

(In: Maike Aden-Schraenen: In Search of Bas Jan Ader, Berlin 2013)

3.5 Künstlerische Wiederverwertungen

Hague Yangs, Jonathan Monks und Elke Krystufeks Hommagen an Bas Jan Ader stellen nur drei beispielhafte Positionen innerhalb einer immensen, täglich wachsenden Flut künstlerischer Bezugnahmen auf Bas Jan Ader dar. Der dritte Teil der Abhandlung soll darum mit einer kritischen Diskussion des allgemeinen Trends der rückbezüglichen Aneignung und Wiederverwertung von Namen, Motiven, Stilen und Verfahrensweisen in der Kunst allgemein und speziell bei Bas Jan Ader abgeschlossen werden. In Bezug auf Bas Jan Ader werden fünf Strategien so genannter Postproduktionen definiert, deren ästhetische Aussagekraft in Bezug auf gegenwärtige Perspektiven und in Bezug auf die vorgefundenen Kunst befragt und bewertet werden.

3.5.1 Rekombination und Neuanwendung vorhandener Ideen

Der französische Kurator und Kritiker Nicolas Bourriaud bezeichnet Retroentwicklungen in der Kunst als „Postproduction“.¹ In seinem gleichnamigen Essay preist er die Aneignungen, Neu- und Wiederverwertungen bekannter Stile in der Kunst als Strategien der Rekombination bzw. Neuanwendung vorhandener Ideen. Sie bedeuten die Akzeptanz einer Vielfalt gleichberechtigt nebeneinander bestehender Perspektiven, denn eine „Definition dessen, was zeitgenössisch ist, kann so eigentlich nicht mehr stattfinden. Es muss jetzt vielmehr darum gehen, verschiedene Ebenen und Vorstellungen von Zeit parallel existieren zu lassen.“² In der Folge entstehen seiner Meinung nach spielerisch-ironische Rückbesinnungen auf Traditionen bzw. Epochen wie auch auf vorhandenes Material außerhalb der Kunstsphäre. Dies mündet in dem Versuch, Namen, Motive, Stile und Verfahrensweisen zu einem neuen Ganzen zu collagieren.

Exkurs: Postproduktion

Nicolas Bourriaud liefert nach eigenen Angaben keine Begründung, sondern allein die Beschreibung für den Wandel künstlerischer Strategien nach 1990. Er bedient sich dabei des technischen Vokabulars aus Fernsehen, Film, Audio, Computer, Pop und Alltag, wenn er z.B.

¹ Vgl. Nicolas Bourriaud: Postproduktion. Culture as a Screenplay. How Art Reprogramms the World. New York 2002

² Nicolas Bourriaud in einem Gespräch mit Wiebke Gronemeyer; in: Wiebke Gronemeyer: Die Moderne im Rückspiegel; art-magazin 03 / 02 / 2009

Kultur als „Scenplay“ kennzeichnet. Mit der Übernahme des bekannten technischen Begriffs „Postproduktion“ charakterisiert er zeitgenössische künstlerische Produktionsformen seit den 1990er Jahren, die in der Arbeit mit bereits produzierten Objekten und Formen bestehen. Er beschreibt damit den allgemeinen Trend der kulturellen Verwertung bereits existierender Produkte, mittels derer die Welt neu „programmiert“ würde. Nicht die Herstellung, sondern die Verwertung ist dabei die Maxime der Kunst, deren Logik in der Auswahl und Kombination bereits existierender Elemente – auch aus kunstfernen Kontexten – liegt. Diese werden reproduziert, aus dem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst und für eigene Zwecke funktionalisiert. Die neuen Kunstformen gleichen einem Flohmarkt. Sie basieren auf einer Art „Script“, das auf neue Situationen projiziert und dabei neu interpretiert wird. Künstlerische Leitfiguren sind z.B. der DJ und der Computerprogrammierer, die vorhandenes Musikmaterial durch Auswahl, Montagen, Hinzufügungen und Umarbeitungen zu ihrem eigenen machen.

„Notions of originality [...] and even of creation are slowly blurred in this new cultural landscape marked by the twin figures of the DJ and the programmer, both of whom have the task of selecting cultural objects and inserting them into new contexts.“³

Nicolas Bourriaud verwirft nicht nur die klassischen Kategorien wie Produktion und Rezeption, sondern auch die Grenzen zwischen Konsum und Produktion, Kreation und Kopie, Original und Reproduktion, Autorschaft und Wiederverwertung. Dagegen setzt er neue Kategorien: So würden Künstler wie Mike Kelley, Paul MacCarthy, Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe u.a. eine „Reprogramming existing works“ betreiben. Felix Gonzales-Torres, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Sarah Morris und Maurizio Cattelan, Angela Bulloch etc. folgen eher dem Prinzip des „Inhabiting historized styles and forms“. Letztgenannte Künstlerin, aber auch Douglas Gordon und Kendell Geers machen dagegen „Use of images“. Matthieu Laurette, Jens Haaning wie auch Daniel Pflumm und Michel Majerus verwenden ihm nach die „society as a catalog of forms“ und Vanessa Beecroft, Sylvie Fleury, John Miller und andere Künstler betreiben eine Art „Investing in fashion and media“.⁴ Alle Künstler scheinen Ludwig Wittgenstein zu folgen, der mit dem Satz: „Don't look for meanings, look for use“⁵ zitiert wird.

Anders als für Künstler der ‚Appropriation Art‘, die Nicolas Bourriaud als „first stage of postproduction“ charakterisiert, steht nicht die Auseinandersetzung mit Fragen nach Originalität, Autorschaft oder dem kreativen Schöpfertum im Mittelpunkt der Postproduzenten. Sie gehen darüber hinaus und nutzen die aus dem Ursprungszusammenhang herausgelösten Elemente für die Auseinandersetzung mit gegenwärtigen Fragen und Problemen. Postproduktionskünstler „verraten“ ursprüngliche Absichten und Bedeutungen, um aktuelle gesellschaftliche Situationen zu reflektieren und zu befragen – allerdings ohne abgeschlossene Ergebnisse zu präsentieren. Vielmehr entwerfen sie Szenarien, Bühnen oder Displays gesellschaftliche Utopien bzw. Heterotopien, die erlebbar werden, weil darin Produktions- und Rezeptionsprozesse ineinandergreifen.

Provoziert seien die heterogenen Formen der „culture of use“ durch einen unermesslichen

³ Ebd. S. 13

⁴ Ebd. S. 13 ff.

⁵ Ebd., S. 15

Fundus an Materialien, das im Informationszeitalter jedem jederzeit zur Verfügung steht und in einem nicht geringen Maße ein immenses Chaos auslöst. Die Aneignung von Namen, Formen und Materialien sei u.a. auch durch die Anerkennung und Verbreitung von Positionen gekennzeichnet, die bis dahin ignoriert oder missachtet worden seien.⁶

Nicolas Bourriauds Thesen auf Bas Jan Ader beziehend und erweiternd, soll diskutiert werden, wie Postproduzenten seinen Namen, seine Methoden und Formen und seine Bedeutungen der Kunstgeschichte als Domäne aufgreifen und Lesarten sie in Bezug auf gegenwärtige Problemlagen ausbilden. Wenn Postproduzenten als vermittelnde Bindeglieder verstanden werden, die seine historisch gewordene Position für die Gegenwart analysieren, befragen, dekonstruieren und verändern und dabei subjektive bzw. vielfältige Positionen ausbilden, wird Bas Jan Ader zum Teil bis zur Unkenntlichkeit für neue Zwecke umprogrammiert, verweicht oder auch negiert. Die Frage ist, ob diese Art der ‚Künstler-Künstler‘-Verwertung interessante Perspektiven hervorbringt.

3.5.2 Fünf Strategien der Postproduktion auf Bas Jan Ader

Ich schlage zunächst vor, in Bezug auf Bas Jan Ader fünf verschiedene Strategien künstlerischer Postproduktion zu unterscheiden: Die Imitationen, die Deplatzierungen, die Befragungen, die Transformationen und die Instrumentalisierungen. Die Bestimmung der fünf Strategien wird allerdings in schematisch vereinfachender Weise vorgenommen. In der Wirklichkeit sind die jeweiligen Postproduktionen durch vielfache Interdependenzen gekennzeichnet. In vielen künstlerischen Arbeiten lassen sich mehrere oder sogar alle fünf Perspektiven zugleich finden. Daraus folgt in der logischen Konsequenz, dass die hier dargelegten künstlerischen Praktiken keineswegs hierarchisch zu denken sind. Sie geben keine Niveaustufen ab, nach denen sich die Qualität der jeweiligen Postproduktion bewerten ließe. Dementsprechend werden die hier skizzierten Namen und Werke ebenfalls ohne qualitative Wertung aufgeführt. Darunter sind Beispiele ebenso bekannter wie auch unbekannter Künstlernamen und deren Werke ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Einige der künstlerischen Arbeiten könnten in ästhetisch-künstlerischer Hinsicht als harmlos, wenn nicht gar problematisch diskutiert werden, andere dagegen entfalten ein auf eigensinnige und sensible Weise ausgeformtes Gefühl für die Komplexität der Kunst Bas Jan Aders.

Imitationen

In mehr oder weniger einführender Weise werden Aders ästhetischen Existenzexperimente imitiert bzw. erneut aufgeführt. Oft findet dabei eine Transformation in ein anderes Medium wie Malerei, Zeichnung, Texte, Fotos, Filme etc. statt. Dann bekommt die Imitation den Sinn, Aufschluss über Aders Kunst aus

⁶ Ebd.

neuer Perspektive zu geben. Beispielhaft gelingt das Isabell Heimerdinger in ihrem Film „The space between us fills my heart with intolerable grief and impossible joy“ von 2002, der im nächsten Absatz eingehender beschrieben wird. Unzählig viele Imitationen ahmen das Weinen Bas Jan Aders in seiner Arbeit „I’m too sad to tell you“ (s. Kapitel 1.3) ohne solches Erkenntnisinteresse nach. So Artemio (2004), Hege Dons Samset (2004), Daniël Dennis de Wit (2005), Liliana Lewicka (2006), Derek Sullivan (2006), Jessica Williams (2007), Megan Daalder (2007) Ciprian Muresan (2009), Lisa Rovner (o.J.) u.s.w. u.s.f. Nicht eben weniger Künstler ahmen Aders Fall-Aktionen nach (s. Kapitel 1.4). So z.B. Jason Lazarus (o. J.), Martin Kersels (1995), Erik Wesselo (1997), Denis Darzacq (2005-06), Fernando Sanchez (2007), Daniel Davlin (2006), Gavin Maitland (2007), Kerry Skarbakka (o.J.) und viele, viele andere. Sie scheinen fasziniert von der Komik des Fallens und von der existenziellen Riskanz. Zum Teil fallen die Arbeiten eher in das Genre des Entertainments als das der Kunst. Manchmal sind sie in die Nähe des „Jackass“⁷ zu rücken. Sehr häufig existiert eine enge Verbindung der Imitationen mit den im Folgenden beschriebenen Deplatzierungen. Nicht immer geht es, wie bei Isabell Heimerdinger (2002) darüber hinaus in die weiter unten dargelegten Befragungen und Transformationen hinein.

Deplatzierungen

Bas Jan Ader selbst, seine Motive, Formen oder auch deren mediale Ästhetik werden aufgenommen, um sie in einen anderen Kontext zu versetzen. Es scheint, als sollte ihre Bedeutsamkeit für den heutigen Akteur noch einmal neu erprobt bzw. überprüft werden. Der Film „Western“ (2002) von Hans Schabus kann als Deplatzierung charakterisiert werden. Wie in anderen Werken auch erforscht der Künstler einen skulptural gedachten Raum auf seine Durchgänge, Passagen und Tunnel hin. In seinem auf Ader Bezug nehmenden Film geht es insbesondere um den Gegensatz von Geschlossenheit und Offenheit und die Frage nach Orientierung darin. In einem poetisch anmutenden Schwarzweiß-Film sieht man Schabus selbst in einem kleinen, selbstgebauten Segelboot namens „forlorn“, wie er sich rudern und segeln seinen Weg zur Filmmusik „Der dritte Mann“ (von 1949) durch die dunklen, schmutzigen und labyrinthartigen Abwässerkanäle Wiens bahnt. Die Reise durch die unendlich erscheinenden Irrwege der Unterwelt kommt einem wie eine nie enden wollende Fahrt ohne Ziel bzw. Ankommen vor. Hans Schabus selbst spricht von Assoziationen an die romantisch-poetischen Motive des einsamen Seglers Bas Jan Ader in seinem letzten Selbstexperiment „In Search of the Miraculous“.⁸ Wie viele Deplatzierungen funktioniert der Film „Western“ zugleich als Befragung bzw. Transformation der Motive Aders, wie in den nachfolgenden Abschnitten deutlich werden dürfte. Eine befragende Deplatzierung nimmt auch die Künstlerin Kristine Thompson vor, wenn sie sich 2007 vor Aders möglichem Haus in Kalifornien „re-plaziert“, wie sie selbst

⁷ „Jackass“ (deutsch: Esel; sinngemäß Vollidiot, Schwachkopf), ist eine amerikanische Fernsehserie seit 2001, die gefährliche Mutproben oder selbstverletzende Stunts zeigt.

⁸ In einem Gespräch mit der Autorin am 15.08.2006

schreibt. Jason Lazarus, („Lost. Bas Jan Ader, o.J.) zeigt sich als Rückenfigur mit Ader-Maske vor einem See. Rennend deplatziert sich Gonzalo Lebiga 2008 in der Arbeit „The Distance Between You and Me“ als einsam Suchender bis er als laufende Rückenfigur am Meer endet. Insbesondere Aders letzte Arbeit „In Search of the Miraculous“ (s. Kapitel 1.6) bildet ein beliebtes Sujet für Deplatzierungen. Arjen Boerstra (2007), Adel Abdessemed (2008) u.v.a. wiederholen Aspekte daraus vor anderen Kulissen. Das Projekt „Rarely Seen Bas Jan Ader Film“ (2009) von David Horvitz ist ebenfalls eine Deplatzierung. Horvitz präsentiert u.a. einen wenige Sekunden kurzen Schwarzweiß-Film einer Fahrradfahrt ins Meer und ein daraus entstandenes Flipbook im ästhetischen Stil der Filme und Fotografien Bas Jan Aders.

Befragungen

Viele Postproduktionen lassen sich als Befragungen lesen. Künstler versuchen den Mysterien um Bas Jan Aders Kunst und Leben, vor allem um sein Verschwinden auf den Grund zu gehen, um die darin enthaltenen Motiven, Formen und Methoden explizit fragend nachzuspüren. Die z.T. sehr persönlich gehaltenen Befragungen zielen auf ein besseres Verständnis der gegenwärtigen Bedeutung Aders und werden oft mit einer Reflexion der eigenen kulturgeschichtlichen Perspektiven verbunden. Erika Yeomans Dokumentation „In Search of the Miraculous“ (1998) ist ein typisches Beispiel dafür. Die Künstlerin romantisiert Bas Jan Ader als einen Abenteuerhelden, der für seine Kunst starb. Um mehr über Ader zu erfahren, machte sie eine Art ‚Pilgerreise‘ von Chicago nach Los Angeles, um Aders Witwe, Mary Sue Anderson zu befragen. Drei Tage lang (kettenrauchend und kaum schlafend) fuhr sie in einem offenen Auto und nahm alle Assoziationen über sich selbst und Bas Jan Ader während der Fahrt mit einem Rekorder auf. Letztendlich findet sie mehr über sich selbst heraus, als über Bas Jan Ader. Eine Befragung eigener Art ist Tacita Deans Film „Disappearance at Sea“ von 1999, in dem den beiden auf See vermissten Seglern Donald Crowhurst und Bas Jan Ader gedacht wird. Dessen unheimliche Bilder beschwören die Unberechenbarkeit und Gefahren des Meeres. Auch die zweiteilige Arbeit Isabell Heimerdingers “The space between us fills my heart with intolerable grief and impossible joy” (2002) kann als Befragung gelten. In einem Teil der Filmarbeit weint der Berliner Schauspieler Martin Glade wie Bas Jan Ader vor der Kamera. Allerdings weint er nicht nur zwei Minuten, sondern eine halbe Stunde lang. In einem zweiten halbstündigen Film lacht der Schauspieler für eine halbe Stunde. Die beiden Videofilme werden in der Regel gleichzeitig betrachtet. Die gezeigten Emotionen wirken aufgrund ihrer vermeintlichen Unmittelbarkeit sehr ergreifend. Das wirft die Frage nach der ‘Authentizität’ der außerordentlich ‚echt‘ wirkenden Emotionsdarstellungen durch einen Schauspieler auf. Aber auch das Problem der vermeintlich leichten Verständlichkeit der radikal konträren Gefühle wird berührt. Denn obwohl Lachen und Weinen als gegensätzliche Empfindungsausdrücke gelten, so lassen sie sich in ihrer Darstellung der parallel gezeigten Filme zum Teil nicht mehr unterscheiden. Der Betrachter der Filme wird also mit seinen eigenen Annahmen über

die Unmittelbarkeit und unmittelbare Verständlichkeit von Gefühlen konfrontiert. Elke Krystufeks mit Assoziationen beschriebene Ader-Selbst-Porträts aus den Jahren 2005/2006 (s. Kapitel 3.6.2) zähle ich ebenfalls dazu, wobei sich darin allerdings ebenfalls die Kennzeichen von Imitation und der nachfolgend beschriebenen Transformation finden. Das Recherchebuch „Bas Jan Ader. In Search of the Miraculous“ von Rosario Florio lässt sich als eine ganz direkte Befragung der Künstlerin sehen. Jonathan Monks Ausstellung „Ocean Wave“ (2004/ 2005) dagegen als Handlungs- und Erfahrungsraum für fragende Besucher. Die Befragung der Motive Aders findet bei ihm innerhalb einer Transformation an einen anderen Ort mit neuen Bedingungen statt. Sie lassen Bas Jan Aders Aktionen in einem neuen Licht erscheinen und dadurch Dimensionen erkennen, die der Mainstream der Kunsthistoriker, Kritiker und Kuratoren zumeist übersehen. Seine Rauschangebote stellen die ekstatischen Momente in Aders Werken heraus. Auch andere Künstler nehmen Bas Jan Aders Motive zu deren Befragung auf, um gleichzeitig eigene, z.T. konträre Lesarten zu den bis dato üblichen Deutungen vorzuschlagen. Thiago Rocha Pitta erkundet in seinem Film „The Secret Sharer“ von 2008 die Gegensätze von Land und Meer auf höchst romantische und subjektive Weise. Jed Lind montiert das Deck eines Segelschiffs vom gleichen Typ der „Ocean Wave“ Aders auf ein nacktes Rumpferüst, das, da schwimmunfähig, nicht zu Wasser gelassen werden kann („Captized Dreamers – A Shipwrecked Shelter for 1975“, 2005). Unendlich viele Befragungen können an dieser Stelle genannt werden. So z.B. die dreiteilige Fotoarbeit von Hansi Linderoth, auf nichts als die hohe raue See zu sehen ist. Sie heißt „In Memoriam Bas Jan Ader“ (2006).

Transformationen

In dekonstruktiver Absicht wird Bas Jan Ader in erster Linie als Position begriffen, die eine Vielzahl von Perspektiven und Aussagerichtungen ermöglicht. Um diese kenntlich zu machen, wählen einige jüngere Künstler Einzelaspekte aus seiner Kunst und seinem Leben aus und übertragen sie auf neue Zusammenhänge. In solchen Verlagerungen, Erweiterungen und Ergänzungen werden Brüche, Leerstellen, Heterogenitäten und Unvereinbarkeiten offengelegt. Versuche, Eindeutigkeiten zu fixieren, werden enttäuscht. Dadurch, dass nicht nur versucht wird, seine Kunst zu verstehen, sondern bewusst auch das in den Fokus gerückt wird, was er in seiner Kunst nicht zeigt, kann auch das Nichtgesagte, ebenfalls Sagbare aufgespürt werden. So können das Gemachtsein und die Wirkungsweisen von Aders Kunst und Person in Bezug auf eigene Bedingungen erprobt und durchkreuzt werden. Der Kanadier Rodney Graham transformiert Bas Jan Aders Fahrradfahrt in eine Amsterdamer Gracht auf eine eigene Fahrradfahrt. Das Video „Phonokinetoscope“ (2001) zeigt ihn rückwärts auf einem Fahrrad fahrend während eines LSD-Trips. Jonathan Monks Hommage Bas Jan Ader bezieht ja ganz ähnliche Rauscherfahrten ein. Rodney Graham befragt aber außer den ekstatischen Dimensionen von Balanceakten auch die Möglichkeit der Repräsentation solcher subjektiven Erfahrungen im Film. Eine andere

Transformation lässt sich in Elke Krystufeks Film „Dr. Love on Easter Island“ (2006) erkennen, in dem die Künstlerin als „She-Bas“ auf den Osterinseln aus dem Verschwundensein wieder auferstehen lässt (mehr dazu: s. Kapitel 3.6.3). Haegue Yangs Serie der „Vulnerable Arrangements“ (2007) kann ebenso als eine Transformation betrachtet werden (s. Kapitel 3.4.2). Yang macht Facetten der Verletzlichkeit in der Kunst Aders aus und transformiert sie auf neue hierarchielose Gemeinschaftsmodelle.

Instrumentalisierungen

Bas Jan Aders Kunst wird aufgenommen und in freier, eigenmächtiger Weise für neue Kunstwerke vereinnahmt. Oft ist es nur der Name Aders, der für neue Sinnstiftungen in Anspruch genommen wird. Die ursprünglichen Motive, Formen, Bedeutungen und Kontexte Aders gelten als uneinholbar und spielen dementsprechend keine Rolle mehr. Ohne Begleitinformation lassen sie sich nicht wiedererkennen. Eine solche Instrumentalisierung erfährt Bas Jan Ader z.B. durch Cosima von Bonin, die ein Bekenntnis zu Bas Jan Ader formuliert bzw. materialisiert, wenn sie 1990 in einem Bündel von Luftballons, die mit Künstlernamen und Daten beschrieben sind auch einen mit dem Namen „Bas Jan Ader“ und einem Datum signiert – es ist das seiner ersten Ausstellung. Bonin erinnert, ja auratisiert Ader in einem Spiel mit sich entziehenden Bedeutungen. Marijke Appelman zeigt in der Serie „6x6 photograph of Dutch shopping bags“ eine Fotografie zweier nebeneinander stehender Einkaufstüten, von denen die eine mit „bas“ und die andere mit „jan“ bedruckt ist. Eine andere Instrumentalisierung kann in Christopher Williams Blumenbild „Bouquet for Bas Jan Ader and Christopher D’Arcangelo“ (1991) ausgemacht werden. Christopher Williams erinnert mit dem Motiv dieser Arbeit an den Tod Bas Jan Aders, befragt aber zugleich den Status der Fotografie in Bezug auf Sichtbarkeiten und Erinnerungen. In dem Video des Künstlers Douglas Gordon „Douglas Gordon sings The Best of Lou Reed and the Velvet Underground (for Bas Jan Ader)“ von 1993 verweist der Signifikant „Bas Jan Ader“ mehr auf die historische Legende als auf ein konkret greifbares künstlerisches Werk. Das hat mit der Unmöglichkeit der Repräsentation persönlicher Gedanken im Film zu tun. Mag der Künstler auch an Bas Jan Ader gedacht haben, während er singt, so ist das im Film nicht zu erkennen. Martin Boyce unternimmt eine ähnlich vage Instrumentalisierung. Er hängt einen schräg würfelförmigen Aluminium-Stahl-Aschenbecher an die Wand und nennt ihn „Broken Fall (Wall Mounted Ashtray)“ (2005). Hier wird eine hermetisch bleibende Verbindung zu Bas Jan Aders Fall-Aktionen assoziiert. Der Verweis auf Ader wäre eigentlich nicht notwendig. Er hat den Charakter einer Fußnote.

Die fünf Strategien künstlerischer Postproduktion stellen, wie bereits angemerkt, noch keine Kriterien dar, nach denen sich die Qualität der Postproduktion bewerten ließe. Die Absage an ein niveaurorientiertes Stufenmodell bedeutet jedoch nicht, dass sich die Praxis der Postproduktion Praxis keinen Diskussionen zu stellen hätte, die ihre

ästhetische Relevanz kritisch zu reflektieren und bewerten versucht.

3.5.3 Identifikationsbegehren statt Positionierung

Die kritische Diskussion von Strategien der Postproduktion soll hier grundsätzlichere Fragen berühren, als dass sie sich an den oben aufgeführten Kriterien ausrichten könnte. Im Bewusstsein um die Problematik von Kritik und Bewertung in der Kunst und den damit verbundenen Unterwerfung unter bestimmte Normensysteme sollen hier manche Beweggründe des zeitgenössischen Recyclings, Revisiting, Reenactings, Reproductings etc. zur Debatte gestellt werden, die, so sei vorweg schon einmal formuliert, bei genauem Hinsehen als problematisch zu werten sind. Letztendlich geht es auch um die Problematik der Verbannung von Neuschöpfungen in aktuellen Kunstzusammenhängen. Zwar scheint es ausgemacht, dass Künstler heute nichts Neues bzw. Innovatives⁹ mehr produzieren können. Die Frage bleibt aber akut, warum das Sampling, Programming, Displaying und Remixing von Vorhandenem so attraktiv ist und ob es tatsächlich interessante Perspektiven für gegenwärtige künstlerische Fragen ausbilden kann.

Das Ende nach dem Ende der Moderne

Die Zeit der Revivals und des Recyclings hat ihre Ursache in der Lähmung, neue, innovative und streitfähige künstlerische Muster und Strategien in der Kunst zu kreieren. Nach dem „Ende der großen Erzählungen“¹⁰ scheint der Grundsatz zu gelten, dass in Literatur, Film, Architektur und bildender Kunst nichts Neues mehr zu schaffen sei. Die Wirkmacht und Erkenntnisfunktion des Neuen, Innovativen in Hinsicht auf kritische oder utopische Entwürfe ist in Frage gestellt. Stattdessen reüssieren rückwärtsgewandte Post- und Retro-Entwicklungen, die sich in den oben erwähnten Imitationen, Deplatzierungen, Befragungen, Transformationen und Instrumentalisierungen Bahn brechen.

Exkurs: Die Verfallsgeschichte der Avantgarden

Die Verabschiedung vom Konzept des Neuen und Innovativen hat vielfältige Gründe. Einer davon hat mit der Kritik an avantgardistischen Totalitätsansprüchen zu tun. So haben visionäre und kritische Gegenentwürfe zum Bestehenden in der Geschichte nicht selten gerade jenen autoritären Habitus ausgebildet, der infragegestellt werden sollte. Zahlreiche

⁹ Eine ausführliche Diskussion von Strategien des Neuen in der Kunstgeschichte kann und soll hier nicht vorgenommen werden. Um sich über das Neue als Abgrenzung von Vergangenen, als utopischer Entwurf, als Mode, als Differenz zum Ursprünglichen, wie auch über Umwertungen, Innovationen und Kreativität u.s.w. zu informieren, sei auf Boris Groys Versuch „Über das Neue“ verwiesen. (Vgl. Boris Groys: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, München 1992)

¹⁰ Vgl. Jean Francois Lyotard: Das postmoderne Wissen, Wien 1999; in: Charles Jencks: Was ist Postmoderne? Zürich, München 1990, S. 7

Beispiele belegen, dass die Negation herrschender Grundwerte und künstlerischer Gesetzmäßigkeiten ihrerseits mit durchaus gebieterischer Geste daherkam. Oft genug bildeten kritische Antimodelle zum Vorhandenen sogar neue Machtstrukturen aus.¹¹ Das hat freilich damit zu tun, dass der radikale Angriff auf Autoritäten die Stimme der Autorität voraussetzt. Michel de Certeau, auf den sich auch Bourriaud in seinem Plädoyer für die Postproduktion beruft,¹² hat das sehr klar ausformuliert, wenn er feststellt, dass „Kritik [...] nur die Erscheinung von Distanz für diejenigen Wissenschaftler [schafft], die Mitglieder der Institution sind.“ Sie ändert die Funktion von Unterdrückung und Ideologie „in keiner Weise“.¹³

Wiederverwerter von Kunst scheinen aber nicht nur das Moment des Autoritären vermeiden zu wollen, das so vielen Strategien der Avantgardenkünstler anhaftet. Bekannt sind die durchaus umstritten Schriften Beter Bürgers, der schon vor fast vierzig Jahren das Scheitern aller avantgardistischer Versuche ab Mitte des 20. Jahrhunderts ausführlich beschrieben hat: Nachdem die erste Avantgarde des Jahrhundertbeginns längst institutionalisiert worden sei, so Bürger, gerinne die Produktion des Neuen inzwischen zum leeren Ritual:

„Die Provokation ist abhängig von dem, wogegen sie sich richtet; hier von der Vorstellung, das Individuum sei das Subjekt des künstlerischen Schaffens. Nachdem einmal der signierte Flaschentrockner als museumswürdiger Gegenstand akzeptiert ist, fällt die Provokation ins Leere; sie verkehrt sich ins Gegenteil. Wenn heute ein Künstler ein Ofenrohr signiert und ausstellt, denunziert er damit keineswegs mehr den Kunstmarkt, sondern fügt sich ihm ein; er destruiert nicht die Vorstellung vom individuellen Schöpfertum, sondern er bestätigt sie.“¹⁴

In seiner Publikation „Über das Neue“ benennt Boris Groys den schwierigen Versuch, entgegen der leeren Provokation doch noch Neues zu kreieren. Auch seiner Meinung nach ist der radikale Gestus des Fortschritts verbraucht. Die Kunsttheorie der Gegenwart glaube nicht mehr an Neuerungen gegenüber seinen Vorgängern. Weil der Kunstbetrieb jedoch immer noch den Input des Neuen, Provokanten brauche, würden sich Künstler dennoch daran versuchen. Geschaffen wird das Neue jedoch nicht mehr aus sich selbst heraus, sondern durch Einverleibung derjenigen Bereiche der Wirklichkeit, die bis dato noch nicht vom Kunstbetrieb geschluckt seien. Nach dem Ready-Made-Prinzip würden zunehmend mehr Elemente aus der profanen Welt musealisiert. Die Bestimmung künstlerischer Innovation liege dann in der beständigen Neubestimmung der Grenze zwischen einem Bereich des wertlos „Profanen“ und der als wertvoll erachteten „Kultur“. Diese „Verkunstung des Profanen“, d.h. die Aufwertung von bisher als wertlos Erachtetem zu Wertvollem würde so lange betrieben, bis der letzte profane Trash in der Kunst angekommen sei.¹⁵

Thomas Raab beschreibt die Auswirkungen solcher „Avantgarde-Routinen“. Ihm nach scheinen sich Künstler zu schämen, politische Utopien zu benennen. Stattdessen würden sie sich in der Haltung der Ironie üben.

¹¹ Walead Beshty: Neo-Avantgarde und Serviceindustrie. Die Schöne Neue Welt der relationalen Ästhetik; in: http://www.societyofcontrol.com/pmwiki/k2ao/k2ao.php?n=Main_RelationalAesthetics, Stand: 12.1.2009

¹² Vgl. Bourriaud, a.a.O. S. 24

¹³ Michel de Certeau: Kunst des Handelns, Berlin 1988, S. 61

¹⁴ Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M. 1974, S. 71

¹⁵ Groys, a.a.O. 1992, S. 89

„Der Verlust des ‚identifizierten‘ (existentiell besetzten) Glaubens an die Utopie äußert sich im nunmehr bloß oberflächlich appellativen Charakter der Werke, die nunmehr nur noch in den Subkulturen konsumiert werden und dessen Ansprüche auch nur noch den Erfolg innerhalb der Subkultur umfassen. Avantgarde tritt oberflächlich, d.h. von anarchistischen Ansprüchen befreit, von einer ‚epidemischen‘ in eine ‚chronische‘ Phase ein (Poggioli). Zum Eintritt in die ‚Kunstwelt‘ seit den 80er Jahren in die ‚Postpunkwelt‘ (Reynolds), ‚Hiphopwelt‘, ‚Artfilmwelt‘, ‚Genderwelt‘; ‚Kleinkunstwelt‘, ‚Lyrikwelt‘, ‚Deleuzewelt‘ usw. genügt heute das schiere Lippenbekenntnis, dass die eigene Subkultur allgemein ‚vorne‘ sei, auch wenn man nicht weiß, wo ‚vorne‘ und ‚hinten‘ sein soll, und diese vorderhand ganz offensichtlich bloß dem eigenen Wirtschaften oder Wohlbefinden dient. [...] Wichtig wird nunmehr, [...] einfach dabeigewesen zu sein, denn das verschafft Kredit vor und von den Kollegen.“¹⁶

Unwichtig für den Erfolg einer Positionierung sei der jeweilige geschichtliche Horizont oder Kontext. Wichtig sei Raab zufolge allein eine möglichst „coole“ Identifikation mit einer möglichst exzentrischen Subkultur.

Das von Thomas Raab festgestellte Identifikationsbegehren mit exzentrischen Subkulturen lässt sich ohne weiteres auf das Phänomen der Postproduktion in Bezug auf Bas Jan Ader übertragen. Oft kommt es mit appellativen Lippenbekenntnissen, mit Selbstbestätigung und Selbstbespiegelung wie mit einem leicht zu erlangenden Wohlbefinden daher.

Dilettantische Verehrung und Selbsterhöhung

Das Bekenntnis zu etwas Exzentrischem über die Nennung von Namen verspricht Erfolg und Anerkennung „im harten Kampf um die knappe Ressource Aufmerksamkeit“,¹⁷ um im globalisierten Informationszeitalter nicht in der „chaotischen Masse von Objekten, Namen und Referenzen“¹⁸ unterzugehen.

Es mag paradox erscheinen, dass sich so etwas wie Außergewöhnlichkeit ausgerechnet mit der Wiederverwertung vorhandener Positionen erzielen lassen soll. Vielleicht ist es aber auch nur bequem. Denn den von ‚Postproduzenten‘ anektierten Positionen haftet oftmals die Aura derjenigen an, die ausschließlich Kenner und Insider empfehlen, die der Markt und etablierte Kunstinstitutionen bis dato übersehen haben. Gerade weil sie auf dem Markt keine sichtbare Rolle spielen, stehen sie für eine andere, widerständige oder symbolische Wertschätzung. So wirken ‚Künstler-Künstler‘ milieu-, aber vor allem auch mythenbildend. Isabelle Graw schreibt dazu:

„Im Zuge des vielbeschworenen Kunstbooms hat auch der Typus des ‚Künstler- Künstlers‘ wieder Konjunktur. Wie der Name schon sagt, handelt es sich dabei um einen Künstler für Künstler, der in erster Linie von zumeist jüngeren KollegInnen geschätzt wird. Während ihm InsiderInnen schon zu Lebzeiten Respekt zollen, setzt seine institutionelle Würdigung in der

¹⁶ Thomas Raab: Avantgarde-Routine, Berlin 2008, S. 64 f.

¹⁷ Vgl. insbesondere: Georg Franck: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf, München 1998; aber auch Beiträge zum Thema von Michael Goldhaber, Florian Rötzer und Siegfried J. Schmidt

¹⁸ Ebd., S. 11

Regel erst posthum ein. Da er über ein hohes Maß an Reputationskapital verfügt, eignet er sich besonders gut zur retrospektiven Verklärung. Anekdoten und Legenden säumen folglich seinen Weg. Mit dem geringen Marktwert seiner Arbeit hängt es aber auch zusammen, dass seine Position – obgleich institutionell begehrt – für junge KünstlerInnen nach meiner Beobachtung heute wenig erstrebenswert ist. Je stärker der ökonomische Druck, desto weniger attraktiv die Aussicht, allein als Geheimtipp unter Insidern sein Dasein zu fristen.¹⁹

Das Schicksal jedes ‚Künstler-Künstlers‘ ist laut Graw, dass er künstlerisch etwas vorbereitet, dessen Ernte dann aber andere einfahren, beispielsweise in Form einer Hommage an ihn. Nur hat es, so Graw, „der Künstler-Künstler definitionsgemäß gar nicht darauf angelegt, dass sich sein künstlerisches Renommee noch zu Lebzeiten auszahlt. Und das ist es, was ihn so sympathisch macht, so anfällig für posthume Mystifikationen.“²⁰ Schnell wird der Künstler-Künstler dadurch zu einer exquisiten Starikone nicht nur unter Kennern und Insidern. Im „Modell des Künstler-Künstlers steckt beides, das Potenzial zu einer Abschottung gegenüber dem Marktgeschehen wie auch die Voraussetzung für einen ‚Hype‘“²¹.

Dieser Hype hat zur Bedingung, dass das Werk des ‚Künstler-Künstlers‘ eine gewisse Aura aus Obskurität und Exzentrik umgibt. Die folgenden Äußerungen der Künstlerin Paulina Olowaska lassen das besonders anschaulich werden:

„Und dann gibt es Situationen, wo ein Werk ausgestellt wird, von dem ich denke, dass es zu viel ist und mein Interesse an einem Künstler plötzlich vollkommen verschwindet. Ich muss dies für Bas Jan Ader sagen, von dem ich vollkommen fasziniert war, als ich in Amsterdam studierte. Aber nachdem ich über ihn gelesen und so viele Arbeiten gesehen habe, musste ich seinen Katalog aus meinem Atelier entfernen.“²²

Auch wenn Olowaska nicht erklärt, warum sie Aders Katalog unbedingt entfernen *musste*, lässt sich aus dieser Äußerung ein Sonderrecht auf eine einzigartige Rezeptionshaltung in Bezug auf einen ‚Künstler-Künstler‘ heraushören. Es ist jedenfalls erstaunlich, dass das Interesse an einem Künstler ausschließlich aufgrund des steigenden Bekanntheitsgrades erlahmt – als ließe sich seine Kunst nicht immer wieder neu zurückholen. Ohne Zweifel kann eine zum Klischee geronnene Kunst ihre Faszination einbüßen. Hier jedoch scheint in der Äußerung ein Distinktions- und Einzigartigkeitsbegehren der Rezipientin auf, das sich hinter vorgehaltener Hand auf das Recht des exklusiven Zugangs jenseits der institutionellen Aufmerksamkeit beruft, auf eine quasi exquisite Zugehörigkeit zur Subszene. Entsprechend benennen Mitchel Algut und Jay Sanders die Aura von einzigartiger Kennerschaft und exklusivem Insiderwissen als Bedingung einer Appropriation, der das Faszinosum des Neuartigen anhaftet.²³

Warum Rezipienten wie Olowaska in Bas Jan Ader eine Position des Randständigen zu

¹⁹ Isabelle Graw: Die Künstler und die Institutionen. Posthume Verklärung; in: taz, 12.02.2008

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Vorwort; in: Texte zur Kunst, a.a.O. 2008, S. 5

²² Paulina Olowaska in einem Roundtablegespräch; in: Texte zur Kunst, a.a.O. 2008, S. 65

²³ Vgl. Mitchel Algut, Jay Sanders: Wir grüssen dich lieber Rousseau; in: Texte zur Kunst, September 2008, 18. Jg., Heft 71, S. 114

erkennen glauben, mag daran liegen, dass sich Ader – möglicherweise absichtsvoll – dem Kunstmarkt entzogen hat. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass er nicht nur Lehrer an der University of California in Irvine war, sondern eine Reihe von Ausstellungen in Los Angeles, Amsterdam und anderen relevanten Orten hatte. Seine Werke hatten in ihrer Gesamtheit immer eine Relevanz im Kunstbetrieb; ihre Rolle war keineswegs marginal. Immerhin wurde er von der renommierten Galerie ‚Art & Project‘ in Amsterdam vertreten. Abgesehen von den jüngst ‚wiederentdeckten‘, aber von ihm nicht autorisierten Arbeiten,²⁴ hinterließ er allerdings nur ein äußerst schmales Oeuvre, bestehend aus weniger als vierzig Arbeiten. Neben seinem mysteriösen Verschwinden wird die Tatsache des schmalen Oeuvres oft als künstlerische Verweigerungshaltung gegenüber dem Kunstbetrieb gedeutet. Das scheint den Künstler aus der Distanz der Nachgeborenen heraus attraktiv zu machen. Es lässt seinen Status so interessant erscheinen, dass Ader mittlerweile zu einem ‚Künstler-Künstler‘-Star avanciert ist.

Manche Künstler idealisieren die Person Ader und deren rätselhaften Verschwinden, andere – in Zeiten von „Jackass“²⁵ – die absurde Riskanz, mit der er sich in seinen Aktionen als Stuntman für authentische Lebensintensität und Wagemut ins Bild zu setzen wusste. In jedem Fall scheint es, als ginge es Gegenwartskünstlern darum, mittels einer Referenz auf Ader ein vermeintlich mutiges Bekenntnis zur Dissidenz gegenüber den großen kunsthistorischen Erzählungen abzulegen.

„Wir leben in einer Zeit der Revivals und der Wiederentdeckungen. [...] Die Situation ist Sinnbild für ein trüdeliges Ende, das nach einem Jahrhundert der Bewegungen kommt. Mit dem Ende des Modernismus kamen Aufsummieren und Wiederverwertung – zwanzig Jahre Neoismen. [...] Das Sonderrecht, das obskuren Werken aus der Geschichte eingeräumt wird, ist [allerdings, M.A.] alles andere als einzigartig.“²⁶

Es liegt die Vermutung nahe, dass ein Teil des breiten Interesses junger Künstler an der vermeintlichen Exzentrizität oder Obskurität Bas Jan Aders einer Vereinnahmung für eigene Interessen zuzuschreiben ist, die ihrerseits wenig einzigartig sind. Manchen scheint es um einen Mitnahmeeffekt des Ader-Hype zu gehen. Der Blick ins Internet stützt diese These. Hier tummeln sich unzählige Ader-Postproduzenten, die eine nachvollziehbare Verliebtheit in Bas Jan Ader erkennen, eine differenzierte und ernsthafte Auseinandersetzung mit seinem Werk in Bezug auf die Gegenwart jedoch vermissen lassen. Sie entziehen sich erfolgreich dem Risiko einer eigenen Positionierung ohne das eigene Ego vernachlässigen zu müssen. Bas Jan Ader wird als Idol zwar verehrt, dessen Komplexität aber durch eine stümperhafte Referenz abgewertet. Die Folge ist ein überlegen sich gebender Dilettantismus.

²⁴ Zu dieser Problematik siehe: Wade Saunders: In Dreams Begin Responsibilities, Art in America, Febr. 2004

²⁵ Jackass (deutsch: wörtlich Esel; sinngemäß Vollidiot, Schwachkopf) war eine US-amerikanische Fernsehserie des Musiksenders MTV, die von 2000 bis 2002 produziert und in Deutschland erstmals am 8. Februar 2001 ausgestrahlt wurde. In jeder Folge wurden von den Protagonisten gefährliche oder selbstverletzende Stunts und Mutproben durchgeführt. 2003 und 2006 wurden nach der Serie auch Jackass-Filme für das Kino veröffentlicht.

²⁶ Algut, Sanders, a.a.O. 2008, S. 113

Die Ausführungen sollten hinreichend deutlich gemacht haben, dass sich Ader-Postproduzenten kritischen Nachfragen zu stellen haben. Dazu gehört eine genaue Analyse der tatsächlichen Hintergründe und Wirkungen vermeintlich exzentrischer und dissidenter Positionierungen ebenso wie die Frage nach der ästhetischen Erfahrungs- und Erkenntnisfunktion postproduktiver Praktiken für gegenwärtige Situationen und Probleme. Weitere kritische Einwände seien im nachfolgenden Kapitel diskutiert.

Okkupation und Annexion

Ein kritischer Einwand gegen die „culture of postproduction“ hat mit der auch von Nicolas Bourriaud erkannten Gefahr des konsumistischen Eklektizismus' zu tun, der sich des historischen Erbes auf zynische und undifferenzierte Weise bedient. Bourriauds Vorschlag zur Lösung dieses Problems ist allerdings zu einfach gedacht: Er propagiert die Abwendung von der „consumer culture“ hin zu einer „culture of activity“.²⁷ Aktivierende Kunst in diesem Sinne wäre eine „culture of use“, die aktiv von Produzenten wie Rezipienten praktiziert würde. Dazu sei es notwendig, dass alte Formen, Begriffe und Situationen und deren Bedeutungen „displaced“ und auf neue „screenplays“ hin reprogrammiert würden. Die „instrumentalization of culture“ bekäme dann die Funktion, „to produce an alternative space and time, to reintroduce the multiple and the possible into the closed circuit of the social,...“.²⁸ Kritik hätte nicht mehr lediglich Kommentarfunktion, sondern würde endlich praktisch erprobt „to testify to a similar will to reveal the invisual structures of the ideological apparatus.“²⁹ Die Postproduktion würde dadurch kritisch und befreiend, ja, auf subversive Weise sogar demokratisch wirken.

Einmal abgesehen davon, dass auch Sehen eine aktive Handlung ist, ist im Einzelfall zu analysieren, inwieweit aktivierende Postproduzenten dieses emanzipative Potenzial tatsächlich einlösen. Zwar haftet der Anerkennung und Neuverhandlung von Vorhandenen im Gegensatz zum messianischen Totalitätsanspruch mancher Avantgardepositionen auf den ersten Blick etwas Befreiendes, Offenes und Demokratisches an, weil sich in der Aktivierung der Betrachter z.B. die symbolische Trennung zwischen „persönlich“ und „fremd“ auflöst. Dies ist jedoch ganz bestimmt keine automatische Konsequenz. Vielmehr sind Revisionen mit Gefahren verbunden, wenn sie mit der Verweigerungshaltung verbunden sind, sich aus eigener Subjektperspektive heraus kreativ und streitbar heutigen Zeitfragen zu stellen.

Die Infragestellung von Kategorien wie Original und Fälschung, Autorschaft und Reproduktion, Kreation und Kopie, die nur auf die von Bourriaud vorgeschlagene „culture of use“ setzt, geht das Risiko ein, dass ein reflektiertes Bewusstsein für historische wie für gegenwärtige Bedingungen unserer Existenz schwindet. Vor allem der Traum vom Kant'schen „Ausgang des Menschen aus der selbstverschuldeten

²⁷ Bourriaud, a.a.O. 2003, S. 84

²⁸ Ebd. S. 69

²⁹ Ebd. S. 71

Unmündigkeit“,³⁰ verstanden als emanzipativer Prozess, ist jedoch mit der Bourriaud'schen Idee einer Bereitstellung offener, dynamischer und durch Handlungen erst hergestellte Räume allein nicht zu haben. Ganz besonders die derzeit extrem aktionistisch verfasste Gesellschaft mit ihrer Aufforderung zum beständigen in-Bewegung-bleiben im Namen des Selbstunternehmertums, die unredlicher Weise als neue Wahlfreiheit und Selbstbestimmung verkauft wird, verlangt mehr Reflexion und Widerständigkeit. Gerade in Zeiten des erschöpften Selbst (s. Kapitel 3.1.3) verlangen emanzipative Projekte angesichts der gegenwärtig höchst subtil wirkenden Disziplinar- und Kontrollsysteme auch einen Spürsinn für Relevanzen, um Werte wie Autonomie, Selbstbestimmung und Eigenverantwortung neu zu reflektieren und gegen die neoliberalen Vereinnahmungen zu wenden. All dieses lässt sich oft erst aus der Distanz heraus leisten und nicht in Akten blinden Aktionismus'. So sollte einmal mehr gefragt werden, ob die Aufgabe der Kunst nicht die Erzeugung von Brüchen und Differenzen zur Wirklichkeit ist, statt das vorhandene Aktivismusdrehbuch einfach fortzuschreiben.

Als logische Konsequenz dieser Frage folgt eine andere Problemlage: Selbst wenn die Strategien der Aneignung von bereits Vorhandenem eine Ermächtigung des Betrachters intendieren, kann es faktisch zu seiner Entmündigung kommen, wenn dessen Aktivierung mehr oder weniger autoritär vorgeschrieben wird. Aber nicht nur in Bezug auf den Betrachter, auch in Bezug auf den ‚Künstler-Künstler‘ kann es zu autoritären Artikulationen kommen: Wenn junge Künstler keine neuen Ideen mehr ausformulieren, sondern im musealen „Ideencontainer“ (Walead Beshty) der Kunstgeschichte gleichsam wildern und sich das einverleiben, was Vorgänger geschaffen haben, impliziert das, so wage ich zu behaupten, die Gefahr der herrschaftlichen Geste, die den Machtgesten avantgardistischer Weltverbesserer in nichts nachsteht. Diese postmoderne Art der Bemächtigung wäre allerdings weniger offensiv und daher nicht so leicht sichtbar. Das aus dem Militärischen entnommene postproduktive Vokabular wie Anknüpfung, Übernahme, Eingemeindung, Eingliederung, Integration und Aneignung zeigt die Problemlage nahezu wortwörtlich auf. Mit der Okkupation und Annexion der historischen Positionen können ‚Künstler-Künstler‘ und deren Kontexte so sehr für eigene Zwecke instrumentalisiert werden, dass sie ihre ursprüngliche, heute keineswegs unbedeutende ästhetische Kraft verlieren.

Um nicht missverstanden zu werden: Künstlerische Positionen, die mithilfe der Instrumentalisierung von Vorhandenem geistreiche und starke neue künstlerische Perspektiven entwickeln, sollen hier nicht infrage gestellt werden. Zu reflektieren sind aber deren ästhetische Aussagekraft in Bezug auf gegenwärtige Perspektiven und in Bezug auf die Begriffe und Werkzeuge Bas Jan Aders. Zwei Mindestforderung an Postproduktionen sind darum zu stellen: Zum einen sollte mit den Imitationen, Deplatzierungen, Befragungen, Transformationen und Instrumentalisierungen die Ausformung einer ästhetisch relevanten Haltung in Hinsicht auf Gegenwartsperspektiven verbunden sein. Zum anderen sind die Material-, Formen-,

³⁰ Immanuel Kant; zit. nach: Hinske, N. (Hg.) (1981): Was ist Aufklärung? Darmstadt, S. 452

Rollen- und Ideenübernahmen, -verschiebungen und –umformungen auf eine Redlichkeit gegenüber ihrem Ursprung zu befragen. Beide Anforderungen müssen zudem miteinander vereinbar sein. Das heißt, um die Ausführungen zusammenzufassen, dass – im Bewusstsein darum, dass eine solche Behauptung im Einzelfall ausdifferenzieren ist – bei der Betrachtung der unzählbar vielen künstlerischen Bezugnahmen auf Bas Jan Ader im 21. Jahrhundert die Frage den Ausgangspunkt bilden muss, ob sie altbekannte künstlerische Routinen und Rituale wiederholen oder ob Bas Jan Aders ästhetische Existenzexperimente auf überzeugende Weise mit visueller Eindringlichkeit und Entschiedenheit zeitgemäß neu gedacht werden.