

Maïke Aden-Schraenen

IN SEARCH
OF
BAS JAN ADER

Logos Verlag Berlin

Das vorliegende Buch ist eine überarbeitete Fassung der im Frühjahr 2009 von der Universität Bremen angenommenen Dissertation „*Ästhetische Existenzexperimente. Bas Jan Ader und seine künstlerische Rezeption bei Jonathan Monk, Elke Krystufek und Haegue Yang*“

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Copyright Logos Verlag Berlin GmbH 2013
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8325-2295-7

Logos Verlag Berlin GmbH
Comeniushof
Gubener Str. 47
10243 Berlin
Tel.: +49 (0)30 42 85 10 90
Fax: +49 (0)30 42 85 10 92
INTERNET: <http://www.logos-verlag.de>

Umschlag: Bulletin 44 – Bas Jan Ader, broken fall, Westkapelle, Holland, published by Art & Project, Amsterdam 1971; Courtesy: Mary Sue Ader-Andersen

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
------------	---

TEIL 1: DIE FOTOGRAFISCHEN UND FILMISCHEN ARBEITEN

1.1 „Implosion“	15
1.1.1 Kommentare des Künstlers	17
1.1.2 „The artist contemplating the forces of nature“	20
1.1.3 Unverfügbare Natur	22
1.1.4 Prekäre Selbstüberhöhung	27
1.1.5 Die Lächerlichkeit der Konzeptideologie	28
1.1.6 Die Selbstauflösung	29
1.2 „Farewell to faraway friends“	34
1.2.1 Konzeptuelle Fotografie im Dialog mit der romantischen Malerei	35
1.2.2 Das fotografische Konzept	40
1.2.3 Eine existenzielle Haltung	49
1.3 „I’m too sad to tell you“	52
1.3.1 Gefühle in der Kunst der 1960/70er Jahre	54
1.3.2 Strategien der Entpersönlichung	59
1.3.3 Wovon man nicht sprechen kann...	62
1.3.4 Aders Selbstinszenierung als phänomenales Geschehen	65
1.3.5 Ekstase des Gefühls als Verlust des Ichs	70
1.3.6 Romantische Gefühle?	71
1.3.7 Kunst ohne Künstler	73
1.3.8 Kontrollverlust	74
1.4 Die „Fall“-Projekte	76
1.4.1 Techniken der Entpersönlichung	85
1.4.2 Kollabieren und Ekstase („fall and rise“)	88
1.4.3 Das Vakuum	91
1.4.4 Die Kontingenz	93
1.5 „In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles)“	98
1.6 Die Trilogie „In Search of the Miraculous“	103
1.6.1 Tragische Suizidkunst?	107
1.6.2 Aufbruch in eine Grenzsituation	110
1.6.3 Ein Experiment zur Eröffnung des Offenen	115

TEIL 2: DIE ÄSTHETISCHEN EXISTENZEXPERIMENTE	119
	127
2.1 Die Verwechslung von Biografie und Kunst	
2.2 Kindheit und Jugend Holland	129
2.3 Los Angeles als Experimentierbühne	134
2.3.1 Ein Europäer in Los Angeles	138
2.3.2 Die Lust an der Selbstinszenierung	145
2.4 Ästhetische Existenzexperimente	145
2.4.1 Die Kunst der frei gesetzten, frei gewählten Existenz	148
2.4.2 Die Ästhetik der Existenz	154
2.4.3 Experimenteller Extremismus	157
2.5 Die Verteidigung künstlerischer Autonomie	157
2.5.1 „Please don’t leave me“	163
2.5.2 Ein existenzielles Atelier	164
2.5.3 Die Reflexionsebene	168
2.6 Der Flirt mit der Romantik	169
2.6.1 Im Dialog mit der Romantik	171
2.6.2 „...daß die Natur gar nichts oder so viel wie gar nichts lehrt...“	174
2.7 „Ein Künstler hängt nur von sich selbst ab“	176
2.7.1 Die Anekdote um Georg Wilhelm Friedrich Hegel	183
2.8 Der Held des Absurden	185
2.8.1 Der absurde Künstler in Auflehnung, Freiheit und Leidenschaft	186
2.8.2 Sich mit allen Ausschweifungen in das Leben hineinstürzen	187
2.8.3 Die Aufhebung der Grenze zwischen Schein und Sein im ästhetischen Existenzexperiment	
Teil 3: DER STELLENWERT BAS JAN ADERS HEUTE	
	189
3.1 Bas Jan Ader als Phänotyp der Zeit	189
3.1.1 Der Künstler-Künstler	191
3.1.2 Die Rezeption in Zeiten des Ästhetischen Denkens	196
3.1.3 Die Rezeption in Zeiten des erschöpften Selbst	205
3.2 Haegue Yang	205
3.2.1 Motive und Themen	213
3.2.2 „Series of Vulnerable Arrangements – 7 Basle Lights“	218
3.2.3 Ein möglicherweise glückliches Leben	214
3.2.4 Moderato Cantabile	225
3.2.5 Die Freiheit der Kunst und die Konflikte des Lebens	227
3.2.6 Resümee	

3.3 Jonathan Monk	229
3.3.1 „Ocean Wave“	229
3.3.2 Künstliche Paradiese	231
3.3.3 Die Realisation des Lebens in der Kunst	240
3.3.4 Resümee	242
3.4 Elke Krystufek	245
3.4.1 „Liquid Logic. The Height of Knowledge and the Speed of Thought“	246
3.4.2 Beichtzwang	248
3.4.3 Die Ausstellungspräsentation	251
3.4.4 Sammeln und Verschwinden	256
3.4.5 „Dr. Love on Easter Island“	263
3.4.6 Resümee	274
3.5 Künstlerische Wiederverwertungen	277
3.5.1 Rekombination und Neuanwendung vorhandener Ideen	277
3.5.2 Fünf Strategien der Postproduktion auf Bas Jan Ader	279
3.5.3 Identifikationsbegehren statt Positionierung	283
Nachwort	293
Literaturverzeichnis	299
Abbildungsverzeichnis	317

Einleitung

Die Verschmelzung von Kunst und Leben zum Mythos

Das verkannte Künstlergenie, das zu Lebzeiten in bitterer Armut um Anerkennung kämpft und erst unter tragischen Umständen sterben muss, um endlich die ihm zustehende Würdigung zu erfahren, ist ein beliebtes und gern wiederholtes Klischee. Jeder Kundige weiß um die Trivialität dieser Behauptung und diskreditiert die angebliche Wahlverwandtschaft von Künstlertod und Ruhm. Die Mutmaßung hingegen, zwischen beiden herrsche in Wirklichkeit kein Zusammenhang, ist freilich ebenfalls zu kurz gedacht. Dies zeigt die Erfolgsgeschichte des Künstlers Bas Jan Ader.

Zu Lebzeiten im Schatten des künstlerischen Mainstreams stehend, ist es vor allem sein vermutlich früher Tod, der ihn berühmt gemacht hat. Dabei handelt es sich um ein mysteriöses Verschwinden auf dem Atlantik während seiner künstlerischen Aktion „In Search of the Miraculous“. Auf dieser Reise wollte Bas Jan Ader mit einem nur viereinhalb Meter langen Segelboot von Amerika nach Europa segeln. Dass er dort nie ankam und nur das Wrack seines Bootes geborgen werden konnte, gibt bis heute Anlass zu Spekulationen. Sein geheimnisvoller Tod als gleichsam lebendes Kunstwerk wirft aber vor allem die Frage nach seinem gelebten Leben in der Kunst auf. Die Tatsache, dass Bas Jan Ader auch andere um seine Existenz kreisende Selbstdarstellungen gewissermaßen lebensecht vor der Kamera aufgeführt hat, befördert die populäre Legende vom Einswerden des Künstlers mit seiner Kunst. Er selbst nährt sie noch, indem er mehrfach explizit auf Biografisches anspielt. Hier spielt die von seiner Mutter eindrücklich aufgeschriebene Geschichte seines in den Niederlanden hoch verehrten Vaters hinein, der als Pfarrer von den Nazis ermordet wurde, weil er Juden versteckte.¹ Bas Jan Ader war damals zwei Jahre alt. Auch im Hinblick auf die zahlreichen Selbstinszenierungen als romantisch gestimmter Künstler rückt Bas Jan Ader in den Fokus der Betrachtung einer exzentrischen Künstlergestalt, die ihre psychischen Traumata und lebensweltlichen Leiden ins Bild setzt. Perfekt erfüllt er die Erwartungen an das fetischisierte wie beargwöhnte Künstlersubjekt, bei der Kunst und Leben zu einer Kunst der Melancholie, der Todessehnsucht und des Scheiterns verschmelzen.

Seit einigen Jahren wird der Mythos Bas Jan Ader rege rezipiert. Er inspiriert eine junge Künstlergeneration zu Hommagen, in denen zumeist grenzenlose Bewunderung zum Ausdruck kommen. Aber nicht nur Insider der Künstler-Szene zu seinen Verehrern. Zahlreiche Einzel- und Themenausstellungen sowie Publikationen haben dazu beigetragen, dass er im Rampenlicht eines Künstlerkults steht, der seinesgleichen sucht.

Inwieweit Bas Jan Aders Kunst tatsächlich mit seinem gelebten Leben verbunden ist und ob er ausschließlich dunkle und tragische Motive berührt, ist in Frage zu stellen. Obwohl der Künstler selbst solche Deutungen nahegelegt hat, werden in diesem Buch andere Thesen verfolgt und begründet.

¹ Vgl. Johanna Adriaana Ader-Appels: Een Groninger Pastorie in de Storm (1947), Franeker 1974

Was sich zeigt

Um der Gefahr zu entgehen, das Phänomen Bas Jan Ader mit allzu viel voreingenommener Bedeutung zu überfrachten, ist der Ausgangspunkt der Frage nach seinem Selbstverständnis seine Kunst. Deren Bildelemente und –strategien gilt es, ästhetisch zu verhandeln. Dazu werden im ersten Teil des Buches sechs beispielhafte künstlerische Arbeiten vorgestellt. Das sind die fotografischen Selbstdarstellungen „Implosion/The artist contemplating the forces of nature“ und „Farewell to faraway friends“ sowie die filmischen Arbeiten „I’m too sad to tell you“ und einige „Fall“-Projekte. Die Besprechung seiner letzten Aktion „In Search of the Miraculous“ lässt sich als zusammenfassende Interpretation verstehen. Hier wird noch einmal kritisch mit den immer wieder hervorgehobenen Behauptungen seiner biografischen und lebensverneinenden Tendenzen ins Gericht gegangen, um sie mit gegenteiligen Überlegungen zu kontrastieren.

Ein Pfad durch die Theorie

Die Besprechung der künstlerischen Arbeiten und schriftlichen Kommentare Bas Jan Aders wird im zweiten Teil des Buchs mit einem Pfad durch die Theorie ergänzt. Um speziell die Frage nach den wechselseitigen Einflüssen von Leben, Kunst und Werk zu klären, werden zunächst diejenigen Publikationen der letzten Jahre auf ihre Relevanz hin untersucht, die seine Bildrealität mit seiner Person gleichsetzen und sein Werk durch biografische Wunden geprägt sehen. Solche Spekulationen werden mit philosophischen Konzepten zur Vereinbarkeit von Kunst und Leben kontrastiert. Fruchtbar erweisen sich die Entwürfe von Michel Foucault, Friedrich Nietzsche und Albert Camus – besonders auch im Kontrast zu Georg Friedrich Wilhelm Hegel, der, obwohl er immer wieder auf Bas Jan Ader bezogen wird, zur Erklärung wenig taugt. Die der Arbeit „Please don’t leave me“ innewohnenden Hinweise auf Bas Jan Aders Kunstbegriff ergänzen das.

Auf diesem Fundament wird die Begrifflichkeit ‚Ästhetisches Existenzexperiment‘ entwickelt, die Bas Jan Aders Kunst zusammenfassend zu charakterisieren versucht. Die in diesem Terminus enthaltenen Anspielungen auf die ‚Ästhetik der Existenz‘, den ‚Existenzialismus‘ und die ‚Experimentalphilosophie‘ deuten darauf hin, dass seine Lebenskunstversuche weiter gefasst werden müssen, als seine biografischen und romantischen Anspielungen auf den ersten Blick vermuten lassen.

Die Rezeptionskonjunktur

Im dritten Teil des Buches geht es um den Stellenwert der künstlerischen Arbeiten Bas Jan Aders heute. Dabei wird zunächst der Frage nachgegangen, auf welche Wahrnehmungsinteressen er als ‚Künstler-Künstler‘ gestoßen ist und welche künstlerisch-ästhetischen Gegenwartsphänomene er greifbar macht bzw. gemacht hat, die zu der erwähnten Rezeptionskonjunktur geführt haben.

Da die aktuellen Sichtweisen auf seine Kunst zum Teil stark den herrschenden Denkmoden verhaftet ist, sollen sie um künstlerische Perspektiven erweitert werden. Mit Jonathan Monk, Elke Krystufek und Haegue Yang werden exemplarisch drei

zeitgenössische Künstler vorgestellt, die die Frage nach einer Vereinbarkeit von Leben und Kunst aus je eigenwilliger Perspektive aufgreifen. Sie rezipieren die ästhetischen Existenzexperimente Bas Jan Aders mit einem eigenwilligen Gespür für Hintergründiges und Heterogenes und führen sie in eigenen Werken weiter aus. Den Anspruch der Anregung neuer Denkweisen mittels künstlerischer Bezugnahmen auf Bas Jan Ader hätten auch andere Künstler erfüllt. Hier sollen jedoch speziell jene Arbeiten vorgestellt werden, die, wie Bas Jan Ader, die Fragen nach der menschlichen Existenz in den Fokus rücken ohne, wie er, die übersubjektiven, gesellschaftlichen, politischen und institutionellen Problematiken aus den Augen zu verlieren. Das macht sie besonders interessant für die Erörterung des kritischen Potenzials der ästhetischen Existenzexperimente, denen allzu oft eine selbstverliebte Verspieltheit unterstellt wird, die dem Leben nicht gewachsen sei.

Angesichts der großen Anzahl künstlerischer Bezugnahmen auf Bas Jan Ader soll der zweite Teil des Buchs mit einem kritischen Blick auf den Trend der Retro- und Recyclingphänomene in der Kunst seit den 1990er Jahren münden. Befragt wird deren Aussagekraft in Bezug auf gegenwärtige künstlerisch-ästhetische Perspektiven und in Bezug auf die vorgefundene Kunst.

[...]

Nachwort

*„Bas Jan hat sein Leben dem offenen Meer anvertraut,
um den Blick hinter den Horizont zu wagen.“*

Erik Ader

Auf prägnante Weise verdichtet sich in dem Zitat Erik Aders² das künstlerische Credo seines Bruders Bas Jan. In all seinen künstlerischen Aktionen, nicht nur in seiner letzten, begab er sich sinnbildlich auf das offene Meer, um sich der unendlichen Weite und damit den unbegrenzten Möglichkeiten wie auch Ungewissheiten der menschlichen Existenz anzunähern.

Die Frühromantiker waren es, die solche Motive kultivierten. Bas Jan Ader spielt zahlreich auf sie an: als einsamer Künstler in kontemplative Naturbetrachtung, als romantische Rückenfigur inmitten eines Caspar David Friedrich'schen Landschaftssujets, als Adept romantischer Gefühlsdarstellungen etc. Das beständige Umkreisen seiner subjektiven Empfindungen und seiner transzendenten Visionen erscheint in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ewiggestrig. Es hat den Anschein, als habe Bas Jan Ader die künstlerischen Proklamationen seiner Zeit, die den Ausdruck subjektiver Empfindungen und metaphysischer Welterklärungen ablehnten, verschlafen.

Die Verbindung von Kunst und Leben als künstlerischer Solipsist

Fürwahr, Bas Jan Aders Selbstthematisierungen sind rückwärtsgerichtet. Ihre romantischen Wurzeln sind nicht zu leugnen. Der Künstler beruft sich jedoch nicht in einem schwärmerisch-naiven Sinne auf sie. Vielmehr greift er das moderne ästhetische Programm des romantischen Ich-Kults auf, das bereits Anfang des 19. Jahrhunderts die Zerrissenheit der menschlichen Existenz thematisierte und in der Folge eine spielerische Selbstproduktion proklamierte, das imaginativ-ästhetischen Prinzipien folgt. Dies war eine Variante der Poetisierung des Daseins, die als offenes und unabschließbares Experiment verstanden wurde. Wer das in Betracht zieht und die fotografischen und filmischen Selbstinszenierungen Bas Jan Aders genau betrachtet, wird in ihnen nicht die Verarbeitung biografischer Erlebnisse oder psychischer Beschädigungen erkennen können. Gemäß der schon in der Frühromantik angelegten Idee ist Bas Jan Aders Selbstverständnis als Kunst zu verstehen, in der das so genannte Persönliche ganz bewusst und ununterscheidbar mit Fiktionen verwoben wird. Er hält die Grenze zwischen Schein und Sein, zwischen Kunst und Leben dennoch nicht so

² Erik Ader; zit. nach: 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. –08 United States, Netherlands 2006

durchlässig, wie vielleicht vermutet werden könnte. Dadurch, dass er die situativen und intersubjektiven Bedingungen des Gesellschaftlichen aus seinen Filmen und Fotografien heraushält und ohne Publikum in einsamer Beziehung zu sich selbst allein für die Kamera agiert, erreicht er eine gewisse ästhetische Autonomie seiner Selbstporträts. Diese Strategie, die ich als künstlerischen Solipsismus bezeichne, hat ebenfalls romantische Wurzeln. Sie bestätigt die Realisierbarkeit einer Verbindung von Kunst und Leben allein als Kunst.

Die Implosion absoluter Gewissheiten

Letztendlich ist aber Bas Jan Aders Bezugnahme auf die Romantik nur ein Flirt. Obwohl in all seinen Arbeiten eine Sehnsucht nach Aufgehobensein zu Tage tritt, zeigt er als Künstler des 20. Jahrhunderts die vollständige „Implosion“ absoluter Gewissheiten auf. Im Gegensatz zur romantischen Selbstpotenzierung auf ein Höheres hin wird in seinen Selbstthematizierungen die Unmöglichkeit einer identitären Verankerung deutlich. Der Künstler hängt einzig und allein von sich selbst ab. Aber selbst diesen Halt gibt er willentlich auf. Er denkt die in der Romantik angelegten Infragestellungen der Existenz radikal, d.h. ohne Hoffnung auf irgendeinen identifikatorischen Anker zu Ende. Seine Exzesse sind darum existenzialistisch-nihilistisch zu nennen, nicht romantisch. Damit sind aber auch jene Interpretationsansätze abzulehnen, in denen das Kunstideal Georg Wilhelm Friedrich Hegels verwirklicht gesehen wird. Sie sind allein der Anekdote geschuldet, der nach Bas Jan Ader das Buch „Phänomenologie des Geistes“ auf seiner Atlantiküberquerung mitgeführt haben soll. Solche Sichtweisen erfordern eine allzu großzügige Deutung der Thesen Hegels, der schon das völlig Substanzlose einer hohlen und eitlen Subjektivität der Romantiker verurteilt hatte und stattdessen den absoluten, objektiven Geist und das Streben nach der Identität eines Ganzen in der Kunst verwirklicht sehen wollte. Bas Jan Aders Selbstinszenierungen dagegen sind in Ursache und Konsequenz leer, sinnlos und absurd.

Sich ins Leben hineinstürzen

In Bas Jan Aders Aktionen tritt eine Haltung zutage, die der des „absurden Künstlers“ entspricht. Der Existenzialist Albert Camus hat sie in seinem Buch „Der Mythos des Sisyphos“ beschrieben. Wie Sisyphos hält Bas Jan Ader nichts davon ab, sich trotz der Absurdität seines Daseins wiederkehrend mit größtmöglicher Intensität in die Kunst des Lebens bzw. in das Leben der Kunst im wahrsten Sinne des Wortes „hineinzustürzen“. Dabei sucht er nicht den Tod, sondern wendet er sich gerade angesichts der äußersten und beharrlichen Sinnlosigkeit des Daseins seinem Leben zu – und zwar wie Albert Camus' absurde Künstlerfigur – mit allen Ausschweifungen“.³

³ Camus, a.a.O. 2000, S. 151

Die entgrenzende Ekstase

In vielen seiner fotografischen und filmischen Werke löst sich Bas Jan Ader von allem Vertrauten, um sich dem Unvorstellbaren zu überlassen. Die von manchen Autoren geäußerte Vermutung, dass er in den unkalkulierbaren Situationen des Loslassens ein im Vorhinein geplantes Konzept verfolgt, kann nicht bestätigt werden. Vielmehr initiiert er einen Gang ins Unkontrollierbare und Unvorhersehbare. Darin sich keineswegs ausschließlich tragische Dimensionen. Das Bewusstsein um die Absurdität seines Daseins mag ein tragisches sein. Indem er aber sichtbar willentlich alles loslässt, wird das ursprüngliche Selbst zunächst in die Ekstase getrieben. Dabei erreicht er immer auch jene prekären ‚Nullmomente‘ des Schwebens zwischen dem ‚Nicht-Mehr‘ und ‚Noch-Nicht‘ auf der Schwelle zwischen Handeln und Nichthandeln, an der sich ein kontingenter Zwischenraum auftut, in dem alles möglich erscheint. Es sind jene Unbestimmtheitsmomente im Konjunktivistisch-Vorläufigen, die zwischen Ein- und Ausatmen, zwischen Halten und Fallen einen Zustand völligen Gleichgewichts implizieren. Wie insbesondere die Besprechung der letzten Arbeit Aders zeigt, scheint der einzige Sinn seiner künstlerischen Aktionen in einer solchen „Eröffnung des Offenen“ zu liegen, wie Martin Heidegger es nennt.

Ästhetische Existenzexperimente

Zur Beschreibung der entgrenzenden Selbstproduktionen nach ästhetischen Prinzipien wird in diesem Buch die Begrifflichkeit „ästhetisches Existenzexperiment“ entwickelt. Neben den Ideen Albert Camus’ reflektiert sich darin der theoretische Entwurf einer „Ästhetik der Existenz“ von Michel Foucault. Demgemäß entsteht aus dem Leben ein persönliches Kunstwerk. Es wird gleichsam zum Stoff der Formung und Gestaltung. Darin findet sich aber auch die Idee einer ins Extrem gesteigerten experimentellen Methode in Bezug auf das eigene, zu potenzierende Leben, die Friedrich Nietzsche in seiner „Experimentalphilosophie“ fasst. Darin gilt die Kunst als imaginäre Kraft, die „den Lebenswillen zur Steigerung“ treibt.⁴

Die Rezeption

Wer im Internet nach dem Namen Bas Jan Ader sucht, findet seine Werke, sachliche Informationen, persönliche Geständnisse und eine täglich wachsende Anzahl an Hommagen aufgezählt. Bas Jan Ader wird seit Mitte der 1990er Jahre zahlreich rezipiert und bewundert. Zur Beschreibung der vielen künstlerischen Bezugnahmen werden in diesem Buch Imitationen, Deplatzierungen, Befragungen, Transformationen und Instrumentalisierungen unterschieden. Diese folgen zum Teil einem Retrotrend, der – nach dem Ende des Glaubens an die Wirkmacht und Erkenntnisfunktion des Neuen, Innovativen in Hinsicht auf kritische oder utopische Gegenwartsentwürfe –

⁴ Nietzsche, a.a.O. 1980, Bd. 2, S. 995

zwischen ausgeprägter Selbstbestätigung und dilettantischer Verehrung anzusiedeln ist. Ebenso gibt es aber jene Perspektiven, die interessante Sichtweisen anstoßen.

Die exemplarisch in diesem Buch vorgestellten Künstler Haegue Yang, Jonathan Monk und Elke Krystufek nehmen die Motive Bas Jan Aders auf und entwickeln sie aus einer jeweils eigenwilligen Perspektive weiter. Im Gegensatz zum Solipsisten Ader schotten sie die menschliche Existenz nicht radikal vom Leben ab. Im Gegenteil. Sie positionieren sie vor, mit bzw. für Andere, die wiederum rückwirkend das Existenzielle – als soziale Konstruktion – mit herstellen. Haegue Yang erkennt in Bas Jan Aders Kunst eine Verletzlichkeit, die sie ins Positive wendet. Für sie ist die rücksichtslose Öffnung des Selbst und die Anerkennung der damit verbundenen Verletzlichkeit eine Gelingensbedingung der Bataill'schen „Gemeinschaft derer, die keine Gemeinschaft haben“. Jonathan Monk akzentuiert in Bas Jan Aders Existenzexperimenten vor allem die ekstatischen Momente. Für ihn ist die darin angelegte Selbstentgrenzung die Voraussetzung dafür, pragmatische und nüchterne Perspektiven auf die alltägliche Lebenswirklichkeit aufzubrechen. Elke Krystufek schlüpft als Frau in die Rolle der ästhetischen Experimentatorin, um sich als Künstlerin innerhalb der männlich geprägten Verhältnisse zu positionieren. Die drei Künstler überschreiten also die institutionellen, lebensräumlichen und geschlechterprägenden Verhältnisse.

Das Potenzial ästhetischer Existenzexperimente heute

Wenn Elke Krystufek, Jonathan Monk und Haegue Yang ihre Kunst derart auf gesellschaftspolitische Fragen, normüberschreitende Praxen und soziale Situationen ausdehnen, halten sie sich explizit an sinnliche Materialien und künstlerische Präsentationsformen. Sie schaffen eine Kunst, die subjektiv-existenzielle Fragen berührt und ästhetisch-sinnliche Atmosphären erzeugt. Damit grenzen sie sich von der so genannten Kontextkunst ab, welche die Erschließung gesellschaftlicher Fragen ausschließlich einer „visuell zurückgenommenen Ästhetik sowie der Vermittlung von Theorie in ihrem ureigenstem Medium, dem Text“⁵ zutraute. Dies ist deshalb interessant, weil sie mit der Ausrichtung auf die Pole des Sinnlichen, Subjektiven und Gesellschaftlichen die ansonsten zumeist konkurrierenden Paradigmen einer subjekt-erfahrungsbezogenen Kunst und einer kritisch-kontextbezogenen Kunst überwinden.

Mit ihren ästhetischen Existenzexperimenten stehen die in dieser Arbeit verhandelten Gegenwartskünstler dem vielerorts beklagten Verlust utopischer Potentiale in der Spätmoderne entgegen. Sie widersprechen der Vorstellung vom Subjekt, sei es auch noch so ungesichert, als Endprodukt von Abrichtungen und Unterdrückungstechniken. Damit bewahren sie sich eine über das jeweils Gegenwärtige hinausgehende

⁵ Nina Möntmann: An den Rändern der 1990er Jahre; in: Yilmaz Dziewor (Hg.): Zusammenhänge herstellen (Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstverein Hamburg, 2002), Köln 2002, S. 104

Perspektive. Im Ergebnis zeigen sie, dass ästhetische Existenzexperimente nicht zu einer technokratischen oder zu einer verspielten Lebensführung von lauter entpolitisierten Narzissten und Egozentrikern aufrufen. Stattdessen bestätigen sie die Notwendigkeit persönlicher und leiblich-sinnlicher Existenzexperimente für die Humanisierung des Sozialen und bestätigen ihr widerständiges und kritisches Potenzial. Damit widerlegen sie den Standardeinwand gegen die Ästhetik der Existenz, dass es ihr am nötigen moralischen Ernst fehle und sie der Lebenspraxis nicht gewachsen sei.⁶ Sie machen deutlich, dass eine ethische und widerständige Praxis eine ästhetische Auffassung der Lebenspraxis geradezu notwendig macht, weil aus ästhetischer Perspektive stumme und scheinbar selbstverständliche, gesellschaftlich konforme Normalitätsvorstellungen und -vorschriften auf etwas Neues, Mögliches hin gedacht werden können. Sie agieren damit auf der Schwelle zum Politischen, woraus sich eine Praxis der alltäglichen Widerspenstigkeit ergeben kann – aber nicht muss. Eine praktische Realisierung bräuchte mehr, als eine Kunst, die im geschützten Bereich der künstlerischen Institutionen bzw. Formen verbleibt.

Lebenspraxis und ästhetische Autonomie

Entsprechend der Differenz einer künstlerischen und praktischen Positionierung überschreiten die in diesem Buch verhandelten Gegenwartskünstler die Grenzen zur Lebenswirklichkeit allein utopisch-phantastisch (Elke Krystufek), temporär-ekstatisch (Jonathan Monk) bzw. formal-ästhetisch (Haegue Yang). Die Utopie einer versöhnten Menschheit bleibt abstrakt. Sie ist genuin ästhetisch und hat mit dem Willen zur exzessiven Verrücktheit und der unkalkulierbaren Umwertung aller Werte (Friedrich Nietzsche) in die unendliche Freiheit und Einsamkeit hinein nur sehr wenig zu tun. Im gelebten Leben würden solche Syntheseversuche von Kunst und Leben zu unlösbaren praktischen Konflikten führen. Sie zu überwinden, würde das Risiko des Absturzes in sich bergen.

Die eindeutigen Gegensätze und Grenzen von Kunst und Lebenswirklichkeit, Scheinen und Existieren lassen sich nicht verwischen. Ihre Gleichzeitigkeit oder ein ‚Sowohl-als-auch‘ sind ausgeschlossen. Das Potenzial einer lebensweltfernen Kunst mit ihrer ästhetischen Eigenwertigkeit und Eigengesetzlichkeit liegt in ihrem freiheitlich-autonomen Charakter. Sie kann eine antagonistische Gegenkultur zum Bestehenden ausbilden. Das heißt nicht, dass sich in der Gesellschaft klare und eindeutige Strukturen auffinden lassen müssen, zu denen die Künste einen Widerpart ausbilden. Die illusionären Wünsche nach reinen Kriterien, Definitionen und Verhältnissen zur Bestimmung kultureller Oppositionalitäten sind im Verlauf des 20. Jahrhunderts wohl endgültig verloren gegangen.⁷ Dennoch aber brauchen gerade die heute so freiheitlich

⁶ Vgl. Kersting, a.a.O. 2007

⁷ Vgl. Harald Falckenberg; zit. nach Anna-Lena Wenzel: Grenzüberschreitungen in der zeitgenössischen Kunst. Von der Überschreitung zum Konzept einer unabschließbaren Bewegung in einem Grenzraum. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Lüneburg 2009, S. 54

daherkommenden Mechanismen und Wirkungsweisen der subtil wirkenden Persönlichkeitsnormierung eine dezidierte Gegenkunst, die Möglichkeiten der Erweiterung, Überschreitung und Entgrenzung der Lebensverhältnisse aufzeigt. Zwar empfängt der Rezipient daraus nicht einfach neue politische Botschaften, „wie es ein ästhetisch stumpfes Missverständnis zeitgenössischer Kunst will“.⁸ Von Interesse sind vielmehr die Prozesse, die – ausgelöst durch das Kunstwerk – im Rezipienten stattfinden, Bedeutungen konstituieren, für Verunsicherung sorgen und Reflexionen in Gang setzen. Sie erfordern die Funktionslosigkeit der Kunst bzw. ihr Freisein von Funktionsansprüchen. Bas Jan Ader und seine Epigonen gewährleisten das auf je gegensätzliche Weise.

Bas Jan Ader rückt seine ästhetischen Existenzexperimente von einem ästhetischen an einen wirklichen Ort. Er erhält sich dennoch seine künstlerische Freiheit gegenüber außerkünstlerischen Ansprüchen. Dies gelingt ihm aber nur deshalb, weil er als referenzlos-schwebender Lebenskunstversucher auch den sozialen Charakter seiner existenziellen Gesten in einer großen absurden Geste aufhebt und als einsamer, auf sich gestellter Solipsist agiert. Nur so kann er die notwendige ästhetische Autonomie und Freiheit seiner Existenzexperimente in gewisser Weise verteidigen. Haegue Yang, Jonathan Monk und Elke Krystufek rücken ihre ästhetischen Existenzexperimente von einem wirklichen an einen künstlerischen Ort. Indem sie das Sozial-Gesellschaftliche ihrer Kunst frei von den tatsächlich herrschenden Existenzbedingungen halten, bewahren sie ebenfalls die notwendige ästhetische Autonomie und Freiheit ihrer Kunst. Damit realisiert sich eine Veränderung der Wirklichkeit freilich höchstens mittelbar. Die Kunst bleibt ein vom Leben unbehelligter, abgegrenzter Ort. Ihr Potential einer Gegenwirkung zum Bestehenden entfaltet sich aber auch nicht ausschließlich als tröstlich-beruhigendes Refugium, in dem sich der Besucher eine Weile lang befreit und versöhnt fühlen darf, um jedwede Sehnsucht zur Ruhe zu bringen. Vielmehr können sich hier gerade die Widersprüche zur befreiten Existenz zeigen, wenn die selbstlosen, die berauschten und die machtfrei agierenden künstlerischen Existenzen den Besuchern eigentümlich fremd entgegentreten.

⁸ Vgl. Rebentisch, a.a.O. 2003, S. 85