsam am Ast eines Baumes entlang hangelt, der sich unter seinem Gewicht gefährlich neigt, und sich schließlich in eine Gracht im größten Park der Stadt, dem Amsterdamse Bos, fallen lässt. Dieser, keine zwei Minuten lange, Film wird ebenso wie der ebenfalls 1971 entstandene Kurzfilm BROKEN FALL (GEOMETRIC), der in Westkapelle als Hommage an den niederländischen Künstler Piet Mondrian entsteht, von Aders Künstlerfreund Ger von Elk aufgenommen. Im gleichen Jahr realisiert Ader noch zwei weitere filmische Arbeiten: I'M TOO SAD TO TELL YOU, bei dem Peter Bakker die Kamera führt, sowie NIGHTFALL, an dem wieder Ger von Elk beteiligt ist. Beide werden ebenfalls auf 16-Millimeter-Schwarzweißfilm gedreht; die eine Arbeit dauert dreieinhalb Minuten, die andere gut vier Minuten. Damit ist das filmische Werk Bas Jan Aders auch schon umrissen. Man könnte noch das 1974 entstandene, gut 25-minütige Farbvideo PRIMARY TIME hinzunehmen, und trotzdem kommt man nicht auf mehr als 41 – *einundvierzig!* – Minuten Bewegtbildmaterial.

1 Titel einer Arbeit (Schwarzweiß-Polaroid) Bas Jan Aders von 1973.

Aders ausgesprochen konzeptuelle Kurzfilme, die sich mit den zwischen 1957 und 1975 entstandenen, gleichfalls kurzen, situationskomischen filmischen Arbeiten des belgischen Konzeptkünstlers Marcel Broodthaers in Beziehung setzen lassen,<sup>2</sup> sind Anfang der siebziger Jahre in mehreren Ausstellungen in Nordamerika und Europa gezeigt worden.<sup>3</sup> Dennoch waren sie lange Zeit kaum mehr als einer Handvoll Künstlern und Kunsthistorikern bekannt.<sup>4</sup> Gerade ihre Beiläufigkeit öffnet sie jedoch für ein Denken über Film, das sich den Rändern des Mediums zuwendet. Das Beiläufige und Ephemere der stets für eine Kamera inszenierten Geschehnisse



1-2

erscheint in ihnen als Methode. Auch die Verwendung von 16-Millimeter-Schwarzweißfilm stellt Anfang der siebziger Jahre schon einen Anachronismus dar, der nicht zuletzt im Kunstmilieu mit großer Hingabe gepflegt wurde.<sup>5</sup> Dort markiert dieses Format einen Abstand zum kommerziellen Hollywoodfilm. Ansonsten wird es in dieser Zeit vor allem von Experimental- und Amateurfilmern sowie beim Lehrfilm verwendet – und darüber hinaus von Autoren, die wie Jean-Luc Godard ihre poli-

- 2 Marcel Broodthaers hat sich dezidiert nicht als Filmemacher verstanden. Seine über 40 filmischen Arbeiten können als Sprachspiel und situative Erkundung des filmischen Dispositivs gleichermaßen verstanden werden. Er zitiert dabei oft den Gag als Darstellungsmittel des frühen Kinos. Vgl. Bruce Jenkins: *Un Peu Tard: Das Zitat im Kino des Marcel Broodthaers*. In: Kunsthalle Düsseldorf, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart (Hrsg.): *Marcel Broodthaers. Cinéma*. Berlin, Düsseldorf 1997, S. 289–295.
- 3 Aders Filme waren zum Beispiel 1971 in der Ausstellung *Sonsbeek 71* zusammen mit Filmen von Vito Acconci, Tony Conrad, Walter De Maria und Hollis Frampton, auf der *Prospekt 71* in Düsseldorf und 1974 in der Wanderausstellung *Film als bebildend Medium* in Amsterdam, Apeldoorn und Delft zu sehen.
- 4 Die erste Monographie über Bas Jan Ader von Paul Andriess erschien erst 1998.
- 5 Andy Warhol hat seine frühen, in Los Angeles anlässlich seiner zweiten Einzelausstellung in der Ferus Gallery entstandenen Filme *TARZAN AND JANE REGAINED... SORT OF* (1963) und *ELVIS AT FERUS* (1963) ebenfalls auf 16-Millimeter-Schwarzweißfilm gedreht.

tisch engagierten Filme möglichst unabhängig produzieren wollen und deshalb auf das kostengünstigere Material zurückgreifen.<sup>6</sup>

Film wird vor allem im filmkünstlerischen Milieu als ästhetische Praxis begriffen, um verschiedene Wirkungsmöglichkeiten des Mediums auszuloten. Dabei geht es auch darum, das Kino als ‹kleine› Kunst, als *art mineur*, zu begreifen. Im Sinne dieser Bestimmung hat der französische Psychiater und Philosoph Félix Guattari Mitte der siebziger Jahre vorgeschlagen, nicht Charaktere und Intrigen, sondern «systèmes des intensités, des gestes, des reflets, des regards» zu untersuchen und dabei zum Beispiel auf Haltungen, Empfindungen, Veränderungen des Schweregewichts und der Raum- und Zeitkoordinaten zu achten.<sup>7</sup> Greift man diese Überlegungen zu einer Ästhetik des Kinos als ‹kleiner› Kunst auf, dann lassen sich auch Aders filmische Fall-Studien als Untersuchung existentieller Raum- und Zeiterfahrungen begreifen. Dies bestätigt der Künstler, wenn er über seine Fallerlebnisse lakonisch zu Protokoll gibt: «When I fell off the roof of my house or into a canal, it was because gravity made itself master over me.»<sup>8</sup> Darin bestimmt er das unvermeidliche Wirken der Schwerkraft, der er sich passiv aussetzt, als entscheidenden Auslöser seiner filmischen Selbstversuche.<sup>9</sup>

Die freiwillige Randständigkeit verbindet sich bei Ader wie auch bei Broodthaers zugleich mit der Erinnerung an die Anfänge des Kinos, als die Filme in der Regel ziemlich kurz waren und die Totale als Einstellungsgröße dominierte. Auch der Gag wurde im frühen Kino nicht zuletzt deshalb bevorzugt, weil er sich für Wiederholungen und Variationen bestens anbot. Man könnte Aders filmische Erkundung der Schwerkraft geradezu als Adaptionen von Gags des frühen Kinos betrachten, in dem die widrigen Zu- und Unfälle des Lebens eine besondere Rolle gespielt haben. Seine Fall-Studien erinnern nicht umsonst an Slapstickkomödien der zehner und zwanziger Jahre, die nicht selten in Filmstudios gedreht wurden, die sich nach und nach in den Hollywood Hills ansiedelten. Buster Keaton zum Beispiel drehte seit 1919 in Hollywood. In seiner Slapstick-Komödie *SEVEN CHANCES*, 1925 von Metro-Goldwyn produziert, springt er nacheinander in einen Fluss, über einen Abgrund, fällt, sich mehrfach überschlagend, einen Abhang hinab, dabei eine Gerölllawine

6 Mit der *Groupe Dziga Vertov* hat Godard zwischen 1968 und 1975 zwölf Filme auf 16-Millimeter produziert. Vgl. Volker Pantenburg: *Die Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa*, Berlin 2010, S. 13–28.

7 Félix Guattari: *Projet pour un film de Kafka*. In: Ders.: *Soixante-cinq rêves de Franz Kafka et d'autres textes*, hg. von Stéphane Nadaud, Paris 2007, S. 40–56, hier S. 43. Siehe auch Félix Guattari: *Kino – eine kleine Kunst*. In: Ders.: *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*, Berlin 2011, S. 147–152.

8 Bas Jan Ader, in: Willoughby Sharp: *Rumbles*, Bas Jan Ader. In: *Avalanche*, Winter 1971, S. 2f.

9 Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch an Yves Kleins berühmte Fotomontage *Le saut dans le vide* von 1960, in der sich der französische Künstler mit ausgestreckten Armen von einer Mauer zu stürzen scheint.



3

auslösend, und springt von einem Überhang auf einen Baum (vgl. Abb. 3).<sup>10</sup> Die Schwerkraft, der jeder Körper auf Erden ausgesetzt ist, spielt in Keatons rund um Los Angeles gedrehten Filmen ebenso wie in Aders *Fall Series* eine entscheidende dramaturgische Rolle. Sie verschafft nicht nur unbelebten Dingen ein vermeintliches Eigenleben, sondern gibt auch Anlass zu akrobatischer Körpertechnik: Der Sprung ins Leere, über einen Abgrund oder ein Hindernis stellt so gesehen alles andere als ein unernstes Experiment mit der irdischen Schwerkraft dar.<sup>11</sup>

10 Nomen est omen: Der Spitzname Buster geht angeblich auf einen gefährlichen Sturz zurück, den der junge Keaton unbeschadet überstanden haben soll. Auch Christopher Müller zieht eine Verbindung zu Keaton und den Slapstick-Komödien Hollywoods. Vgl. Ders. (Hrsg.): *Bas Jan Ader. Filme, Fotografien, Projektionen, Videos und Zeichnungen aus den Jahren 1967–1975*, Köln 2000, S. 60.

11 In der Anthropotechnik Peter Sloterdijks experimentiert u.a. der Akrobat mit der «Vertikalspannung» als Modus gesteigerter Existenz; vgl. Ders.: *Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Frankfurt a.M. 2009. In dieses Umfeld gehört auch die Performance *The Boy Who Fell Over Niagara Falls* von 1972, in der Ader in einer Amsterdamer Galerie Kapitel aus einem Abenteuerroman vorgelesen hat.

## II.

Die Schauplätze seiner ersten Fall-Studien, Los Angeles und Amsterdam, hat Bas Jan Ader mit Bedacht gewählt. Bevor er 1963 im Alter von 21 Jahren nach Kalifornien ging, hatte er das Institut für angewandte Kunst, die heutige Gerrit Rietveld Academie, in Amsterdam besucht, ohne die Ausbildung abzuschließen. In Los Angeles studierte Ader zunächst am Immaculate Heart College und am Otis Art Institute sowie von 1965 bis 1969 an der Claremont Graduate School Kunst. Dort hatte er 1967 (nach Washington D.C. und Pasadena) auch seine dritte Einzelausstellung. In den sechziger Jahren erlebte die einstige glamouröse Filmstadt einen ökonomischen Niedergang und wurde von Rassenunruhen heimgesucht. In diesem prekären urbanen Milieu kam Ader in Kontakt zur sich etablierenden Kunstszene der amerikanischen Westküste, besonders zur dortigen Konzeptkunst, die sich spielerisch-ironisch mit Vorstellungen von Autorschaft, von Material und Gegenständen künstlerischer Praxis auseinandersetzte und damit von der stärker dogmatischen intellektuellen Kunstszene der Ostküste, insbesondere New Yorks, abrückte.<sup>12</sup> Der kalifornische Künstler John Baldessari, der zwischen 1957 und 1959 ebenfalls am Otis Art Institute in Los Angeles studierte, hielt im Entstehungsjahr von Aders ersten filmischen Fall-Studien am California Institute of the Arts eine Vorlesung mit dem Titel *Post Studio Art*, die dieser neuen Richtung der Konzeptkunst gewidmet war. Er lud auch Bas Jan Ader ein, einen Vortrag über seine Arbeiten zu halten.<sup>13</sup>

Baldessarıs Vorlesung nennt ein wichtiges Anliegen des West-Coast-Konzeptualismus beim Namen: *Post Studio Art* meint, dass Künstler das Atelier verlassen und bewusst gewöhnliche Orte in ihrer Umgebung aufsuchen, um in ihren Arbeiten die jeweiligen örtlichen Gegebenheiten und Umstände aufzugreifen, zu kommentieren und zu reflektieren. Diese besondere Aufmerksamkeit für alltägliche urbane Räume und Situationen zeigt sich zum Beispiel in den konzeptuellen Fotoserien Ed Ruschas aus dieser Zeit. So hat er 1966 jedes Haus an einem Boulevard fotografiert und als Fotobuch unter dem Titel *Every Building on the Sunset Strip* veröffentlicht. Aders kurze Filme und Fotoserien zeichnen sich ebenfalls durch eine solche Ortsspezifität aus, wie nicht nur das Beispiel der Fälle von Los Angeles und Amsterdam veranschaulicht. Bereits 1967 hatte sich Ader für das Poster seiner ersten Ausstellung an der Claremont Graduate School auf dem Dach seines Haus ablichten lassen – auf einem Korbessel sitzend und Zigarre rauchend – und dieser selbstironischen Inszenierung den Titel *Implosion / The Artist Contemplating the Forces of Nature* gegeben, bevor er 1970 auf der *All my Clothes* betitelten Fotografie des gleichen Daches ganz aus dem Bildraum verschwand, allein seine Kleider zurücklassend.

12 Vgl. Tony Godfrey: *Conceptual Art*, London 1998; Jörg Heiser: *Plötzlich diese Übersicht*, Berlin 2007. Das intellektuelle und künstlerische Milieu in Kalifornien wurde nicht zuletzt durch europäische Immigranten geprägt, die sich vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem in Los Angeles angesiedelt hatten.

13 Vgl. Müller, S. 53.

Die am Pazifik gelegene kalifornische Metropole hat den niederländischen Künstler immer wieder fasziniert und seine Auffassung des Verhältnisses zwischen Mensch und Raum, Mensch und Natur nachhaltig geprägt, wie folgende, wahrscheinlich im Frühjahr 1974 entstandene Notiz bekräftigt:

«I really love Los Angeles. I love the surrounding wilderness of ocean, desert and mountains. I feel belittled by its enormous scale, I value more than anyone the solitary beauty of the Freeways by night. Even desasters, enormous bushfires and earthquakes have strengthened my attachment to the city than chased me away. I must admit to beeing fascinated by the constant threat that nature has over us here. I love this wild romantic metropolis of extremes.»<sup>14</sup>

Diese Sätze heben den extremen Kontrast zwischen der Nichtigkeit des Menschen angesichts unbeherrschbarer Naturkräfte und der modernen Raumbherrschaft durch Verkehrsadern und städtische Architektur hervor, die Ader zugleich als existenzielle Anhaltspunkte dienen.

Für seine künstlerische Auseinandersetzung mit diesen widerstreitenden Kräften bevorzugt Bas Jan Ader zumeist kleine, oft serielle und als nicht besonders wertvoll erachtete Formate wie Plakate oder Einladungskarten zu Ausstellungen und nutzt populäre Medien wie den Diaprojektor, um fotografische Aufnahmen zu präsentieren. Zugleich arbeitet er auf eine ganz bestimmte Art und Weise mit dem Raum. Die Beiläufigkeit der Gegenstände seiner konzeptuellen Erkundungen steht dabei in auffälligem Kontrast zu den hochgradig existentiellen Gefühlen, die sie immer wieder heraufbeschwören. So rückt Ader in der Serie seiner *Falls* bewusst das natürliche Wirken der Schwerkraft in die Nähe zum existentiellen Scheitern (*Failure*).<sup>15</sup> Als existenzielle Krise verstanden, wird es darin sowohl mit der Gravitationskraft als auch mit der Physis des Fallens auf intrikate Weise verbunden. Dies lässt sich durch die Daseinsanalyse Ludwig Binswangers untermauern, in der Steigen und Fallen als Grundmodi menschlicher Existenz verstanden werden. Im Zustand einer jähen Enttäuschung oder des Entsetzens erleidet das gesamte Dasein demnach einen fundamentalen Stoß, der es in die «Bewegungsrichtung des Strauchelns, Sinkens, Fallens»<sup>16</sup> hineinreißt. Auch Ader, so lässt sich vermuten, beschäftigt sich mit Physik und Metaphysik des Fallens gleichermaßen.<sup>17</sup>

14 Bas Jan Ader: Textfragment, undat., in: Paul Andriess: Bas Jan Ader, een persoonlijke ontwikkeling. In: *Jong Holland*, Bd. 2, Nr. 1 (März 1986), S. 20f (zit. in: Maike Aden-Schraenen: *In Search of Bas Jan Ader*, Berlin 2013, S. 25).

15 Vgl. Müller, *Bas Jan Ader*, S. 60.

16 Ludwig Binswanger: Traum und Existenz. In: Ders.: *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze, Bd. 1: Zur phänomenologischen Anthropologie*, Bern 1947, S. 74–97, hier S. 74f. Binswangers Aufsatz erschien zuerst 1930.

17 Die Biographie Bas Jan Aders liest sich als Aneinanderreihung von Stationen des (Fast-)Scheiterns, unterbrochen durch Aufbrüche und Neuanfänge. Seine erste Atlantiküberquerung von Marokko über den Panamakanal bis nach Südkalifornien 1962–63 zum Beispiel dauerte elf Monate und endete mit einem Schiffbruch.

Dabei könnte ihm der 1968 entstandene 16-Millimeter-Schwarzweißfilm *HAND CATCHING LEAD* von Richard Serra als Vorbild gedient haben. Auch der ebenfalls in Kalifornien ansässige Performance-Künstler Chris Burden hat mit der Schwerkraft experimentiert, indem er 1974 in seiner Ausstellung *Sculpture in Three Parts* solange auf einem Stuhl saß, bis er schließlich am zweiten Tag völlig erschöpft zu Boden fiel.<sup>18</sup> Selbst John Baldessari hat Anfang der siebziger Jahre diese physikalische Größe in seine Auseinandersetzung mit dem fotografischen Bildraum einbezogen und eine Reihe von Fall-Studien durchgeführt, bei denen er drei bzw. vier Bälle in die Luft warf, um aus den Fotografien ihrer Fallbewegungen geometrische Figuren wie Linie, Dreieck oder Viereck ableiten zu können.<sup>19</sup> Zwischen 1972 und 1974 entstanden auf diese Weise die fotografischen Serien *Throwing Four Balls in the Air To Get a Straight Line (Best of 36 Tries)*, *Throwing Three Balls in the Air To Get a Triangle (Best of 36 Tries)* sowie *Throwing Four Balls in the Air To Get a Square (Best of 36 Tries)*. Baldessari interessiert sich jedoch anders als Ader oder Burden nicht für das Fallen als Grundmodus der Existenz und auch nicht für die menschliche Figur als Bildobjekt und ihr Verhältnis zum umgebenden Raum, sondern für räumliche Konstellationen im Fallen begriffener Dinge und deren geometrische Anordnung.

### III.

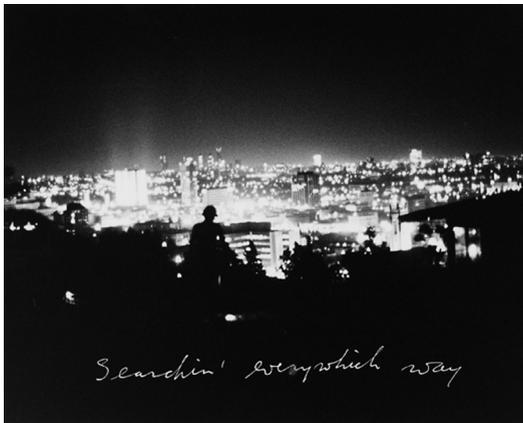
Sein kalifornischer Wohnsitz bildet auch den Ausgangspunkt für ein Projekt, das Bas Jan Ader ab 1973 verfolgt hat. Es trägt, in Anspielung auf ein Buch des russischen Theosophen Pjotr Demjanovitsch Ouspenski, den Titel *In Search for the Miraculous (One Night in Los Angeles)*.<sup>20</sup> Die achtzehn Schwarzweiß-Fotografien, aus denen der zuerst verwirklichte Teil des Projekts besteht, zeigen den Künstler zumeist von hinten beim Gang durch das nächtliche Los Angeles bis zur nahen Pazifikküste.<sup>21</sup> Auch diese Fotografien sind aus großer Distanz zur einzigen menschlichen Gestalt aufgenommen, die den diffusen dunklen Raum Schritt für Schritt durchquert: Ader bewegt sich entlang der Freeways, durch Unterführungen und urbanes Niemandsland – durch eine gleichermaßen unwirtlich und unwirklich erscheinende Topographie der kalifornischen Metropole, die durch Autoscheinwerfer, Straßenlaternen und eine Taschenlampe, die Ader mit sich führt, nur punktuell in grelles Licht getaucht wird. Deren Lichtkegel gibt den vor ihm liegenden Weg

18 Vgl. Müller, S. 61.

19 Vgl. Petra Löffler: Phase(n). Zur Konzeption des Bewegungsbildes. In: Nina Lindemeyer, Pirkko Rathgeber (Hrsg.): *BildBewegungen*, München 2013, S. 133–156.

20 Vgl. Müller, S. 71.

21 Die Rückenansicht ist in Landschaftsgemälden der Romantik, vor allem Caspar David Friedrichs, verbreitet. Sie dient als Identifikationsfigur für den Betrachter, der dadurch in den Bildraum einbezogen wird, ihn imaginär betritt. Zugleich lassen sich solche Darstellungen als Figurationen eines ‚sehenden‘ Sehens begreifen. Aufgrund solcher Bezüge hat Jörg Heiser in der Novemberausgabe der Zeitschrift *Freeze* von 2002 den Begriff ‚romantischer Konzeptualismus‘ u.a. für die künstlerischen Arbeiten Bas Jan Aders geprägt.



nur schemenhaft zu erkennen – fast wird der nächtliche Wanderer von der kalifornischen Nacht geschluckt (vgl. Abb. 4).

Die Fotografie und Film gleichermaßen geläufige Einstellung der Totalen lässt hier der im Dunklen versinkenden städtischen Umgebung eindeutig den Vorrang. Die Kleinheit der kaum erkennbaren menschlichen Gestalt im Vergleich zu ihr fällt dabei besonders ins Auge. Die Totale zeigt, wie Frieda Grafe und Enno Patalas am Beispiel der Filme Buster Keatons betont haben, den Menschen inmitten einer Umgebung, «die unabhängig von ihm existiert»<sup>22</sup> und eigenen Gesetzen folgt. Diese vom Menschen und seinem Tun unabhängige Existenz des umgebenden Raums setzt die Fotoserie ins Bild, indem sie die menschliche Figur zu einer kaum erkennbaren Silhouette werden lässt. Die titelgebende «Suche nach dem Wunderbaren» gerät in ihr zu einer Erkundung der Nacht- und Schattenseiten menschlicher Existenz. Das Motiv der Suche unterstreicht der Künstler noch, indem er die Fotografien mit Zeilen eines Pop-Songs aus den 1950er-Jahren, *Searchin'* von The Coasters, beschriftet, die wie Untertitel eines Schwarzweiß-Films wirken.<sup>23</sup>

Die Polarität von aufblitzendem grellem Licht und umgebender Dunkelheit, die sich als scharfer Hell-Dunkel-Kontrast in die Bilderfolge einschreibt, stellt ebenso wie die Polarität von Steigen und Fallen einen existenziellen Erfahrungsmodus im Sinn der Daseinsanalyse dar. In der Dunkelheit gehorcht der Raum, wie Michel Foucault mit Bezug auf Binswanger betont hat, «nicht den Gesetzen des Nebeneinanders, sondern den eigentümlichen Modalitäten der Überlagerung oder der Fusion».<sup>24</sup> Als Überlagerungs- bzw. Fusionsraum unterscheidet und verteilt der dunkle Raum auch nicht mehr, was sich in ihm befindet, kann also nicht länger als Behälter mit klar definierten Grenzen betrachtet werden, «sondern er ist nur noch die Bewegung der Gestalten und der Töne und folgt dem Hin- und Herfließen ihrer Erscheinungen».<sup>25</sup> Dieser fließende Raum der Bewegungen und Töne ist zugleich ein Raum der Mannigfaltigkeiten, der Affekte und Intensitäten.<sup>26</sup>

Einen solchen eigenmächtigen affektiven und intensiven Raum hat Ader in seiner Fotoserie dargestellt. Auffällig ist, wie sehr er die menschliche Figur immer wieder der Umgebung unterordnet, sie dem Raum angleicht, geradezu darin aufgehen und damit verschwinden lässt.<sup>27</sup> Am weitesten hat er diese Anverwandlung viel-

22 Frieda Grafe, Enno Patalas: Buster. In: Dies.: *Im Off – Filmmaterial*, München 1974, S. 182.

23 Vgl. Jan Verwoert: *Bas Jan Ader. In Search of the Miraculous (One Work)*, London 2006. Die Fotoserie wurde unter dem Titel *In Search of the Miraculous* erstmals 1975 in der Claire Copley Gallery in Los Angeles gezeigt. In der Ausstellung trat auch ein Chor auf, der traditionelle Shanty Songs vortrug. Die Fotografien wurden zudem als Slide Show gezeigt.

24 Michel Foucault: Einleitung. In: Ludwig Binswanger: *Traum und Existenz*, Bern/Berlin 1992, S. 67. 25 Ebd.

26 Gilles Deleuze hat dafür das Konzept des beliebigen Raums, *espace quelconque*, entwickelt (vgl. Ders.: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a. M. 1997, S. 97, 143ff).

27 Diese existenzielle Haltung trifft sich mit Überlegungen, die Gilles Deleuze und Félix Guattari über das Unwahrnehmbar-Werden seit den siebziger Jahren philosophisch entwickelt haben; vgl. Dies.: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992, S. 317– 422.



5

leicht in einer Farbfotografie von 1971 getrieben, die den Titel *Farewell to Faraway Friends* trägt. Auf ihr ist eine geografisch nicht ausgewiesene Küstenlandschaft im Sonnenuntergang zu sehen, die dem letzten Bild der Fotoserie *In Search for the Miraculous (One Night in Los Angeles)* von 1973 ähnelt: Das Land ist schon ganz ins Dunkel getaucht, nur Himmel und Wasseroberfläche leuchten im Farbspektrum des schwindenden Lichts. Die einsame Figur an der Grenze zwischen Land und Wasser, die das Naturschauspiel zu betrachten scheint, ist wiederum nur von hinten und als Silhouette erkennbar und unterscheidet sich kaum vom bereits vollständig dunklen Küstenstreifen, an dem sie vermeintlich unbewegt steht (vgl. Abb. 5). Im gleichen Jahr sind, diesmal in Schweden, außerdem zwei Aufnahmen entstanden, die den Künstler in einem von Sonnenlicht durchfluteten, dichten Wald zwischen Bäumen einmal stehend und ein andermal auf dem schattigen Waldboden liegend zeigen. Auch hier verschmilzt die menschliche Figur förmlich mit ihrer Umgebung, wird sie ein Teil der Licht- und Schattenzonen des Bildes. In gewisser Weise kann man diese beiden Lichtbilder als kosmologische Phantasie betrachten: als ein Aufgehen des menschlichen Körpers in Licht und Materie.<sup>28</sup>

28 Dies legt der 2008 veröffentlichte Dokumentarfilm über Bas Jan Ader von Rene Daalder nahe. Er zieht auch eine Verbindung zum Tod des Vaters, der im Zweiten Weltkrieg als Widerstandskämpfer



6

Roger Caillois hat dieses Angleichen an und Aufgehen im Raum als *mimétisme* bzw. Mimese bezeichnet und auch deren pathologische Seite im Begriff der *psychasthénie légendaire* beleuchtet. Dieses Angleichen und Aufgehen im Raum im Zustand der Mimese kommt für Caillois einer Selbstauflösung des Subjekts gleich, das, verführt vom Raum, nicht irgendetwas, irgendeinem anderen Ding oder Subjekt darin ähnlich werde, sondern allein diesem Raum selbst. Auf diese Weise fühle es sich schließlich «selbst Raum werden» – einen «*dunkle[n] Raum, in den man keine Dinge hineinstellen kann*». <sup>29</sup> Diesen merkwürdigen Vorgang bezeichnet Caillois entsprechend als «*Depersonalisation durch Angleichung an den Raum*», <sup>30</sup> der wiederum als Überlagerungs- und Fusionsraum, als fließender Raum der Affekte und Intensitäten in Foucaults Sinn verstanden werden kann.

Eine solche Depersonalisation wird in Aders *IN SEARCH FOR THE MIRACULOUS (ONE NIGHT IN LOS ANGELES)* mit den Mitteln der Schwarzweiß-Fotografie ins Bild gesetzt. Auch die Einladungskarte für die Ausstellung dieser fotografischen Serie in der Claire Copley Gallery in Los Angeles schmückt eine farblose Fotografie, die vom Bord eines Schiffes aus aufgenommen eine äußerst verschwommene, kaum

verhaftet und von deutschen Soldaten in einem Waldstück an der deutsch-niederländischen Grenze erschossen wurde.

29 Roger Caillois: *Mimétisme et psychasthénie légendaire*. In: Ders.: *Meduse et C<sup>ie</sup>*, Berlin 2007, S. 37.

30 Ebd.

erkennbare menschliche Figur zeigt, die sich gefährlich dem Meer zuneigt – ein grauer Schatten, der mit den Grautönen von Gischt und Wellen fast verschmilzt (Abb. 6). Die Angleichung an den Raum erscheint hier als ästhetische Strategie, um die menschliche Figur dem Blick eines Dritten – des Betrachters der fotografischen Serie bzw. der Einladungskarte – zu entziehen und sie letztlich aus dem Bild verschwinden zu lassen. Diese Wendung zum Bildraum vollzieht eine Defiguration auf wahrnehmungsästhetischer Ebene. Mit ihr ist zugleich eine auffällige Verrückung der anthropozentrischen Perspektive verbunden, denn der Raum selbst mit seinen fließenden Übergängen und Fusionen, und nicht die verschwommene menschliche Figur in der Bildmitte, bietet sich dem Blick als primäres Objekt dar.<sup>31</sup>

#### IV.

Ein Jahr später fasst Bas Jan Ader den Plan, dieses Projekt zu erweitern. Er nimmt sich vor, den Atlantik in einem winzigen Ein-Mann-Segelboot zu überqueren. Ziel dieser Reise ist wiederum Amsterdam, wo er in Umkehrung seiner nächtlichen Wanderung durch Los Angeles den Weg von der Küste bis ins Stadtzentrum fotografisch dokumentieren will. Zusammen mit der in Los Angeles entstandenen Fotoserie sowie den Aufzeichnungen und Aufnahmen, die Ader auf See anfertigen will, sollen diese Arbeiten in seiner Heimatstadt Groningen ausgestellt werden. Am 9. Juli 1975 ist der Künstler tatsächlich an Bord der *Ocean Wave* von Cape Cod an der amerikanischen Ostküste aus, versehen mit Proviant für mehr als zehn Wochen, zu seiner Reise aufgebrochen, von der er nicht mehr zurückgekehrt ist. Das Wrack des Bootes wird neun Monate später an der irischen Küste entdeckt. Das merkwürdige Verschwinden des Künstlers ist bis heute nicht gänzlich aufgeklärt worden und hat zu vielerlei Spekulationen verführt.<sup>32</sup> Dieser seltsame Fall (im Doppelsinn des Worts) Bas Jan Aders ist aufgrund dieser ungeklärten Umstände zum Gegenstand einer beispiellosen Spurensuche nach dem künstlerischen wie existenziellen Milieu geworden, aus dem heraus er verschwunden ist, das er aber gleichwohl noch immer heimsucht.

Genau dreißig Jahre, nachdem Ader zu seiner Atlantiküberquerung aufgebrochen ist, beginnt der niederländische Filmemacher Rene Daalder, der selbst mit dem Künstler befreundet war und lange Zeit in Los Angeles gelebt hat, eine Dokumentation über dessen mysteriöses Verschwinden. Er befragt Angehörige, Freunde sowie Wegbegleiter diesseits und jenseits des Atlantiks, besucht Aders Heimatstadt und macht sich auf die Reise nach Los Angeles.<sup>33</sup> Drei Jahre später ist *HERE IS AL-*

31 Das gespenstige Verschwinden der menschlichen Figur aus dem Bildraum hat die Fotografin Francesca Woodman geradezu obsessiv inszeniert.

32 Vgl. Müller, S. 73 sowie vor allem die Rekonstruktion der Reise von Koos Dalstra in: Marion van Wijk (Hrsg.): *In the Search of the Miraculous, Bas Jan Ader 143/76 Discovery File*, Amsterdam 2007.

33 Daalder hat u.a. Interviews mit der Witwe Mary-Sue Anderson-Ader, mit dem jüngeren Bruder Eric Ader, den Künstlerfreunden Bill Leavitt und Ger von Elk geführt.

WAYS SOMEWHERE ELSE schließlich fertig. Der Titel des Films, der auf eine Zeile Bas Jan Aders zurückgeht, spielt auf eine prägende Erfahrung an, die der Künstler mit den existentiellen Kräften des Raums gemacht hat: mit der lockenden Ferne und der diffusen Nacht, mit Schwerkraft und Sturm, mit terrestrischen und ozeanischen Erschütterungen gleichermaßen.

Mittlerweile sind Aders randständige künstlerische Arbeiten, seine konzeptuellen Filme, Fotoserien und Installationen von zahlreichen Künstlern und Künstlerinnen wiederentdeckt worden. Besonders die Filme seiner *Fall Series* haben Künstler wie Fiona Tan, Rodney Graham, Fernando Sanchez, Gavin Maitland oder Friedrich Kunath inspiriert, sich ebenfalls mit dem Wirken der Schwerkraft auf menschliche Körper auseinanderzusetzen. Daalder zeigt zahlreiche dieser künstlerischen Adaptionen der Aderschen Fall-Studien in seinem dokumentarischen Film und spricht sogar von *Gravity Art*. Er geht auch auf die gewachsene Popularität seiner kurzen Filme im Zeitalter von Sharing-Plattformen wie Youtube ein und beobachtet das besondere Interesse ihrer Nutzer für die Verbindung von Selbstdarstellung mit Slapstick und Disaster.

Das Drama des Scheiterns, das Bas Jan Ader auf ebenso existenzielle wie selbstironische Weise in bewegte und gleichermaßen bewegende Bilder überführt hat, entfaltet im partizipatorischen digitalen Milieu sein mimetisches Potenzial. Es regt zu Re-enactment und Überbietung gleichermaßen an. Auf Youtube zum Beispiel gibt es nicht nur eine weitere kurze filmische Fall-Studie als Archivfund zu bestaunen, bei der Ader diesmal mit einem Fahrrad über einen Strand direkt ins Meer fährt, sondern auch eine ganze Serie populärer Re-enactments von *Bas Jan Ader Videos* unter anderem der *Bas Jan Ader Group*. Der Wunsch nach spielerisch-existenziellen Selbstversuchen, so lässt sich schlussfolgern, ist ungebrochen. Die Suche nach dem Wunderbaren im Kampf mit Naturkräften wie der Schwerkraft beschäftigt auch die Akteure der heutigen Prosumerkultur. An gleicher Stelle wurde 2013 sogar ein Song über Bas Jan Ader und seine *Gravity Art* veröffentlicht, der die Geschichte seines Verschwindens erzählt. Das ist nun nicht wirklich ein Wunder.