

Jonathan Monk. Eine Beck'statische Hommage an Bas Jan Ader

In: Michael Glasmeier (Hg.): Der Künstler als Wissenschaftler und Kunsthistoriker, Köln 2014

Temporäre Räusche im Grenzbereich menschlichen Wahrnehmungsvermögens gelten vielen bildenden Künstlern, Schriftstellern, Musikern und Intellektuellen als Inspirationsquelle, die sie nicht nur zur Stimulation ihrer Einbildungskraft, sondern auch zur Gestaltung ihrer Werke nutzen. Die Annäherung an ein rauschhaftes Wahrnehmungsexperiment lässt auch der britische, in Berlin lebende Künstler Jonathan Monk in seiner Ausstellung „Ocean-Wave“ 2004/2005 im Künstlerhaus Bremen zu. Er unterbreitet den Besuchern das Angebot eines alkoholstimulierten, zeitlich begrenzten Ausflugs in eine nicht-alltägliche Rezeptionshaltung jenseits einer pragmatischen Kunstbetrachtung, um die Fesseln der nüchternen Kunstinterpretation ein wenig zu lockern. Als musikstimulierte und biertrinkende Akteure können die Ausstellungsbesucher gleichsam eine ‚Rezeptions-Performance‘ entwickeln die sie zwei ausgestellte Arbeiten des Künstlers Bas Jan Ader in einem entrückt-diffusen Zustand erleben lässt.

Die Ausstellung im Künstlerhaus Bremen nennt Monk **Ocean Wave** und erinnert mit dem Titel an den Namen des nur 3,80 m kleinen Segelbootes des Künstlers Bas Jan Ader, der damit 1975 innerhalb seiner dreiteiligen Arbeit **In Search of the Miraculous** den Atlantik überqueren wollte. Diese künstlerische Aktion blieb unvollendet, da Ader an seinem Zielort nie ankam. Sein Boot wurde zwar gefunden, aber er selbst ist seither verschollen. Dieses spektakuläre und mysteriöse Verschwinden ist es, das die Rezeption seines Schaffens zumeist bestimmt und seine Kunst anfällig macht für posthume Mystifikationen. Es hat den Künstler inzwischen so bekannt gemacht, dass er nahezu einen Kultstatus erlangt hat.

Bis zu seinem wahrscheinlich frühen Tod im Alter von 33 Jahren lebte Bas Jan Ader, 1942 in Holland geboren, überwiegend in Los Angeles. Seine Filme und Fotografien waren beeinflusst von der Provo- und Neodadaszene Hollands und von der konzeptuellen Kunstpraxis Kaliforniens. Jene war in den 1960er/70er Jahren von einer spezifischen Offenheit geprägt, die einer ganzen Reihe von Künstlern einen unorthodoxen, undogmatischen Umgang mit der hegemonialen Konzeptkunstszene New Yorks ermöglichte. Mit subversivem Witz und Humor unterliefen sie die intellektuellen, ikonoklastischen und antisubjektiven Paradigmen der Chefideologen New Yorks. Sinnlichkeit in Form von Farbe auf der Leinwand, aber auch die subjektive Geste des Künstlers sowie poetische Anspielungen wurden nicht generell abgelehnt.

Nach seinem Tod fand Aders Werk kaum Beachtung im Kunstbetrieb. Erst in den 1990er Jahren wurde er von einer jungen Künstlergeneration wiederentdeckt, die sich durch ihn zu eigenen Arbeiten inspirieren ließ. Mittlerweile ist er gleichsam zu einem „Künstler-Künstler-Star“ avanciert.

Aber auch außerhalb künstlerischer Insiderkreise haben ihn zahlreiche Ausstellungen und Publikationen bekannt gemacht.

Für Jonathan Monk scheint Ader eine ganz eigene Bedeutung zu haben. So schreibt er in einem assoziationsreichen, persönlichen Beitrag über ihn:

“He was (and is) an important teacher and many of his students (us all) sometimes cannot deal with his/their loss, fantasising all kinds of scenarios and even his eventual safe return. I also hope he is still alive, living on an island in the South Seas, watching from a distance, his work magically continuing without him.”ⁱ

Die Strategie der Rückbesinnung auf die Kunstgeschichte nutzt Jonathan Monk nicht zum ersten Mal.ⁱⁱ Mit Bas Jan Ader bezieht er sich auf einen Künstler, der ähnlich wie er selbst auf die strengen Objektivierungsversuche modernistischer Kunstprogrammatiken mit persönlichen und humorvollen Strategien antwortete, statt nach universalen, absoluten Lösungen zu suchen. Möglicherweise hatte die Kunstszene in Los Angeles einen Einfluss auf beide Künstler – Jonathan Monk und arbeitete etwa dreißig Jahre später als Bas Jan Ader in dieser Stadt. Er nannte die Strategien, die ihn an der Westcoastkünstler beeinflusst haben, einmal “more personal and poetic”.ⁱⁱⁱ Ader hätte das dreißig Jahre früher vielleicht ähnlich formuliert.

Künstliche Paradiese

Jonathan Monk inszeniert in Bremen eine Art multimediale Assamblage aus Dias, Filmen, Popmusik und zwei Galerieveröffentlichungen Aders aus den 1970er Jahren. Die vermeintlich beziehungslosen Kontexte, Assoziationen und Bedeutungen die er auf verschiedenen Ebenen entstehen lässt, stiften – auch im nüchternen Zustand – zunächst nichts als einen Gedankentumult, der es den Betrachtern zunächst verunmöglicht, logische Verbindungen zu erkennen. Monk sagt dazu:

“The viewers misunderstanding of my ideas have never really been an issue for me. Most of what I make requires a certain amount of added information and this is often told by a different teller, the stories are sometimes made easy and other times more complicated. It is always interesting for things to be slightly confusing...”^{iv}

Monk gelingt es jedoch, seine Konfusionen produktiv werden zu lassen. Vor allem das Nachspüren scheinbarer Nebensächlichkeiten spielt eine große Rolle, um die zunächst entstandene zerebrale Verwirrung aufzulösen und neue Bedeutungsstrukturen zu schaffen. Sein Vorgehen beschreibt Monk folgendermaßen:

„Ich finde irgendwelche Hintertürchen und nutze sie. Das heißt, dass ich jeweils den Aspekt einer Arbeit verfolge, der entweder zu offensichtlich oder aber nicht erkennbar ist.“^v

Anlässlich der Ausstellung „Ocean Wave“ in Bremen ist es ein kleines, nebensächliches Detail auf einer Fotografie vom Set des Filmdrehs **I'm too sad to tell you**, das Monk verfolgt. Neben dem Protagonisten des Films, Bas Jan Ader, entdeckt Monk auf einer Leiter einige Flaschen Heineken-Pils. Diese kaum erkennbare Marginalie gibt seinem Künstlerbuch, das parallel zur Bremer Ausstellung erscheint, den Untertitel: **But didn't Bas Jan Ader drink Heineken?**^{vi} Sie ist es auch, die ihn dazu veranlasst, einen hintersinnigen Bezug von Bas Jan Ader zur Bierstadt Bremen herzustellen.



Abb. 1 Foto vom Set des Filmdrehs „I'm too sad to tell you“, Amsterdam 1971

Monk präsentiert den Bremer Besuchern in seiner Ausstellung ein reichhaltiges Bierangebot. Er offeriert es, damit sie sich in eine stimmungsvolle Rezeptionshaltung jenseits der bloß nüchternen Betrachtung trinken und modulieren mögen. Das, was man gemeinhin nicht der Kunst zurechnet, ist oft ein Anknüpfungspunkt für Monks kunsthistorische Aneignungen. So spielen auch Bier und Bars eine zentrale Rolle in seinem Werk. Sie sind für ihn, wie Stephan Berg schreibt, „das perfekte Feld, um seine künstlerischen Interventionen gegen jegliche blässliche „Kunst-als-Kunst“-Anämie abzusichern.“^{vii}

Warum Monk gerade in Bremen das Biertrinken als Teil der Ausstellung inszeniert, mag nahe liegend sein, stimuliert doch gerade das Beck's Bier neben dem SV Werder positive Assoziationen zu Bremen. Dabei ist dieser identifikatorische Zusammenschluss von Beck's und Bremen nicht unbedingt im Sinne der der Brauerei. In der Beck's-Marketingkampagne wird nämlich eine emotionale Gegenwelt inszeniert, die so gar nicht mit der Bremer Realität übereinstimmt. Im Sinne von „Welcome to Beck's Experience!“ verspricht sie eine paradiesische Natur, grenzenlose Freiheit und die echten zwischenmenschlichen Erfahrungen. Dies sind überwältigende Erlebnisdimensionen, die im dumpf verplanten Einerlei des Stadtalltags längst verschüttet sind. Gerade im rauen norddeutschen Stadtklima Bremens sind die exotischen Bildmotive für ein solches Produktbranding allerdings nicht zu finden. Die romantischen Beck's-Werbetrailer werden folglich vor den Traumstränden Thailands gedreht und nicht in Bremen.



Abb. 2 „Green Sails“-Werbung der Beck's Brauerei

Gleichwohl scheint Beck's romantischer Paradieszauber Jonathan Monk dazu anzuregen, nach entsprechend schönen Orten in Bremen zu suchen, an denen sich die karge, kühle Stadtwirklichkeit überwinden ließe. Diese Suche und alle weiteren Entscheidungen delegiert er indes an zwei Seeleute. Sie sollen geeignete Plätze in Bremen und Bremerhaven fotografieren und filmen. Monk selbst vermeidet es in der Regel, eigene Aufnahmen zu machen. „Der Bildrand macht mir ein wenig Angst“, behauptet er.^{viii}

Möglicherweise bezieht sich Monk mit diesem Suchauftrag auf die romantische Suche in Bas Jan Aders Schwarzweiß-Fotoserie **In Search of the Miraculous – One Night in Los Angeles**. Ader hat sie 1975 in seiner letzten Ausstellung gezeigt. Man sieht den einsamen Künstler bei Nacht mit einer hoffnungslos leuchtschwachen Taschenlampe durch Los Angeles streifen. Unter die Fotografien schreibt er mit Hand einige Zeilen des banal-ironischen Songs **Searchin'** der Gruppe **The Coasters**.^{ix} Die groteske und erfolglose Suche endet bei Ader mit dem Ausblick in der Morgendämmerung auf das Meer – als romantische Rückenfigur. Von dort setzt er im Juli 1975 im zweiten Teil des Projekts **In Search of the Miraculous** seine Suche mit der Atlantiküberquerung fort.

Die Suche bestimmt das Leben vieler romantischer Helden und Künstler – wie möglicherweise auch Bas Jan Ader. Bei Monk nehmen Seeleute dieses romantische Motiv auf. Der ungewissen Suche liegt zumeist ein zielloses Verlangen nach dem Anderen, Besseren und schließlich Vollkommeneren zugrunde. Indem sie sich auf das Imaginäre, Phantastische, Geheimnisvolle und Wunderbare richtet, erstrebt sie ein Transzendieren der puren Faktizität des Alltags.

Die Suchbemühungen der Seeleute in Bremen erweisen sich als ebenso erfolglos wie die Aders in Los Angeles. Die Ergebnisse sind wahrlich ernüchternd. Monk präsentiert sie im Ausstellungsraum des Künstlerhauses auf mehren Leinwänden in Dia- und 16mm-Film-Loops. Ganz im Gegensatz zu den Suggestionen der Beck's-Werbekampagne bietet Bremen nur wenig betörendes Wohlfühlambiente. Die urbane Tristesse hinterlässt wenig Eindruck und wirkt trotz der großen farbigen Aufnahmen gleichsam quälend grau. Viele Reproduktionen wecken die schmerzliche Sehnsucht nach einem Entkommen aus dieser räumlichen, zeitlichen, seelischen und geistigen Enge.



Abb. 3 Jonathan Monk: „Ocean Wave“,
Drei Ausstellungsansichten Künstlerhaus am Deich,
Bremen: 11.12.2004 - 20.02.2005

Dem kommt Monk entgegen. Er erspart den Betrachtenden die klare Wahrnehmung der bedrückend nüchternen Stadt. Die erbärmliche Normalität verrückt er ins Diffuse, indem er die ausdruckschwachen Motive im abgedunkelten Ausstellungsraum unscharf und außerdem falsch herum zeigt. Dadurch werden die Stadtansichten zwar nicht wirklich schöner, aber deren Betrachtung wird erträglich, vor allem wenn man an der Bar von dem Bier kostet und sich von

Lou Reeds gefühlvollem Song „Perfect Day“ euphorisieren lässt, der im Künstlerhaus zu besonderen Anlässen live und sonst von der CD gespielt wird. Lou Reed singt sein Lied mit einer selbstverständlichen, stoischen Ruhe. Ein perfekter Tag in der Stadt erscheint so einfach:

“Just a perfect day, Drink Sangria in the park, And then later, When it gets dark, We go home. Just a perfect day, Feed animals in the zoo. Then later, a movie, too, And then home. Oh it's such a perfect day, I'm glad I spent it with you [...] Oh such a perfect day, [...] Problems all left alone, [...] It's such fun...”^x

Unerbittlichkeit, Askese und Verzicht im protestantischen Bremen scheinen weit weg. Statt dessen Hingabe, Auflösung, Entgrenzung. Lou Reeds lakonisch-schöne Beschreibung eines schönen Tages berührt sehr und versöhnt auch mit dem verstörenden Schluss „You're going to reap just what you sow”.^{xi}

Auch mit diesem Song in der Ausstellung bezieht sich Monk eventuell auf Aders letzte Ausstellung „In Search of the Miraculous“. Dort führte eine Gruppe von Aders Studenten eine ergreifende Chor-Performance mit Seemannsliedern auf, die nach der Eröffnung als Diashow in der Galerie lief. Wie Lou Reed die Sehnsucht von der Freiheit in der Stadt besingt, verherrlichen die Seemannslieder den romantischen Traum von der unendlichen Freiheit auf dem Meer. Beide verweisen aber ebenso auf das Risiko des tragischen Scheiterns angesichts des Phantasmas einer besseren Welt.

Mittels der oral-akkustischen Stimulanzen lassen sich in Monks Ausstellung die ästhetischen Zumutungen des städtischen Elends ein wenig anästhetisieren. Damit lässt sich sozusagen die von den Stadtmotiven überbeanspruchte Retina reinigen. Musik und Alkohol dienen jedoch nicht nur der wohlthuenden Wahrnehmungsbedrückungsentrückung angesichts der trostlosen Stadtwüste. Ebenso unterlaufen sie das kunsthistorische Ideal einer nüchternen Rezeptionsratio beim Anblick der beiden ausgestellten Originaldrucke Bas Jan Aders (Abb. 3 und 4). Gegen die unausgesprochenen Regeln der Kunstgeschichte, die üblicherweise die rigide Kontrolle der Wahrnehmung verlangen, suspendieren sie unsere „Wahrnehmungszwangsapparaturen“^{xii}.

Ekstatische Inaktivität

Die beiden schwarzweißen Fotodokumentationen, die Monk in seine Ausstellung aufnimmt, sind Bulletins der Galerie Art & Project in Amsterdam. Sie zeigen zwei künstlerische Selbstinszenierungen Bas Jan Aders. **Broken Fall, Westkapelle Holland** stellt einen riskanten Balanceakt des Künstlers im Jahr 1971 dar.



Abb. 4 Bulletin 44 – Bas Jan Ader: broken fall, Westkapelle, Holland
Published by Art & Project, 8. Oct. 1971, Amsterdam

Das Foto wurde während des Filmdrehs zum 1 ½ Minuten dauernden, 16mm-Schwarzweißfilm **Broken Fall (Geometric) Westkapelle Holland** aufgenommen. In diesem Film lässt sich kaum merklich ein Geschehen verfolgen, bei dem Ader bei starkem Seitenwind mehrmals bedrohlich ins Schwanken gerät. Auf den ersten Blick sieht es so aus, als sei es der Wind, also die Natur, der Aders Standhaftigkeit bedroht. Nach schon kurzer Betrachtung wird jedoch überdeutlich, dass Ader sich aktiv in ein prekäres Balancewagnis hineinbegibt. Denkbar ist, dass er nicht gegen den Gleichgewichtsverlust ankämpft, sondern vielmehr gegen das stabile Gleichgewicht. Denn deutlich ist erkennbar, dass sein Schwanken keine Ursache des Seitenwindes ist, wie es zunächst den Anschein haben könnte. Diese Balanceexperimente betreibt er bis zum endgültigen Kontrollverlust, um letztendlich unhaltbar über den hölzernen Stützbock ins Gebüsch zu fallen. Absichtsvoll aktiviert er sich damit gleichsam in die Passivität hinein.

Ader bezieht sich mit seiner Inszenierung auf seinen Landsmann Piet Mondrian. Den im Hintergrund der Fotografie zu sehenden Leuchtturm „Westkapelle“ in Domburg hat Mondrian im Rahmen seiner ersten Abstraktionsversuche mehrmals gemalt.



Abb. 5 Piet Mondrian: Leuchtturm in Westkapelle mit Wolken, 1908-09
Öl auf Leinwand, 71 x 52 cm

An diesem Ort lernte er die Spiritualisten Helena Petrovna Blavatsky und Rudolf Steiner kennen und hier verfasste er später seine Schriften „Le Néo-plasticisme“. Bekanntlich versuchte Mondrian sich mit seiner Malerei des Neoplastizismus über die tragischen Verstrickungen der Subjektivität und des Gefühls zu erheben. Das modernistische Objektivitätsprinzip seiner Kunst vertrat er durchaus mit autoritärem Anspruch. Mit der Metapher des Leuchtturms, „welches auf dem Meere anzeigt, dass da ein Hafen sei“^{xiii}, betonte er sein avantgardistisches Pathos. Diesem Leuchtturm als Symbol des harmonischen Gleichgewichts und der Geometrie stellt sich Ader hier in den Weg. Auf drastische und zugleich komische Weise demonstriert er seine Hinfälligkeit angesichts der objektiven Gesetze der Schwerkraft, indem er Mondrians Idee des Gleichgewichts wörtlich nimmt und sie auf den eigenen Körper projiziert. Als Künstler verkörpert er performativ die Imperfektibilität des Menschen.^{xiv} Seine schräge Haltung auf dem Foto und der merkwürdige Stützbock auf dem Foto spielen eventuell auch auf Theo van Doesburgs diagonale Linien in dessen „Kontraktionen“ an. Van Doesburg beharrte auf der Diagonalen im Bild als Ausdruck von Bewegung im Sinne eines dynamischen Geistes. Dieses war bekanntlich einer der Streitpunkte mit Mondrian, der schließlich zum beiderseitigen Zerwürfnis führte. In Aders Referenz geht dieses Holzgerüst aus Diagonalen mit Ader zu Boden. Im Vergleich zu der stabilen Konstruktion ist nämlich der Mensch in sich beweglich und damit extrem labil und instabil. Im Gegensatz dazu stabilisieren sich die diagonal nach oben zulaufenden Linien im Stützbock gegenseitig. Sie zeigen in dieser Konstellation sogar eine nach oben weisende Richtung an. Ader wird gegen dieses spitze, harte und starre Formgerüst prallen. Trotz – oder gerade wegen – seiner Herkunft aus einem calvinistischen Pfarrhaus der Niederlande ist ihm ein Halt „von oben“ längst abhanden gekommen. In seiner Halt- und Kraftlosigkeit reißt er unwillkürlich auch alle Verweise auf etwas Höherliegendes (sei es ein Gott im Himmel oder ein Leuchtturm) mit hernieder.

Jonathan Monk lässt uns in seiner Ausstellung mittels Alkohol und Musik selbst leichte Kontrollverlustdimensionen spüren. Dieser Zustand erlaubt einen sinnlichen Nachvollzug der Balancespiele Aders. Derartig alkohol- und musikentrückt erahnen wir, dass Ader seine völlig unspektakulären und undramatischen Experimente vielleicht sogar genießt. Ader scheint zu spielen. Es ist das Spiel des kontrollierten Kontrollverlustes mit den Mächten der Gravitation. Dieses Spiel birgt die Gefahr des Hinsturzes, wie der Alkohol die Gefahr des Absturzes. Mit dem Moment des Loslassens sind jedoch ebenso auch höchst beglückende Momente verbunden. Wie beim harmlosen Balanceakt auf dem kippelnden Stuhl tastet sich Ader wiederholt an den minimalen Nullmoment heran, der ihn der Schwerkraft enthebt und der Schweben überlässt. Auf Aders Fotografie ist einer dieser Augenblicke allerhöchster Spannung zu sehen, in denen er zaudert, sobald er den Moment kurz vor dem endgültigen Fall, der Entspannung erreicht. Mit Joseph Vogel, der das Zaudern als prekäres Phänomen zwischen dem ‚nicht mehr‘ und ‚noch nicht‘ beschreibt, ließe sich „leicht paradoxal – von einer energetischen Inaktivität, von einer resoluten Inaktivierung sprechen“^{xv}, die Ader erprobt. An der Schwelle zwischen Handeln und Nichthandeln tut sich ein kontingenter Zwischenraum auf, in dem alles möglich erscheint. Es ist ein minimaler Moment des Innehaltens, in dem Aders eigene Aktivität nahezu aufgehoben ist.

Den Atem anhaltend schwebt er gleichsam in der Luft. Es muss ein kleiner Rausch sein, sich für einen magischen Bruchteil einer Sekunde der phantastischen Schweben zu überlassen. Diese Momente lassen sich als Ekstase bezeichnen (vom Griechischen „ékstasis“ = Außersichgeraten), in denen die ursprüngliche Realität des Selbst überschritten wird. In solch euphorisch stimmenden ‚Nullmomenten‘ ist aller Widerstand dahin, alles Wirkliche löst sich auf, alles steht still.

Der Blick hinter den Horizont

Die zweite Arbeit Aders in Monks Ausstellung, **In Search of the Miraculous**, ist 1975 ebenfalls als Bulletin bei Art & Project erschienen.



Abb. 6 Art & Project, Bulletin Nr. 89 – Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous, July 1975

Man sieht Bas Jan Ader auf dem offenen Meer allein im Cockpit seines winzigen Segelbootes „Ocean Wave“ sitzen. In diesem „piepkleen bootje“, wie die Holländer sagen, versuchte er in einer künstlerischen Aktion den Atlantik zu überqueren – und gleichzeitig den Weltrekord für die Einhandüberquerung des Atlantiks im kleinsten Boot aufzustellen. Aders Frau machte diese Aufnahme kurz nach dem Ablegen vom Cape Cod (Massachusetts) in Richtung Falmouth (England). Viel zu groß für das kleine Boot wirkt der Künstler darin verhältnismäßig disproportioniert. So erscheint er uns wie nachträglich in die Fotografie hineinmontiert, so dass die Aufnahme fast ein wenig surreal wirkt. Drei Wochen nach dieser Aufnahme brach der Funkkontakt zu Ader ab. Ein dreiviertel Jahr später fanden Seeleute das Wrack und auch Aders Pass. Von ihm fehlt seither jede Spur.

Die Fotografie zeigt wiederum den äußerst spannungsvollen Augenblick des ‚nicht mehr‘ und ‚noch nicht‘. Ader hat den geordnet-vertrauten Raum noch nicht ganz verlassen, um sich im nächsten Moment der unberechenbaren, gesetzlosen Wirklichkeit des Meeres anzuvertrauen. Auf dem Meer gerät alles in unkontrollierbare Bewegung. Die unermessliche Gewalt auf See lässt

sich keiner willkürlichen Strategie oder Intentionalität unterordnen. Aders Bruder Eric hat einmal gemutmaßt, Bas Jan hätte sein Leben dem Meer anvertraut, um den „Blick hinter den Horizont“ zu wagen.^{xvi} Jenseits der imaginären Linie des Horizonts beginnt die Unendlichkeit, wie Nietzsche es eindrucksvoll in seinem Fragment „Im Horizont des Unendlichen“ beschrieben hat.^{xvii} Aders Aufbruch in die Regionen jenseits der Endlichkeit nimmt erneut das Spiel mit seiner eigenen Instabilität auf, wie er es auf weniger riskante Weise auch schon auf der Fotografie „Broken Fall, Westkapelle Holland“ inszeniert. Auch hier startet er ein nicht nur symbolisches, ekstatisches Balanceexperiment. In diesem Fall geht Ader jedoch ein nicht vorhersehbares, lebensgefährliches Wagnis ein. Er kann das Abenteuer bestehen oder daran zugrunde zu gehen. Was ihn antreibt, ist vermutlich wieder die Sehnsucht nach Kontrollverlust, um sich in einer Art euphorischen Rausch treiben zu lassen und die widerständigen Raum- und Zeitkategorien aufzulösen.

Die meisten Interpreten betrachten Aders letzte Arbeit vor dem Hintergrund eines mutmaßlichen, endgültig nicht mehr nur ästhetischen Scheiterns des Künstlers. So überschattet diese Reise die Rezeption des gesamten Oeuvres Aders. Dieses sei, so vermuten viele Autoren, bestimmt von einem Konzept der Verschmelzung von Kunst und Authentizität. Aders wahre Subjektivität wird als zugrunde liegende Tatsache, als konstitutive Kraft seiner Kunst gedeutet. Wiederkehrend vermuten vorschnelle Interpreten den Künstler folglich in einem Zustand dauernder psychologischer Selbstentäußerung. Manche erkennen in Aders Selbstinszenierungen gar das künstlerische Ausleben krankhafter Affekte oder Neurosen. Wenn andere Interpreten sich dagegen solcher unüberlegten Urteile verweigern, verweisen sie zu Recht darauf, dass es Ader niemals um die Inszenierung seiner privaten Erfahrung geht. Er steht zwar im Mittelpunkt der meisten Arbeiten, doch erfahren wir kaum je etwas über ihn persönlich. Vielmehr entwickelt er die Strategie einer offensichtlich romantischen und ironischen Metaphernsprache. Mittels wohlkalkulierter Konzepte entwirft er ein fiktives Ich und schafft – anders als Künstler der Body Art – eine erhebliche Distanz zur psychischen Erfahrung des eigenen Körpers. Da er aber das Verwirrspiel der Selbstinszenierung sehr gut beherrscht, bleiben das so genannte Unmittelbare, Authentische und Persönliche in den meisten Selbstdarstellungen auf verstörende Weise uneindeutig. Aus meiner Sicht ist die Kunst für Bas Jan Ader eine Oase, sich ein Selbst zu erschaffen, das sich entfernt von einer einzigen Wahrheit hin zu einem anderen, künstlerischen Konzept von Wahrhaftigkeit. Er generiert seine Person in einem ästhetischen Dasein. Im Sinne Novalis, der einmal bemerkte „Alles Leben ist Allegorie“, entwickelt er sein Selbst jenseits der polaren Gegensätze von Fiktion und Wahrheit. Seine Interventionen markieren eine Zwischenposition. Sie beinhaltet sowohl Selbstpräsenz als auch Selbstpräsentation, Selbstverstrickung wie auch Selbsterfindung. Bei Ader ist alles Fiktion und alles zugleich Wahrheit.

Hochriskante Ekstase

Vielen Rezipienten erscheinen die Gründe für Aders Selbstinszenierungen absurd und undurchschaubar. Kunsthistoriker beschreiben seine Performances als unmotivierte, irrationale Entscheidung für ein tragisches Konzept.^{xviii}

Jonathan Monk macht nun diese Rätselhaftigkeit um Aders Selbstinszenierungen zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen und fragt einmal mehr nach ihrer Plausibilität. Dadurch, dass er auf unkonventionelle Weise die Aufmerksamkeit auf den unmittelbaren Lebensalltag seiner Ausstellungsbesucher legt, nämlich auf Bremen und das Biertrinken, gelingt es ihm, einführende Faszination und Verständnis für die Sehnsüchte nach Entgrenzung und Kontrollverlust zu erzeugen. Sein Angebot, Bas Jan Aders Selbstdarstellungen im Zustand leichter Berauschtigkeit neu zu betrachten, lassen Aders abenteuerlichen Performances sinnlich-leiblich nachvollziehbar werden. Im Alkoholrausch verwirklicht sich eine ähnliche emphatische Grenzüberschreitung, wenn auch nur temporär prekär. Monk stellt damit nicht nur das von Kunsthistorikern immer wieder beschworene Scheitern und die Hinfälligkeit Aders in das Zentrum seiner Aneignung. Der Betrachter mag im Kontrollverlust die eigene Verlorenheit, Unvollkommenheit und Unfassbarkeit erfahren, wahrscheinlich erlebt er ebenso einen berauschten ‚Flow‘. Das Erleben der Sinnenfülle im Zustand des enthusiastischen Berauschtseins lässt die Instabilität und Fragilität des Selbst nicht als leeres Dasein empfinden. Vielmehr erscheint das Subjekt seiner selbst enthoben. So gewinnt Monk den Performances neue Qualitäten ab. Er fokussiert Aders ekstatisches Verlangen nach einem Transzendieren der puren Faktizität der widerständigen Wirklichkeit. So lässt er das intensive, ins Extrem gesteigerte Gefühl von Freiheit und in Aders Arbeit spürbar werden. Auf diese Weise macht er auch die Gründe für Aders riskante Aktionen plausibel.

Nur wenige Menschen wagen die übermäßige Riskanz der unkontrollierbaren Auf- und Ausbrüche, die Bas Jan Ader unternommen hat. So schreibt auch Monk: “The difference between Bas Jan and me is that I wouldn’t have made the trip; a flyer would have been enough.”^{xix} Monk bietet folglich ein konkretes körperlich-sinnliches Erleben mit vermindertem Risiko an, das es den Rezipienten erlaubt, ihre Ich-Kontrolle zu lockern, um sich auf Unbekanntes einzulassen. Ohne gleich mit praktischen Konsequenzen rechnen zu müssen, dürfen sie ihre Denk- und Wahrnehmungsgewohnheiten aufgeben, um sich zu öffnen für neue, einfühlsame Perspektiven auf Aders Performances. Alkohol und Musik verweisen auf die brave Variante der Sehnsucht nach Entgrenzung, der Ader in seinen risikoreichen Aktionen nachkommt. Die alkoholische Welt ist als einigermaßen gesellschaftlich akzeptierte Variante eines Immanenz-Transzendenz-Versprechens jederzeit unschwer erreichbar^{xx}. Das Trinkgelage ist zwar wenig kunstvoll, aber es ist ein relativ einfacher Weg zur Annulierung des verinnerlichten Realitätsprinzips samt seiner Sprach- und Denkregulatoren.

Auch wenn Monk uns diese musikalisch-alkoholische Interpretationshilfe für Bas Jan Aders Kunst anbietet, so müssen wir doch erkennen, dass uns einiges von Ader trennt. Zwar eint uns der

Durst nach starken Empfindungen. Wo sich aber risikoscheue Menschen gegen die Wahrnehmung von Leere mit flüssigem Alkohol absichern, stillt Ader seinen Durst auch unter Schmerzen und Lebensgefahr und erfährt in der Verzehrung wahrscheinlich die letzte „Verdichtung“ seines Lebensempfindens^{xxi}. Im Unterschied zum Trinker, der die Auflösung der Wirklichkeit in einer passiv-konsumistischen Entspannungshaltung bevorzugt, erlebt Ader den extremen Anspannungs-Thrill. Wenn der Trinker nach dem ‚Kippen‘ des Glases die gelöste Dezentrierung erfährt, aktiviert Ader dagegen vor dem spektakulären ‚Kippen‘ seines Körpers eine höchst spannungsvolle Intensität. Mit einem hohen Energiepotential und unter Einsatz seiner Existenz strebt er den letzten Grenzen des Machbaren, des Erlebbaren, des Aushaltbaren zu. Beide, der Künstler Bas Jan Ader wie auch der Trinker betreiben einen genussvollen Destabilisierungsaufwand: Der Trinker induziert seine Labilisierung allerdings oral, Ader dagegen körperlich-existenziell.

Mit diesen Erörterungen steht freilich noch eine zentrale Frage im Raum, die sich fast notwendigerweise stellt. Selbst wenn wir uns in Aders Grenzgänge hineinversetzen können, so wissen wir immer noch nicht, ob er – insbesondere in seinem Zyklus **In Search of the Miraculous** – das zwangsläufige Scheitern bzw. seinen Tod in Kauf genommen, erwartet oder gar gewollt hat. Monk gibt aber auch in dieser Hinsicht einen kleinen Hinweis, indem er Aders ekstatisches Sichausliefern an das Schweben, die Unbestimmtheit und die Unendlichkeit in den Blick nimmt. Er fokussiert die prekären, raum- und zeitlosen Zustände, die dem berauschten Ich keinen festen Halt mehr bieten und die, wie Jochen Vogl schreibt, eine Art „Trunkenheit des Willens“ entstehen lassen, ein aufgelöstes Ich, das sich mit gesteigerter Anstrengung weigert „irgendetwas – ganz gleich was – zu sein oder zu tun“^{xxii}. Diese entscheidenden Momente des Sich-Verlierens sind radikal kontingent, unkalkulierbar und unvorhersehbar. Zu Recht weist Jan Verwoert darauf auf den experimentellen Charakter der Performances hin, wenn er feststellt: „In this sense, the In Search of the Miraculous cycle could be understood as a conceptual experiment.“^{xxiii} Nach meinem Verständnis liegt allerdings ein kleiner Widerspruch zwischen dieser plausiblen Charakterisierung und einer weiteren These Jan Verwoerts, die besagt, dass sich Ader in seinen Experimenten auf den tragischen Helden der Griechischen Tragödie beruft, der eine bewusste Entscheidung getroffen hat, die unweigerlich und zwangsläufig zu seinem Scheitern führt.^{xxiv} Nach dem Besuch der Ausstellung „Ocean Wave“ möchte ich Verwoerts Ausführungen vorsichtig ergänzen. Wenn Aders konzeptuelle Vorhaben tatsächlich ergebnisoffene Experimente des Selbstvergessens sind, wovon ich ausgehe, kann keine bewusste Entscheidung im Vorhinein ihren Ausgang bestimmen. Das Kollabieren der Beherrschbarkeitsillusionen und aller willentlichen Ideen, Konzepte, Pläne oder Entwürfe macht ja gerade den ‚Kick‘ derartiger grenzgängerischer Experimente aus (weil es paradoxerweise gerade durch den Sieg über den Willen und das Selbst ein neues, lustvolles, kreatürliches Ich-Macht-Erlebnis, eine Existenzbestätigung erzeugt^{xxv}). Die entscheidenden riskant-ekstatischen Momente des Kontrollverlusts und der Ich-Auflösung sind radikal kontingent. Folglich ist alles möglich. Trotz ihres Gefährdungscharakters kann also das tragische Scheitern keineswegs intendiert oder gar determiniert sein. So möchte ich infrage stellen, dass Ader sich als tragischer

Held inszeniert. Dem erschütternden Geschehen seiner Performances wohnt entscheidend das intensiv-existenzielle Erleben rauschhafter Augenblicke inne. Die Provokation hochriskanter Euphorie muss nicht zwingend das tragische Verderben des Protagonisten nach sich ziehen.

Versteinerte Verhältnisse zum Tanzen bringen

Das sinnliche Erleben von Kunst im diffusen Rauschzustand mag inoffiziell für manche Rezipienten eine gängige Praxis sein. Den konventionellen Methoden einer systematischen Kunstbetrachtung widerspricht diese dezentrierende ‚Erlebnisästhetik‘ radikal. Aus dem Blickwinkel einer eher ekstasefernen kunsthistorischen Theorietradition sind solche experimentellen Kunsterlebnisse möglicherweise lächerlich, banal, unreflektiert und unkritisch. Es ließe sich der Verdacht äußern, dass nun auch in Ausstellungen die Sinnes- und Selbsterfahrung als neuestes Trendprodukt angeboten wird, die dem außengeleiteten Menschen (David Riesman) in der Spaß- bzw. Erlebnisgesellschaft (Gerhard Schulze) die Steigerung des Alltäglichen verspricht. Durchaus berechtigt wäre auch die Frage, ob denn in der Kunst die ästhetische Erfahrung in der Sphäre der Imagination nicht mehr ausreicht. Zudem könnten Affirmationsvorwürfe laut werden, die eine Unvereinbarkeit des emotional-körperlichen Entgrenzungszustandes mit einer kritisch-emanzipativen Kunstauffassung vermuten. Kritische Stimmen könnten auf reaktionär-regressive Tendenzen verweisen, wenn die Kunstbetrachtung nicht auf distanzierter Reflexion, sondern auf dem Erlebnis der Ich-Dezentrierung beruht.

In meinen Augen stellt Jonathan Monks Ausstellung allerdings kein modisches, unkritisches Zeitgeistphänomen dar. Er unterbreitet den Besuchern das sinnliche und durchaus auch spaßvolle Angebot ja nicht nur, um auf einer exzessiven oder dekadenten Party die Ich-Extase zu feiern. Vielmehr räumt Monk den Besuchern die Möglichkeit ein, sich Bas Jan Aders Kunst handelnd zu erschließen. Er entwickelt eine chemisch modulierte ‚Destabilisierungsperformance‘, die er als Künstler nicht selbst aufführt, sondern gleichsam an die Besucher delegiert. Seine Ausstellung ermöglicht quasi eine ‚Rezeptions-Performance‘ zu ausgewählten Werken Bas Jan Aders.

Wer kleine Ekstasen oder eine leicht entrückte Auflösung erlebt, macht eine nicht-alltägliche, ‚andere‘ Erfahrung des Außersichseins, des Nichtbeisichseins und der Zeit- und Raumlosigkeit. Im Rausch gestaltet das Bewusstsein eine eigene Erfahrungswelt, in dem ein gleichzeitiges Erleben von Raum und Zeit möglich wird und die sukzessiv ordnende Sprache ihre sinnstiftende Bedeutung verliert.^{xxvi} Solche leibseelischen Empfindungen verhalten sich komplementär zum pragmatischen Selbst- und Welterleben. Die begriffliche Ordnung des Denkens und diskursive Sicherheiten werden relativiert. Je nach Alkoholquantum entsteht jenes Aus-sich-Heraustreten – vielleicht auch in die Erfahrung emotionaler und körperlicher Präsenz, „die die Leere des Sinns allererst voraussetzt“, wie Dieter Mersch formuliert.^{xxvii}

Das muss nicht heißen, dass sich kein Sinn herstellen ließe. In einem zweiten Schritt lassen sich die Diffusionen, Irritationen und Verunsicherungen durchaus in einer profunden Interpretation, im kritischen Diskurs oder auch im geschwätzigem Kommentar sprachlich bannen, hierarchisieren und neutralisieren. Zu bedenken wäre allerdings, ob eine solche Interpretation immer erstrebenswert ist. Denn sie täuscht Sicherheiten vor, die es in Bezug auf eine ästhetische Erfahrung nicht geben kann. So interpretieren ja auch Kunsthistoriker nicht die Kunst selbst, sondern ihre Vorstellungen, Bilder, Eindrücke und ihre Begriffe davon. Insbesondere dann, wenn akademische Schuldenker mit immer schon bestehenden Codes die Kunstphänomene interpretieren und die Wahrnehmung diktieren, gibt es „keine Irritation, die das Bekannte umstürzen, keine Erschütterung, die die Gesetze des Alltags sprengen und die Sinne zu schärfen vermögen“, so Dieter Mersch. Die Interpretation gerät in die Stagnation. Indem Monk allerdings das Unerwartete und Nicht-Codierbare in seiner experimentellen Rezeptions-Performance inszenieren lässt, verstört und irritiert er die in der Gewohnheit erstarrten Interpretationsmodi. Damit relativieren sich die stabilen Gewissheiten und die abstrakten kunstgeschichtlichen Verallgemeinerungen und verlebendigen den Mythos Aders auf einer konkreten, unmittelbaren, persönlichen Ebene. Monk versteht und propagiert das Erlebnis und den durchaus auch genussvollen und befreienden Spaß indes nicht nur als Eigenwert. Ihm geht es weniger darum, Exzentrik und Hedonismus zum privatistischen Kunst-Kult zu stilisieren. Vielmehr nutzt er die musikalisch und chemisch induzierte Beck'stase als subversives Instrument, versteinerte Interpretationen im wahrsten Sinne des Wortes zum Tanzen zu bringen und die Bedeutung der Aktionen Aders auch für die eigene Lebenswirklichkeit zu eruieren. Die subjektive Erfahrung eines bier- und musikinduzierten gesteigerten Lustgewinns lässt uns Aders Kunst neu erfahren und die hochdramatischen, tragischen Aspekte in Aders existenziellen Performances um die lustvoll-ekstatischen Momente erweitern. Leicht paradoxal führt gerade das Erlebnis der Dezentrierung zu einer präziseren Reflexion der Motive Aders. Sie lässt uns Unbeschwertheits- und Lustdimensionen in Aders Kunst erahnen, die vielleicht sogar sein mysteriöses und mystifiziertes Verschwinden ein wenig leichter macht.

ⁱ Jonathan Monk: "Emotional Crossings (some Notes and Queries)." Gesonderter Textbeitrag zur Ausstellung **Bas Jan Ader. Please Don't Leave Me** - London, 2006 / Rotterdam 2007

ⁱⁱ Ihm geht es dabei keinesfalls darum, wie er betont, neues Licht auf etwas Altes zu werfen: „Die Künstler, mit denen ich mich auseinandersetze, sind stets präsent, heute vielleicht noch stärker als früher“, so Monk. (Jonathan Monk in einem Gespräch mit Janneke de Vries. In: Ausstellungskatalog **Formalismus. Moderne Kunst heute**. Hamburger Kunstverein 2004/2005 - Ostfildern-Ruit 2004, S. 125) So bildet vor allem die konzeptuelle Kunst, die trotz uneindeutiger Begriffsbestimmungen im heutigen Kunstgeschehen fast paradigmatische Funktion angenommen hat, einen wesentlichen Referenzpunkt. Gerade auch die künstlerischen Positionen, für die Subjektivität und Expressivität obsolet geworden waren, vermittelt Monk auf einer lebensnahen, persönlichen und humorvollen Ebene neu. Seine spielerischen Referenzen auf die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts lassen sich somit als Überlagerungen verstehen, die eine „produktiv verunreinigte Revitalisierung“ entstehen lassen, wie Stephan Berg schreibt. (Vgl. Stephan Berg: „Re-Produktion.“ In: Ausstellungskatalog Jonathan Monk. **yesterday today tomorrow etc.** Kunstverein Hannover / Kunstmuseum St. Gallen / Kunsthalle Nürnberg - Frankfurt/M. 2006, S. 7) Ohne auf die Problematik an dieser Stelle ausführlich eingehen zu können, möchte ich anmerken, dass ich die Begrifflichkeit „verunreinigend“ deshalb ein wenig schwierig finde, weil nicht ganz klar ist, was denn im Gegensatz dazu eigentlich „rein“ wäre. Selbst Sol LeWitts oder Joseph Kosuths konzeptuelle Schriften und Arbeiten entsprechen ja bekanntlich nicht alle den hypostatisch gesetzten dogmatischen „Reinheitsgeboten“. Die Konstatierung solcher Gegensätze wie ‚low‘ vs. ‚high‘, Konzeption vs. Subjektivität, Analytik vs. Schönheit oder Denken vs. Begehren ist ein wenig problematisch, weil nie nur das eine für die Konzeptkunst oder das andere für die romantisch-bürgerliche Tradition gilt.

ⁱⁱⁱ Jonathan Monk in einem Gespräch mit David Shrigley: **Why are we Artists**. In: "Articles/Interviews". http://www.davidshrigley.com/articles/jonathan_monk.htm, July-August 2005, Stand: 10.10.2007

^{iv} Wie Anm. 4

Für solche Strategien hat sich schon Bas Jan Ader interessiert, der anlässlich seiner ersten Ausstellung 1967 vermerkte: „I like to call this spanning of a vacuum (of spatial and mental order) as it takes place in the spectator's mind.“ Eine „Implosion“ schaffe die nötige Leere im Kopf, um Platz für Neues entstehen zu lassen, das in das entstandene Vakuum quasi hineingesogen würde. Metaphorisch entwirft er die Grundzüge seines Spiels mit Zusammenbrüchen bereits in seiner ersten Ausstellung, die er denn auch „Implosion“ nennt. (Vgl. Bas Jan Ader: Project Description, Thesis accompanying his MFA final show Implosion at the Claremont Graduate University 1967, Claremont Graduate University Archive, Claremont California. In: Ausstellungskatalog **Bas Jan Ader. Please don't Leave me**. London, 2006 / Rotterdam 2007 – Rotterdam 2006, S. 150 f)

^v Wie Anm. 2, S. 125

^{vi} Jonathan Monk in einem Gespräch mit der Autorin im Januar 2006 in Berlin.

^{vii} Ausstellungskatalog Jonathan Monk. **yesterday today tomorrow etc.** Kunstverein Hannover, Kunstmuseum St. Gallen, Kunsthalle Nürnberg - Frankfurt/M. 2006, S. 7

^{viii} Jonathan Monk in einem Interview mit Douglas Forge. In: Ausstellungskatalog Jonathan Monk. Wie Anm. 10, S. 97

^{ix} Das Quartett „The Coasters“ produzierte fast spielerisch von 1956 bis 1961 eine Anzahl von Hits, die zu den ironischsten der Rock'n Roll-Ära zählen.

^x Lou Reed: "Perfect Day." Auf der Platte: **Transformer** - New York 1992

^{xi} Der Song verleitet ja seine Fans nach wie vor zu Spekulationen, ob der Sänger damit seine Liebe weniger zu einer ‚Heroine‘ als vielmehr zum Heroin besingt. In jedem Fall stellt der rabenschwarz-humoristische Kultfilm „Trainspotting“ einen Bezug des Liedes zum Heroin her. Ausgerechnet zu „Perfect Day“ setzt sich der Erzähler den goldenen Schuss. In grimmigem Zynismus untermalt die Musik Rentons Kampf gegen den Tod nach der Überdosis.

^{xii} Clemens Riesmeier: **Die Irritation der Interpretation. Postmoderne Konsequenzen der Hermeneutik**.

Unveröffentlichtes Manuskript – Bremen 1992

^{xiii} Vgl. Michael Seuphor: **Piet Mondrian, Leben und Werk** - Köln 1957, S. 201.

^{xiv} Nicht zum einzigen Mal übrigens verweigert Ader sich damit der Doktrin des männlichen Prinzips des ‚Aufragens‘ mit dem Mondrian seine Vertikale im Gegensatz zum weiblichen Prinzip des ‚In-sich-ruhens‘ der Horizontalen aufgeladen hat. Hatte Mondrian noch darauf verwiesen: „Je mehr das Tragische (jenes ‚Weib im Manne‘) verschwindet, desto mehr gewinnt die Kunst an Reinheit“ (Piet Mondrian: **Neue Gestaltung. Neoplastizismus. Nieuwe Beelding**. Hg. von Hans M. Wingler - Mainz, Berlin 1974, S. 8 ff.), so wendet sich Ader diesem ‚gefährlichen Weibe‘ zu, das Gefühle und Affekte erregen könnte. Die Verweigerung des gesellschaftlich affirmativen Entwurfs einer harten ‚Mainstream-Männlichkeit‘ praktizierte er insbesondere in seinen mehrfach variierten Film- und Fotoarbeiten I'm too sad to tell you, in der man sein Porträt vor der Kamera so lange weinen sieht, wie die Filmrolle läuft.

^{xv} Joseph Vogl: **Über das Zaudern** - Zürich-Berlin 2007, S. 23

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

^{xvii} „Wir haben das Land verlassen und sind zu Schiff gegangen! Wir haben die Brücke hinter uns, — mehr noch, wir haben das Land hinter uns abgebrochen! Nun, Schiffelein! sieh' dich vor! Neben dir liegt der Ozean, es ist wahr, er brüllt nicht immer, und mitunter liegt er da, wie Seide und Gold und Träumerei der Güte. Aber es kommen Stunden, wo du erkennen wirst, dass er unendlich ist und dass es nichts Furchtbareres gibt, als Unendlichkeit.“ (Friedrich Nietzsche: „Im Horizont des Unendlichen“ In: **Fröhlich Wissenschaft**, Drittes Buch/124. In: <http://www.textlog.de/21290.html> - Stand 19.1.2008)

^{xviii} Vgl. Jan Verwoert: **In Search of the Miraculous** - London 2006, S. 28 ff.

^{xix} Wie Anm. 1

^{xx} Clemens Riesmeier: **Der Wille zum Weg**. Sozialpsychologische Ambivalenzen der Suchttherapie, Unveröffentlichtes Manuskript – Bremen 1995

^{xxi} Ulrich Aufmuth: **Lebenshunger. Die Sucht nach Abenteuer** – Zürich / Düsseldorf 1992, S. 46

^{xxii} Paul Valéry: „Monsieur Teste“ In: **Oeuvres**; Hg. von Jean Hytier - Paris 1960, Band 2, S. 11

^{xxiii} Wie Anm. 23, S. 6

^{xxiv} Wie Anm. 23, S. 28

^{xxv} Wie Anm. 25, S. 53

^{xxvi} Vgl. Brigitte Marschall: „Die Ästhetik der Drogenwahrnehmung und ihre Bild-Räume im Passagenwerk Walter Benjamins.“ In: Gabriele Brandstetter, Helga Finter, Markus Wessendorf (Hg.): **Grenzgänge: Das Theater und die anderen Künste** – Tübingen 1998, S. 167 ff.

^{xxvii} Dieter Mersch: **Ereignis und Aura. Radikale Transformation der Kunst vom Werkhaften zum Performativen**. In: Kunstforum International 2000, Band 152, S. 94 ff.