

1. Bas Jan Ader

Der in den Niederlanden geborene Video-, Foto- und Konzeptkünstler Bas Jan Ader (eigentlich Bastiaan Johan Christiaan Ader; geb. 1942 in Winschoten, NL; gest. 1975 im Atlantischen Ozean⁶) hat ein kleines, aber äußerst einflussreiches Œuvre hinterlassen. Er verbrachte den Großteil seines erwachsenen Lebens in Los Angeles; Seine Arbeiten waren beeinflusst von der konzeptuellen Kunst Kaliforniens sowie der Provo- und Neodada-Szene Hollands. Sein Werkkomplex ist seit den 1990er-Jahren intensiv rezipiert, analysiert und ausgestellt worden;⁷ Nicht nur Künstler*innen,⁸ sondern auch Kunsttheoretiker*innen diente er seither vielfach als mehr oder weniger mystifizierte Projektionsfläche.⁹

Als Bas Jan Ader in den frühen 1970er-Jahren mit dem Medium Video arbeitete, war die Aufzeichnung alltäglicher Handlungen als künstlerischer Ausdruck noch recht neu. Künstler*innen wie Bruce Nauman machten alltägliche Handlungen wie das Gehen und intime Räume wie ihr Atelier zum Thema ihrer Videoarbeiten (etwa in *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* oder *Walk with Contrapposto*, beide 1968). Naumans frühe Videoarbeiten transportieren Narrative vorrangig über Gesten; Häufig gibt es darin weder Farbe noch Ton. Insofern ähneln sie in ihrer so reduzierten wie direkten Ästhetik Aders Serie der *Falls*, während sich dessen späteres Projekt *In Search of the Miraculous* verschiedener Medien sowie einer kommentarischen Metaebene (über Songtexte, antiquierte Stilmittel u.Ä.) bedient.

Im Folgenden werden Aders Projekte *In Search of the Miraculous* (1973-1975) sowie die Werkreihe *Falls* (1970-1971) vorgestellt. *In Search of the Miraculous* ist Aders

6 Im Juli 1975 brach Ader für sein dreiteiliges Projekt *In Search of the Miraculous* in einem Ein-Mann-Segelboot von den Vereinigten Staaten nach Europa auf; Es hätte eine Atlantik-überquerung mit dem bis damals kleinsten Segelboot sein sollen, jedoch kam er nie dort an und gilt seitdem als vermisst.

7 Siehe dazu Aden-Schraenen 2013; Cocker 2011; Dumbadze 2013; Hainley 1999; Heiser 2002; Daalder 2008; Roberts Juni-1994; Schoenberger 2015; Schorr 1994; Frisinghelli et al. 2000; Verwoert 2006; Neuere Einzelausstellungen fanden unter anderem im Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam (2006), dem Centro Gallego de Arte Contemporáneo in Santiago de Compostela (2010) und im MAMbo in Bologna (2013) statt. 2017 war Aders *Broken Fall (Organic)* (1971) bei der Biennale von Venedig ausgestellt.

8 Ader als künstlerisches Vorbild nahmen sich etwa Tacita Dean, David Horvitz, Elke Krystufek, Jimmy Robert, Jonathan Monk, Sven Sachs alber, Hans Schabus, Nicole Six und Paul Petritsch, Haegue Yang u.v.m. Zu Rene Daalders Spielfilm über Aders Verschwinden, siehe Daalder 2008; Siehe dazu auch Aden-Schraenen 2013, 187-286.

9 Ingeborg Erhart verweist explizit auf die Gefahr der anekdotischen Interpretation, um ihr kurz darauf selbst zu verfallen, wenn sie Ader als krisengebeutelten Eigenbrötler skizziert, der in L.A. eine Art Doppelleben inklusive Affären führte. Vgl. Erhart 2017, 19; 33; Siehe dazu auch Aden-Schraenen 2014, 26.

letztes größeres Projekt und wird hier herangezogen, um seinen mehr oder weniger »existenziellen Einsatz« im Namen der Existenzsteigerung zu verdeutlichen.¹⁰ Dass er mit dieser Konzeptarbeit sein Leben auf Spiel setzte, ist hier auch deshalb interessant, weil der Künstler damit den Wert romantisch-verklärter Ideen in der aufgeklärten Moderne auslotete und mit dem Schiffbruch als *Daseinsmetapher* spielte. Der primäre Gegenstand der Untersuchung soll hier aber die Reihe der *Falls* sein. Jene bieten eine interessante Projektionsfläche für existenzialistische Ideen, dient Ader doch der Fall als Sinnbild für die gefährdete Existenz des Menschen. Es folgen außerdem theoretische Kapitel zum Romantischen Konzeptualismus, dem Konzept des tragischen Helden, dem Slapstick und dem Fall in Camus' Werk; Abgeschlossen wird dieses Kapitel mit einem kurzen Hinweis auf die Wirkungsgeschichte Aders sowohl für die Kunstkritik als auch für eine jüngere Generation von Künstler*innen.

1.1 In Search of the Miraculous (1973-1975)

Im Herbst 1973 startete Bas Jan Ader *In Search of the Miraculous*: Die dreiteilige konzeptuelle Werkreihe begann mit einem Nachspaziergang entlang der Autobahnen von Los Angeles, der mit insgesamt 18 Schwarz-Weiß-Fotografien dokumentiert wurde. In der darauffolgenden Ausstellung in der Claire Copley Gallery in L.A. wurden neben den Fotos auch beim Eröffnungsabend erstellte Dias eines Chors beim Singen von Seemannsliedern gezeigt; Das Audio dazu wurde von einem Band abgespielt. Der dritte und abschließende Teil des Projekts sollte auf dem Meer stattfinden: Der erfahrene Segler Ader wollte in seinem Ein-Mann-Segelboot *Ocean Wave* den Atlantik in etwa zwei Monaten von Cape Cod, USA nach Falmouth, Großbritannien überqueren. Nach seiner Ankunft in Europa sollten die Dokumentationen aller drei Teile im Museum seiner Heimatstadt Groningen ausgestellt werden. Doch es kam anders: Drei Wochen nach der Abfahrt brach der Funkkontakt zu ihm ab. Ader verunglückte mit 33 Jahren, sein Boot wurde später an der Küste Irlands gefunden.

In Search of the Miraculous ist als konzeptuelles Experiment auch die consequente Realisierung einer Idee, die »ultimative Suche nach dem Metaphysischen«¹¹. Ader stellte sich darin die Frage, welche Bedeutungen die Idee des tragisch-romantischen Helden zu seiner Zeit annehmen konnte.¹² Für die methodische und

10 Vgl. Verwoert 2006, 7; Aden-Schraenen 2014, 34.

11 Beenker 2006, 16.

12 Vgl. Verwoert 2006, 2; 6. Es sei hier auf einen methodologischen Fallstrick hingewiesen, der die Identifizierung von Aders Person als tragischer Held mit sich bringt: Vor allem die anekdotisch-autobiografischen Interpretationen seiner künstlerischen Arbeit projizieren Aders Tod auf sein Werk.

inhaltliche Umsetzung bediente er sich mehrerer anachronistischer Stilmittel: Er dokumentierte etwa seinen Nachtspaziergang durch L.A. nicht nur mit Fotografien in Schwarz-Weiß, die in den 1970er-Jahren nach dem Aufkommen der Farbfotografie auch in der Kunst als höchst veraltet galten, sondern ergänzte zudem jedes Bild handschriftlich mit Zeilen aus dem Lied *Searchin'* (1957) von den *Coasters*, einem damals schon antiquierten Popsong über die unermüdliche Suche nach der Liebe (siehe Abb. 2, S. 97).¹³ Die Präsentation des ersten Teils in der Claire Copley Gallery im April 1975 untermalte ein Chor aus Aders Studierenden von der *University of California* musikalisch mit traditionellen Seemannsliedern mit Klavierbegleitung (was aufgenommen und später in der Ausstellung als Diashow mit parallel laufender Tonbandaufnahme gezeigt wurde, anstatt Video und Audio – den damaligen technischen Möglichkeiten entsprechend – mit einer Videokamera aufzunehmen und beides synchron abzuspielen).¹⁴ Ader spazierte zu Fuß durch eine große Stadt, deren Infrastruktur auf Autos ausgelegt ist, und stach in See, anstatt mit dem Flugzeug zu reisen; Er wählte also auch für seine Performances »unzeitgemäße« Tätigkeiten, referierte etwa am Strand sinnierend auf romantische Landschaftsdarstellungen des 19. Jahrhunderts (siehe Abb. 3, S. 97) und testete so die Idee des *Romantic Quest* (der *romantischen Suche*)¹⁵ auf ihre Praktikabilität und kulturelle Bedeutung hin.¹⁶

Ader bediente sich dazu Motiven *aus zweiter Hand* aus dem Repertoire der romantischen Kultur, eines »vorgefertigten Romantizismus«¹⁷, und spielte die oben beschriebenen Szenarien mit einem lakonischen Humor durch. Mit der Atlantiküberquerung testete Ader schlussendlich die Rolle des tragischen Helden in einer der letzten Vorstellungen der romantischen Sehnsucht unserer Tage: Der einsame

13 Vgl. ebd., 2.

14 Vgl. Aden-Schraenen 2013, 103.

15 Der Begriff *Romantik* will hier als Strömung verstanden werden, die Subjektivität, Individualisierung, Freiheit und Unabhängigkeit fordert und eine Vorliebe für das Unfertige, Traumhafte, Wunderbare und Übersinnliche hegt. Nicht zu vernachlässigen ist, dass sich Ader in den frühen 1970er-Jahren eines Romantikbegriffs bediente, der die unterschiedlichen Rezeptionen der Romantik als kulturgeschichtliche Epoche bereits berücksichtigt; In anderen Worten bezog sich Ader mehr auf die zeitgenössische Idee von Romantik, die unter anderem stark popkulturell geprägt wurde, als auf die ursprüngliche Konzeption des Begriffs.

16 Mit Eva Kernbauer könnte man mutmaßen, dass die Verwendung anachronistischer Stilmittel an sich bereits »die Gegenwart für Veränderung öffnet«, weil es historische Erfahrung als »in und außerhalb der Gegenwart zugleich verankert vermittel[t], im Sinne nicht-identischer, disjunktiver Temporalität.« In ihrem Vortrag im Rahmen der *Salzburg Conference for Young Analytic Philosophy (SOPhiA)* 2019 hob sie hervor, dass das Anachronische keinesfalls als *ahistorisch* zu verstehen sei. Vielmehr mache es »das geschichtliche Potential von Vorstellungen, Ereignissen und Handlungen erst sichtbar.« Kernbauer 2019. Zu anachronischen und historiografischen Praktiken in der Gegenwartskunst, siehe auch Kernbauer 2017b.

17 Verwoert 2006, 6.

Abb. 2: Bas Jan Ader, *One Night in Los Angeles*, aus: *In Search of the Miraculous* (1973-1975), beschriftete Fotografie der Aktion;

Abb. 3: Bas Jan Ader, *Farewell to Faraway Friends* (1971), Fotografie



Segler überwindet die Grenzen der Gesellschaft in einer Begegnung mit den Naturgewalten.¹⁸ Der experimentelle Charakter seines Werks ist dabei zentral: Gerade weil die von ihm bedienten Motive schon lange zu historischen, rhetorischen und auch kommerzialisierten Bedeutungshüllen geworden waren, untersuchte Ader mit ihrer Hilfe den Sinngehalt der romantischen Suche in seiner Zeit.¹⁹

Aders Verschwinden hat zu seiner Popularität beigetragen, sollte aber nicht dazu verleiten, ihm eine besondere Authentizität zuzuschreiben bzw. seine Person mit der Rolle, die er für seine Werke einnahm, zu verwechseln: Gerade das würde sein zentrales Anliegen, die Bedingungen *romantischer Authentizität* zu erkunden, vereiteln.²⁰ Man kann bereits erahnen, dass diese romantische Suche nach der Wahrheit mit einem Augenzwinkern vollzogen wird: Mit der einsamen Überquerung des Ozeans zitiert er nicht nur einzelne Motive, sondern das gesamte Genre des Seemanns als romantischer Held.²¹ Durch das Zusammenwirken von Text und Bild demonstrierte Ader die romantische Idee als pure Rhetorik und restituierte sie gleichzeitig als *echte* Erfahrung.²² Aders Nachtspaziergang durch L.A. wirkt im Zusammenspiel mit den demontierten, sinnentleerten Worthüllen aus dem Pop-song wie eine »praktische Studie über die Rhetorik romantischer Repräsentation«, wird aber gleichzeitig durch den Akt des Nachtspaziergangs an sich mit neuer Be-

18 Vgl. ebd., 7-8.

19 Vgl. ebd., 5-6.

20 Vgl. ebd., 8-9.

21 Vgl. ebd., 5. Zur kulturellen Inszenierung des Seemanns in der bildenden Kunst, siehe Heimerdinger 2005; Hedinger 2006.

22 »[T]he integrity of the romantic idea is thus simultaneously dismantled as pure rhetoric and restored as a true experience.« Verwoert 2006, 5-6.

deutung verstehen.²³ Durch das konzeptuelle Experiment ihrer Inszenierung im wahren Leben destillierte er somit emotionale Wahrheiten über die generische Repräsentation romantischer Gefühle.

Maike Aden-Schraenen zieht übrigens ein etwaiges romantisches Selbstverständnis Aders in Zweifel, denn in seiner Videoserie *Falls* zeige sich ein existenzielles, kein romantisches Bewusstsein. Darin ist Ader in einer äußerst prekären Lage zu sehen, in der Höhe und absturzgefährdet: »Die spielerisch-freiheitliche Geisteshaltung des Romantikers, der ein Absolutes wenigstens noch in der Natur imaginieren konnte, steht Bas Jan Ader nicht mehr zur Verfügung.«²⁴ Vielmehr sieht Aden-Schraenen in den *Falls* eine Kritik an der Selbsterhöhung gegenüber der Natur verwirklicht. Jene Erhöhung komme etwa im Konzept des *Erhabenen* zum Ausdruck, das sich auf die Überlegenheit des Geistes über die bedrohliche Natur stütze. In Aders Arbeiten werde aber »die Nichtigkeit und Lächerlichkeit dieser geistigen Dominanz deutlich«²⁵. Diese Kritik macht sie auch in Aders stoischem Gesichtsausdruck fest, der diametral zu der von Edmund Burke und Immanuel Kant beschriebenen Schreckens- und Lusterfahrung des Erhabenen steht.²⁶ Die verbildlichten Versuche Aders, um jeden Preis Haltung in einer offensichtlich prekären Situation zu bewahren, setzen ihn der Lächerlichkeit aus. Diese Lächerlichkeit in der Selbstdarstellung mache deutlich, dass der Mensch sich »nur in Verkenning der Absturzgefahr« über die Natur erhöhen kann.²⁷ Aden-Schraenens Interpretation unterscheidet sich maßgeblich von der Auffassung Jan Verwoerts, Ader transferiere die Vorstellung des romantisch-tragischen Helden ins Jetzt, um seine gegenwärtige Bedeutung auszuloten. Folgt man der Deutung Aden-Schraenens, zeigt Ader mit der Personifikation dieses Konzepts nur dessen Lächerlichkeit auf. Außerdem sieht sie Ader mehr außerhalb der Konzeptkunst stehend als Verwoert: Seine Verbindung von Konzept und Emotion kritisiere und persifliere die Konzeptideologie, betrachte sie also gewissermaßen von außerhalb und sei deshalb nicht als Aktualisierung von konzeptkünstlerischen Strategien zu verstehen.²⁸

Konzept und Emotion

In Zusammenhang mit Bas Jan Ader ist immer wieder vom *Romantischen Konzeptualismus* die Rede. Dieser Terminus als Verbindung der beiden scheinbar konträren Strömungen wurde in den 2000er-Jahren von Jörg Heiser geprägt und seitdem

23 Ebd., 4.

24 Aden-Schraenen 2013, 27.

25 Ebd., 28.

26 Vgl. ebd., 26; Zum Erhabenen bei Caspar David Friedrich, siehe Grave 2001.

27 Vgl. Aden-Schraenen 2013, 28.

28 Immerhin lehnten, so Aden-Schraenen, auch Wortführer*innen der Konzeptkunst wie Mel Bochner die Mythologisierung der Künstlerpersönlichkeit entschieden ab. Vgl. ebd., 28.

auch für die historische Konzeptkunst breiter diskutiert.²⁹ Der Konzeptualismus wird durch ein strenges, auf Objektivierbarkeit zielendes Regelwerk definiert, was konzeptuellen Werken eine intellektuelle, kritische und rationale Aura verleiht.³⁰ In der Romantik hingegen spielen inhaltlich Topoi wie Sehnsucht und Melancholie³¹ sowie formal das Fragmentarische, Ephemere und Prozesshafte eine große Rolle. Sie rücken die Motive in die Nähe des Subjektiven, Emotionalen und Transzendentalen. Diese schematische Gegenüberstellung verdeutlicht die hinsichtlich der kritischen, emanzipatorischen und politischen Impulse der Konzeptkunst scheinbare Unvereinbarkeit mit dem Terminus des *Romantischen*,³² lässt aber außer Acht, dass der romantische Aspekt, so Heiser, schon von Beginn an ein wichtiger Teil der Konzeptkunst war. Sich auf die historische Zuschreibung des Romantischen als ein Gefühl der Sehnsucht und Entfremdung stützend, definiert Heiser Aders Arbeiten als höchst romantisch:

[Sie] unterstreichen diese hoch abstrahierte und formalisierte Auseinandersetzung mit den Attributen des Romantischen, die historisch – aus einer männlichen Position gesellschaftlicher, definitorischer, »wissenschaftlicher« Macht – Künstlern, Pubertierenden, Frauen und Verrückten zugeschrieben worden sind: Gefühle der Entfremdung, der Einsamkeit, aber auch des ekstatischen Überschwangs; die Sehnsucht nach etwas Unbestimmbarem oder Unerreichbarem (das Genießen und Erleiden der Sehnsucht selbst); Selbstzerstörung und Melancholie.³³

Sol LeWitt etwa propagierte in seinen Schriften eine Kunst, die den/die Betrachter*in ausschließlich auf intellektueller Ebene anspricht: »Conceptual art is made to engage the mind of the viewer rather than his eye or emotions.«³⁴ Zwar zeigt LeWitt in seinen *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) laut Jan Verwoert sehr wohl einen Sinn für trockenen Humor und Poesie;³⁵ Doch lehnt er alle emotionalen, unbewuss-

29 Siehe etwa Verwoert 2000; Heiser und Seifermann 2007; Best 2014.

30 Vgl. Seifermann und Kintisch 2007, 5. Dass der Terminus *Konzeptkunst* an sich nicht eine in Form und Inhalt heterogene Strömung beschreibt, sondern vielmehr als »grundsätzliche, in ihren Anfängen utopische Haltung« (Seifermann und Kintisch 2007, 5), soll hier nicht unerwähnt bleiben.

31 Vgl. Heiser 2007a, 26.

32 Vgl. Seifermann und Kintisch 2007, 5.

33 Heiser 2007a, 14.

34 LeWitt 1999a, 836. Zwar entsprechen dieser Maxime bereits in den 1960er- und 1970er-Jahren bei Weitem nicht alle Werke aus dem Kanon des Konzeptualismus, doch ist ihr Entstehungskontext bemerkenswert: Die streng intellektuellen, ikonoklastischen und anti-subjektiven Arbeiten, die eine emotionale Einwirkung auf den/die Betrachter*in ablehnten oder zumindest marginalisierten, entstanden in den 1960er-Jahren unter anderem aus einer Kritik am damals dominierenden Geniekult in der Rezeption des abstrakten Expressionismus.

35 Als Beleg dafür nennt Verwoert die Stelle: »Irrational thoughts should be followed absolutely and logically.« LeWitt 1999b, 837, zit. Nach Verwoert 2006, 11.

ten, also alle privaten, persönlichen Dimensionen der künstlerischen Produktion ab, wie etwa psychologische Inhalte und subjektive Entscheidungsfindungen, bis hin zu Stil und Geschmack.³⁶ Um Subjektivität auszuschließen, schlug LeWitt etwa im Vorhinein festgelegte, klare, systematische und unpersönliche Anweisungen vor, nach denen ein Werk ausgeführt werden sollte.³⁷ Während die Ideen dafür sehr wohl intuitiv zustande kämen,³⁸ so LeWitt, sollten alle Gedanken, egal ob rational oder irrational, »streng und logisch verfolgt werden«, unter Ausschluss jeglicher Emotionalität.³⁹

It is the objective of the artist who is concerned with conceptual art to make his work mentally interesting to the spectator, and therefore usually he would want it to become emotionally dry. [...] The expectation of an emotional kick, to which one conditioned to expressionist art is accustomed, [...] would deter the viewer from perceiving this art.⁴⁰

Dass LeWitt die emotionalen und subjektiven Aspekte von Produktion und Rezeption programmatisch ablehnt, ist im Kontext der 1960er-Jahre zu verstehen, wo es stark der Forderung von Abgrenzung und Autonomie⁴¹ vom *emotionalen Pathos* des Abstrakten Expressionismus diente, zu dessen Klischee die künstlerische Subjektivität längst schon geworden war.⁴² LeWitt mildert seine Behauptungen zur strikten Rationalität zwar gleich im ersten seiner *Sentences on Conceptual Art* von 1969 etwas ab, wenn er konzeptuelle Künstler*innen als »eher Mystiker als Rationalisten«⁴³ bezeichnet; Dennoch sind Gefühle für LeWitt eine rote Linie, die er in seinem eigenen Schaffen nicht überschreiten möchte. Die Mystik bleibt für ihn ein möglicher Weg, abseits von Emotionalität zu wertvollen Schlüssen zu kommen.⁴⁴ Mark Godfrey bezeichnete schließlich Bas Jan Ader als einen derjenigen Künstler, die Pathos, Gefühl und Humor in die ansonsten trockene Konzeptkunst der 1960er-Jahre einführten.⁴⁵

36 Vgl. Verwoert 2006, 10-11; Siehe auch Heiser 2007a, 22.

37 »[A]ll of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.« LeWitt 1999a, 834. Siehe auch Verwoert 2006, 11.

38 Vgl. Verwoert 2006, 11.

39 LeWitt 1999b, 837.

40 LeWitt 1999a, 834.

41 Vgl. Seifermann und Kintisch 2007, 5.

42 Vgl. Heiser 2002; Siehe auch Heiser 2007a, 13.

43 »Conceptual Artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.« LeWitt 1999b, 837.

44 Vgl. Heiser 2002; Siehe auch Heiser 2007a, 13.

45 Überhaupt sieht Godfrey den Wandel der Konzeptkunst von strikt unpersönlichen Themen hin zu Komik und Gefühlen durch die Verwendung von Fotografie und Video bedingt. Vgl. Godfrey 2005, 46.

Den Dogmen Sol LeWitts stellte Jörg Heiser 40 Jahre später die These entgegen, dass die Romantik als »Kürzel für die Kulturtechniken des Gefühls und die Ideen des Fragmentarischen und Offenen«⁴⁶ kein Sonderfall, sondern ein lange vernachlässigter, gleichwohl zentraler Aspekt des Konzeptuellen sei.⁴⁷ Nicht nur müssen Emotionen nicht per se ausgeklammert werden, um zu einem objektiven und anti-narzisstischen Ergebnis (wie es im Konzeptualismus nach Sol LeWitt angestrebt wird) zu kommen; Heiser geht sogar so weit, den Emotionen selbst einen »konzeptuellen« Aspekt zuzuschreiben: als Kulturtechniken, um sich seiner Umwelt anzunehmen und diese zu verarbeiten.⁴⁸ Was Heiser ausdrücklich vermeiden möchte, ist eine Verwechslung von Romantik mit Sentimentalität. Für ihn ist die historische Romantik an sich schon jenseits einer »sentimentale[n] Weltflucht« als »experimentelles, teils auch ironisches Gegenüber eines systematischen Vernunftkonzepts« zu sehen, das die »Eigenlogik der ›Sachzwänge‹ [als] Teil der heraufdämmernden Industrialisierung und Massengesellschaft«⁴⁹ legitimiere. Im Romantischen Konzeptualismus gehe es schließlich darum,

formulierbare Ideen konzeptuell so durchzuarbeiten, dass sie in der Realisierung und Rezeption ihr emotives Potenzial freisetzen, ohne dafür die gesamte ikonographische, multisensuelle oder narrative Maschinerie in Gang setzen zu müssen [...]: keine Geigen, keine Schnitte, keine Kamerafahrt, keine Erzählerstimme. Auch keine Monumentalitäten.⁵⁰

Bas Jan Aders Werke wurden in der Vergangenheit unzählige Male herangezogen, um den Romantischen Konzeptualismus zu illustrieren. Einerseits bestehen dessen Arbeiten aus der präzisen und logischen Verfolgung vorgegebener Pläne, die sich durch eine minutiöse Ausführung auszeichnen, was sehr genau den LeWitt'schen Vorstellungen entspricht; Andererseits provoziert Ader genau jenen »emotionalen Kick«⁵¹, den LeWitt so entschieden ablehnt: »[F]ar from being ›avoided‹, subjectivity is the very idea Ader focuses on.«⁵² Gleichzeitig legt Ader den inhaltlichen Fokus weg von »selbstbezüglichen Bestimmungen kunststimmender Sachverhalte«⁵³ des historischen Konzeptualismus hin zu einer Analyse

46 Heiser 2007a, 11.

47 Vgl. ebd., 11. Selbstverständlich werden bis heute »emotional trockene« Werke konzeptueller Kunst produziert; Die dogmatische Sichtweise LeWitts hat sich aber bereits kurze Zeit nach seinen theoretischen Schriften relativiert. Zur Emotionalität in Werken ausgesuchter Konzeptkünstler*innen der 1970er-Jahre, siehe Best 2014.

48 Vgl. Heiser 2008.

49 Heiser 2007a, 15.

50 Ebd., 20.

51 Verwoert 2006, 13; Siehe auch Verwoert 2000, 4.

52 Verwoert 2006, 13.

53 Verwoert 2000, 4.

von Gefühlszuständen. Mit den Methoden der Konzeptkunst evoziert Ader also eine Reihe romantischer Ideen: die des modernen Subjekts mit seiner Sehnsucht, Einsamkeit und Melancholie⁵⁴; die des Künstlersubjekts; oder auch die des tragischen Helden – einem Leitmotiv der romantischen Kultur – auf der Suche nach dem *Erhabenen*.⁵⁵ Den »psychologischen Authentizitätszwang modernistischer Ausdruckskunst«⁵⁷ umgeht Ader nicht über den LeWitt'schen Ausschluss jeglicher Emotionalität, sondern durch eine schematische und konstruierte Bildsprache, die sich etwa popkulturell kodierter Bilder der Romantik *aus zweiter Hand* bedient.

Ader setzt sich auf eine hoch abstrahierte und formalisierte Weise mit Attributen und Signifikanten des Romantischen auseinander.⁵⁸ Am besten lässt sich seine Referenz auf den historischen Romantizismus anhand der Farbfotografie *Farwell to Faraway Friends* (1974, siehe Abb. 3, S. 97) erläutern: Darauf zu sehen ist der Künstler an der schwedischen Meeresküste, mit dem Rücken zum/zur Betrachter*in hinaus aufs Meer blickend. Als typisches Motiv der Kunst des 19. Jahrhunderts referiert das Werk auf romantische Landschaftsdarstellungen wie Caspar David Friedrichs *Der Mönch am Meer* (1809-1810), erinnert aber noch stärker an die Tradition kitschiger Postkartenmotive, die sich in der Zwischenzeit längst aus den romantischen Vorlagen entwickelt haben. Diese zweifache Referenz schafft eine ironisierende Distanz. Aus jener Distanz heraus könnte Ader mit den *Faraway Friends* einerseits persönliche Bekannte meinen, aber auch genauso gut der Geschichte des romantischen Motivs an sich, den Landschaftsmaler*innen des 19. Jahrhunderts, oder der »erhabenen Natur als Spiegel ihrer Seele« nachtrauern.⁵⁹ Der in *Farwell to Faraway Friends* thematisierte Abschiedsschmerz ist also nicht unbedingt persönlich gemeint, sondern bezieht sich wahlweise auf eine vergangene Epoche, eine Daseinsform oder eine Gruppe von Unbekannten. Durch die isolierte Darstellung eines »über-

54 Vgl. ebd., 4.

55 Vgl. Verwoert 2006, 3. *Romantik* will hier verstanden werden als die Empfindung eines radikal individualisierten Selbstseins, das durch die Kultivierung intensiver Gefühle entwickelt wird, wie etwa in der Begegnung mit unberührter Natur in ihrer Unendlichkeit. Vgl. Verwoert 2006, 13; 51, Anm. 9.

56 Zur Begriffsgeschichte des *Erhabenen* und seiner Bedeutung für die Ästhetik, siehe Burke 1989; Kant 1913; Schiller 1984; sowie in jüngerer Zeit Adorno 2003; sowie Lyotard 1993.

57 Verwoert 2000, 4.

58 Vgl. Heiser 2007a, 14.

59 Vgl. ebd., 14-15. Siehe auch Aden-Schraenen 2013, 38-40. In etwa zur gleichen Zeit arbeitet Susan Hiller (geb. 1940) an einer Fotostrecke, mit der sie ein ähnliches Motiv vielfach ansammelte: *Dedicated to the Unknown Artists* (1972-1976) besteht aus 305 Postkarten, die verschiedene Abschnitte der Britischen Küste mit rauer Brandung zeigen. Ähnlich wie Aders Arbeiten schöpft Hillers Fotoserie ihre Wirkung aus der Verbindung eines streng seriellen, konzeptuellen Verfahrens und semantisch aufgeladenen Motiven. Siehe auch Heiser 2007b, 92.

persönlichen Gefühlszustands«, der »Idee« oder dem »Konzept eines Gefühls«⁶⁰ erzielt Ader so einen emotionalen Effekt ohne jegliche narrative Struktur.⁶¹

Auch Aders 16mm-Film *I'm too sad to tell you* (1971)⁶², der über zwei Minuten lang dessen weinendes Gesicht in Nahaufnahme zeigt, fehlt jeglicher visuelle geschweige denn narrative Anhaltspunkt zur Kontextualisierung des übermittelten Gefühls: Der fehlende Ton, der Film ohne Farbe, das Standbild auf sein Gesicht und die einfache weiße Fläche als Hintergrund verhindern die Lokalisierung der Szene. Ader versucht dem Anschein nach, seine Mimik zu kontrollieren, bricht aber immer wieder in Tränen aus. An wen seine Trauer gerichtet ist, bleibt unerwähnt.⁶³ Der emotionale Gehalt von *I'm too sad to tell you* ist ambivalent. Das offensichtliche Leiden des romantischen, expressiven Künstlers beschwört das christliche Motiv des Schmerzensmanns; Dass Ader aber seinen Zustand nicht erklärt (was auch der Schriftzug »I'm too sad to tell you« am unteren Bildrand auf einer Metaebene verdeutlicht) und das Video ohne Ton ist, unterwandert die dargestellte Trauer durch eine Distanz, die uns an seiner Ernsthaftigkeit zweifeln lässt: »The clash of sensibilities gives Ader's work an understated, absurd quality that delivers the distance or humour necessary to partially distinguish the work from the thing it appears to represent – distress.«⁶⁴ Die Arbeit ist trotz ihrer absurden Note ergreifend, auch wenn offen bleiben muss, ob sie authentische Trauer oder etwa nur die Idee eines Gefühls zeigt.

Ader bezieht sich in seinen Werken aber nicht nur auf überpersönliche, abstrahierte Gefühlszustände, sondern erscheint selbst als Performer häufig als Figur mit nur wenig erkennbaren Charakterzügen: Fotografiert auf einem Boot (aus *In Search of the Miraculous*), an der Meeresküste (*Farewell to Faraway Friends*) oder bei einem Nachspaziergang durch L.A. (als Teil von *In Search of the Miraculous*) ist Ader nur von hinten oder schemenhaft zu erkennen; An einem Ast hängend oder auf dem Dach seines Hauses (in den *Falls*) erscheint er wie eine äußerlich sehr zurückgenommene, innerlich scheinbar unbeteiligte, lakonische Figur, die einfache

60 Verwoert 2000, 4.

61 »All excess information is stripped away from the idea. No stories are told about the background of any of the actions Ader performs.« Verwoert 2006, 3.

62 Aders Notizen weisen darauf hin, dass die Arbeit ursprünglich als mehrteilige Werkreihe geplant war (Müller 2000, 63). Mit dem Titel *I'm too sad to tell you* entstanden 1970/71 insgesamt vier Werke: zwei Videos, eine Fotografie und eine Postkarte (Aden-Schraenen 2013, 52). Das erste Video von 1970 ist nicht mehr erhalten; Hier ist im Folgenden vom im Herbst 1971 entstandenen Schwarz-Weiß-Film die Rede.

63 Vgl. Aden-Schraenen 2013, 60; Siehe auch Müller 2000, 63. In seinem Notizbuch notierte Ader folgende Zeilen zum Werk: »I'm too sad to tell you« The space between us fills my heart with intolerable grief. The thoughts of our inevitable and separate deaths fills my heart with intolerable grief.« Müller 2000, 63.

64 Best 2013, unpag.

Handlungen ausführt: Er trägt schlichte schwarze Kleidung ohne jegliche Verzierungen und verzieht beim Fall keine Miene.

Aders persönliche Identität scheint für die Stücke also irrelevant zu sein; Er spielt seine persönliche Beteiligung durch eine sehr reduzierte Mimik und Gestik herunter, was Verwoert in Aders konzeptueller Arbeitsweise begründet sieht: Jener spiele schließlich nur eine Rolle, um eine spezifische Idee zu realisieren; Die persönliche Identität Aders ist für das Werk irrelevant.⁶⁵ Eine zweite mögliche Erklärung für die körperliche Zurückhaltung Aders ist in einem Artikel Willoughby Sharps festgehalten: Jener zitiert Ader, der sich laut eigenen Aussagen nicht bewusst für das Fallen entscheide; Es sei vielmehr die Schwerkraft, die ihn nach unten ziehe. Auch will er seine Arbeiten ausdrücklich *nicht* als Körperkunst verstanden wissen.⁶⁶ Ader definiert sich mit diesem Statement als Spielball des Schicksals, dessen Körper den Kräften der Natur ausgesetzt ist; eine Idee, die er schlussendlich trotz der minutiösen Vorbereitung auch in seiner waghalsigen Segelfahrt für *In Search of the Miraculous* realisiert hat.

Die fehlende narrative Struktur und die bewusst reduzierte Bildsprache⁶⁷ der dargestellten Szenen erzeugen eine gewisse Distanz zum/zur Betrachter*in und tragen dazu bei, dass diese als generische Motive wahrgenommen werden, was auch durch eine unzeitgemäße Rhetorik erreicht wird.⁶⁸ Wie schon weiter oben erwähnt, bediente sich Ader mit Vorliebe anachronistischer, wenn nicht nostalgischer Medien und Tätigkeiten: Er drehte auf schwarz-weißem Stummfilm statt in Farbe, zeigte in L.A. Dias und nicht Fotografien; Er ließ dann auch keine Popband auftreten, sondern einen Seemannslieder singenden Studierendenchor; spazierte durch L.A. anstatt das Auto zu nehmen; und versuchte zuletzt, alleine über den Atlantik zu segeln.⁶⁹ Indem er Motive aus dem Vorrat einer vorgefertigten Romantik aus *zweiter Hand* austestete, untersuchte Ader den Wert der romantischen Suche nach dem Erhabenen im Hier und Jetzt. Diese epische Suche wird auf die Probe gestellt: Wie fühlt es sich an, eine unzeitgemäße Idee in der Gegenwart konsequent zu verfolgen, unzeitgemäße Ideen wirklich auszuleben?⁷⁰

65 Vgl. Verwoert 2006, 3.

66 »I do not make body sculpture, body art, or body works. When I fell off the roof of my house, or into a canal, it was because gravity made itself master over me. When I cried it was because of extreme grief.« Sharp 1971, 3.

67 »I believe that limiting my materials spurs me on to a more honest expression.« Bas Jan Ader exposeert in Vereingde Staaten 1961, 7; zit.n. Beenker 2006, 14.

68 Vgl. Verwoert 2006, 5-6.

69 Vgl. ebd., 41; 6.

70 Ebd., 6.

Ader als tragikomischer Held?

Weil er seine Versuchsanweisungen an seinem eigenen Körper austestet, werden Aders Arbeiten auch als *existenzielle Konzeptkunst* bezeichnet.⁷¹ Was Verwoert über *In Search of the Miraculous* schreibt, gilt analog auch für die *Falls*. Ader arbeitet hier streng konzeptuell, nach strengem Plan mit rigider Logik und einer Unausweichlichkeit, der er seinen eigenen Körper aussetzt.⁷² Wie Verwoert schreibt, sind seine Werke durch eine enge Verbindung von Existenzuellem und Konzeptuellem ausgezeichnet. Es wäre aber unsinnig, so Verwoert weiter, vom existenziellen Einsatz Aders als Testperson (am augenscheinlichsten wohl im Zuge von *In Search of the Miraculous*) auf eine besondere Authentizität seiner Arbeiten zu schließen.⁷³ Obwohl etwa die *Fall*-Videos durch ihre technische Machart (Schwarz-Weiß-Aufnahmen ohne Ton und in einer einzigen Einstellung, der Totalen) und durch die isolierte Darstellung einer sehr spezifischen Handlung eine gewisse existenzielle Gewichtung suggerieren, setzen die meisten Stücke den Künstler keiner existenziellen Gefahr aus.⁷⁴ Die ernste, quasi-dokumentarische Aufzeichnung und Wiedergabe der nur vordergründig existenziell-gefährlichen Stunts machen aus dem Protagonisten eine tragikomische Figur.

Dass Ader aber schlussendlich bei der Realisierung seiner dreiteiligen Werkreihe *In Search of the Miraculous* verstarb, war bereits allzu oft Anlass zur Mystifizierung des Künstlers. Die Verklärung seiner Person unterminiert aber gerade das, worum es ihm in seinen Performances ging: Er spielte eine Rolle, war also nicht selbst als Person, geschweige denn als Persönlichkeit involviert. Das gab ihm den notwendigen Abstand, um den Arbeiten eine Art allgemeine, generische Gültigkeit zu verleihen. Wenn *In Search of the Miraculous* demnach von der Aktualität romantischer Sinnsuche des auf sich gestellten Individuums handelt, ist damit nicht die Person Aders gemeint, sondern vielmehr das Individuum an sich. Heiser argumentiert, dass sich Aders Interesse außerdem nicht so sehr an die Auslotung körperlicher Grenzen richtet, sondern vielmehr an die Demontage eines mystifizierten Heldenbildes.⁷⁵

Ader provoziere, so Verwoert, Momente der *Krise*, in denen sich entscheidet, ob eine selbst auferlegte Aufgabe gemeistert werden kann, oder eben nicht. Die Tatsache, dass sich Ader dabei in eine missliche Lage bringt, sei gleichsam *emotionale*

71 Siehe Aden-Schraenen 2014, 32. Siehe auch Verwoert 2006, 9; 40–41.

72 Vgl. Verwoert 2006, 28.

73 Vgl. ebd., 7.

74 Zur Verdeutlichung wird gern der Vergleich mit Chris Burden bedient, einem Zeitgenossen aus L.A., der im Gegensatz zu Ader sein Leben in den Performances *Shoot* (1971) oder *Doorway to Heaven* (1973) sehr wohl bewusst aufs Spiel setzte. Vgl. Heiser 2006, 26.

75 Vgl. ebd., 26. Der Heldentopos ist auch im Genre des Slapstick bestimmend, das vom Bild des tragischen Helden lebt: »[T]he essence of a slapstick gag is a physical assault on, or collapse of, the hero's dignity.« Dale 2000, 3.

Technik wie auch *rhetorische Übung*: Durch das Evozieren einer »paradigmatischen Idee der Krise«⁷⁶ bringe Ader – angesichts seiner emotionalen und zu einem gewissen Grad auch existenziellen Involvierung – sich und die Betrachter*innen dazu, sich zu positionieren. In diesem Krisenmoment entscheidet sich aber auch, und das ist die Kernaussage von *In Search of the Miraculous*, ob er die Herausforderung meistern kann, die er sich selbst stellt.⁷⁷ In dieser Hinsicht ähneln Aders Arbeiten *In Search of The Miraculous* und die *Falls* einer Werkreihe Guido van der Werves, in der er sich einer Reihe großer, körperlich herausfordernder Aufgaben stellt. *Nummer acht, everything is going to be alright* (2007) seiner durchnummerierten Werkreihe ist eine Videoperformance, die den Künstler über zehn Minuten lang einem großen Eisbrecher zu Fuß und mit geringstem Abstand vorangehend zeigt. Die auf 16mm in der Totale gefilmte Performance zeigt van der Werve winzig klein im Vergleich zum Schiffbug, der hinter ihm die Eisdecke aufbricht. Alles, so suggeriert der Titel, wird schon gutgehen, solange der Künstler nur einen Fuß vor den anderen setzt und seine Geschwindigkeit hält.

Die beiden Künstler Ader und van der Werve verbindet in dieser Hinsicht der unbedingte Wille zur Lebenssteigerung. Hier klingt die Foucault'sche Spätphilosophie seiner *Ästhetik der Existenz* an. Ausgehend von klassischen Texten zur *Lebenskunst* beschäftigte sich Michel Foucault am Ende seines Lebens mit unterschiedlichen Formen der individuellen Daseinsbewältigung. Während in früheren Schriften Foucaults das Subjekt den gesellschaftlichen Machtinstitutionen unterworfen ist (im ursprünglichen Wortsinn vom lat. *subicere* für »darunterwerfen«), befreit es sich nun zu einem Dasein des ästhetischen, sinnlichen Wahrnehmens und Empfindens, das vom Subjekt in aktiver Selbstbeherrschung kontrolliert wird.⁷⁸ Foucault huldigte so einer Lebensform, die sich nicht von Wissen und Normen bestimmt sieht, sondern sich selbst als Experiment versteht, und deren »privater« Anteil für Foucault zugleich immer auch politisch ist.

Wenn Verwoert die *Falls* als »existenzielles Investment« beschreibt, schlägt er wohl in dieselbe Kerbe: Ader benützte – wie auch Guido van der Werve – sich selbst als Testperson.⁷⁹ In diesen existenziellen Experimenten klingen Referenzen an antike tragische Helden an, die ihrem Schicksal klarsichtig entgegentreten: Ader etwa setzt sich nicht nur bewusst seinem früher oder später drohenden Fall aus, er fordert ihn sogar heraus, indem er sich selbst in prekäre Situationen bringt.⁸⁰

76 Verwoert 2006, 27.

77 »Ader surrenders himself to the forces of the ocean and thereby exposes himself to an existential situation of crisis in which it will be decided whether he can master the challenge implied by his dream.« Ebd., 27.

78 Vgl. Brunkhorst 1999, 229; 232.

79 Vgl. Verwoert 2006, 7.

80 »[A]ll you get to see is *that* he got himself into a situation with only one possible outcome: sooner or later he will fall.« Verwoert 2006, 27; Hervorheb. im Original.

Es ist nicht oft genug zu betonen, dass die *Falls* kein existenzialistischer Akt im engeren Sinne sind, da keine Lebensgefahr von ihnen ausging. Dennoch können sie als Akte oder *Gesten* der Lebenssteigerung gelten.⁸¹ Verwoert bedient sich dazu des Etiketts der »existenziellen konzeptuellen Kunst«, da Ader existenziell arbeite, sich gleichzeitig aber an die strenge LeWitt'sche Logik der Konzeptkunst halte.⁸² Nach Sol LeWitt ist die Idee die treibende Kraft hinter der Ausführung: »[A]ll of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.«⁸³ Ader wie auch van der Werve liefern sich selbst der Logik eines vorgefertigten Planes aus, sie übergeben sich dessen eigener Logik und Unvermeidbarkeit.⁸⁴ Ader bezieht sich jedoch nicht wie LeWitt auf die Idee als fabrizierende Maschine, sondern greift auf die traditionellere Figur des tragischen griechischen Helden zurück: Jemand führt einen Plan aus, der zwangsläufig zu seinem Fall führen wird, und entscheidet klarsichtig, seinem eigenen Untergang zuzusteuern.⁸⁵ Insofern versteht Ader die schicksalsschwere Entscheidung des tragischen Helden gewissermaßen als Technik, das Schicksal herauszufordern.⁸⁶ Gleichzeitig löst sich Ader aber nicht vollständig vom modernen Rationalismus, sondern testet vormoderne Ideen von Größe und Schicksalhaftigkeit an der Lebensrealität seiner Zeit aus,⁸⁷ wenn er etwa einen Radunfall so inszeniert, als wäre er ein tragischer Akt. Er übersetzt damit die Tragödie in die Gegenwart, bringt sie mithilfe veralteter Stilmittel wie dem Melodrama, dem Slapstick und dem stummen Schwarz-Weiß-Film in eine zeitgenössische Realität und befragt so deren Relevanz im Heute. Um nicht ins Sentimentale, in den Pathos oder die Nostalgie zu verfallen, evoziert Ader eine gewisse ästhetische Distanz mithilfe generischer Bilder, beispielsweise für *In Search of the Miraculous* aus dem Fundus der Massenkultur, und einer simplen und manchmal ironisierenden Bildsprache.⁸⁸ Er zeigt damit, dass aus der generischen Repräsentation romantischer Gefühle, im echten Leben angewandt, emotionale Wahrheiten destilliert werden können. Aus

81 Siehe dazu Aden-Schraenen 2014, 33f.

82 Vgl. Verwoert 2006, 9.

83 LeWitt 1999a, 834.

84 Vgl. Verwoert 2006, 28.

85 »A tragic hero is someone who takes the conscious decision to carry out a plan that will inevitably lead to his fall.« Ebd., 28. Ader führt in den *Falls* vor, wie körperlicher und schicksalhafter Fall in eins zusammenfallen.

86 »To seek tragedy is a technique to challenge fate.« Ebd., 29.

87 »In his case the quixotic challenge against the reality principle lies precisely in the insistence on trying the paradigm of tragedy out on, or rather *against* contemporary reality.« Ebd., 40; Hervorheb. im Original.

88 Vgl. ebd., 40f.

der theatralischen Inszenierung von großen Gefühlen werden so echte Erfahrungen.⁸⁹

Angesichts seiner distanzgebarenden Ästhetik (minimalistische formale Mittel, die Totale, das Entpersönlichte etc.), der slapstick-artigen Komik seiner Stunts und den manchmal banal wirkenden Herausforderungen, denen er sich zum Beispiel stellt, wenn er mit dem Fahrrad in eine Gracht fährt, stellt sich die Frage, ob Ader nicht eher einen Antihelden denn einen Helden verkörpert. Pilar Tompkins-Rivas hat darauf verwiesen, dass Aders Vater für ihn eine Art Held war; Er starb, als Ader noch ganz klein war, als Widerstandskämpfer, der während der NS-Zeit Menschen jüdischen Glaubens zur Flucht verhalf, und war noch dazu zeitlebens Pastor. Insofern mochte er ein übermächtiges und überforderndes Vorbild für Ader gewesen sein, von dessen Hintergrund er sich auf jeden Fall auf die eine oder andere Weise positionieren musste. Jedenfalls scheint er mit dem bekanntesten Antihelden der Literaturgeschichte eines gemein zu haben: Auch Don Quijote aus dem gleichnamigen Roman von Miguel de Cervantes manövriert sich regelmäßig selbst in Situationen, in denen er einfach scheitern muss. Das ist gleichzeitig das prägende Charaktermerkmal des Antihelden: Er ist im Vorhinein zum Scheitern verurteilt. Don Quijote besitzt außerdem die Fähigkeit, seine vielen Fehlschläge zu vergessen oder zu verdrängen, sodass er sein Streben immer wieder erneuert, ohne jemals zu ermüden.⁹⁰ In der bekanntesten Episode führt der edle Junker einen so lächerlichen wie sinnlosen Kampf gegen Windmühlen, weil er sie für mächtige vielarmige Riesen hält.

Dass Ader später aufgrund seines frühen Todes in der Verwirklichung eines Kunstwerks selbst zu einem Helden der Konzeptkunst wurde, gibt der Arbeit ohne Zweifel eine weitere inhaltliche Dimension, die im Kapitel zu Klara Lidéns Arbeiten noch einmal kurz zur Sprache kommen wird.

1.2 Falls (1970-1971)

Bas Jan Ader beschäftigte sich über einen Großteil seiner relativ kurzen Schaffensphase hinweg mit dem Fall und der ihm vorausgehenden Schwebe in den unterschiedlichsten Facetten. Am meisten stechen dabei die mit *Falls* betitelten Videoarbeiten heraus, eine Reihe von in den Jahren 1970 bis 1971 produzierten 16mm-Stummfilmen, die jeweils zwischen 19 Sekunden und etwas über vier Minuten dauern, nur aus einer Kameraeinstellung gefilmt wurden und ausschließlich die Person Aders zeigen. Die *Fall*-Reihe wurde nicht vor Publikum aufgeführt, und es scheint auch niemand zufällig Zeug*in der Performance geworden zu sein; Es ist

89 Vgl. ebd., 10.

90 Vgl. Bandera 2006, 215.

im Gegenteil davon auszugehen, dass jegliche Zuschauer*innen vermieden wurden. In *Fall II, Amsterdam* ist etwa niemand auf der Straße zu sehen, obwohl die Szene untertags im Zentrum Amsterdams gedreht wurde.⁹¹ Die zurückgenommene Ästhetik aus schwarz-weißen Aufnahmen ohne Ton, in der Totalen und ohne Kamerabewegung sind jeweils von einem kurzen und schnörkellosen Vor- und Abspann eingeklammert, was den Videos einen quasi-dokumentarischen Charakter gibt. Ader kommt darin auf verschiedene Arten entweder selbst zu Fall, lässt etwas fallen oder aber wird Zeuge eines fallenden Objekts.

Aders Selbstverständnis als Künstler kristallisierte sich erst heraus, als er nach dem 1967 erfolgten Abschluss seines Kunststudiums an der Claremont University zwei Jahre lang Philosophie studierte. Er hegte eine besondere Vorliebe für Ludwig Wittgenstein und die existenzialistische Philosophie von Albert Camus, und brachte anschließend gemeinsam mit William Leavitt zumindest sechs Ausgaben einer kunstkritischen und selbstironischen Zeitschrift namens *Landslide* heraus.⁹² Gleichzeitig trat die Sprache als Ausgangspunkt seiner künstlerischen Arbeiten immer mehr in den Vordergrund: Noch 1969 begann mit *Please Don't Leave Me* eine Schaffensphase der *verbildlichten Sprache*; Von nun an näherten sich Aders Arbeiten visualisierten Sprachspielen, mit dem ausgeführten Werk als *Fait accompli* des Titels, der so viel wie nötig und so wenig wie möglich freigibt.⁹³

Den *Falls* direkt vorausgegangen ist die Installation *Light vulnerable objects threatened by eight cement bricks* vom Frühjahr 1970. Darin wurden auf dem Boden verteilte fragile Objekte – unter anderem eine Blumenvase, Eier, ein Geburtstagskuchen und zwei Polster – von darüber hängenden Formbetonblöcken »bedroht«. Ader ging durch den Raum und schnitt die Seile nacheinander ab; Der Fall verdeutlichte dabei die *Verwundbarkeit* der Objekte und diente gleichsam als Maßeinheit für deren Fragilität beziehungsweise für deren *Resilienz*. In späteren Arbeiten verlagerte sich dann die Untersuchung jener *Fragilität* weg von unbeseelten Objekten hin zu Aders eigener physischer und psychischer Existenz.⁹⁴ Über die darauffolgenden Videoarbeiten *Fall I* und *Fall II* (siehe Abb. 4 und 5, S. 110), laut Andriesse seine wichtigsten und gelungensten *Faits accomplis*, schrieb Ader nicht ohne Selbstironie:

91 Wenige andere seiner Performances, wie *The Boy who fell over Niagara Falls* (1972), wurden aber sehr wohl vor Publikum aufgeführt.

92 *Landslide*, das selbst ernannte »quarterly journal of underground art«, erschien zwischen 1969 und 1970 zumindest sechs Mal in kleinen Auflagen und wurde an Freunde sowie ausgewählte Kunstinstitutionen verschickt. Vgl. Andriesse 1988a, 74.

93 Vgl. ebd., 74-75. Ader selbst lehnte jeglichen Kommentar zu seinen Arbeiten ab, da gute Kunst selbsterklärend sein müsse; Er fühlte sich zutiefst missverstanden von Willoughby Sharp, der seine Arbeit im Magazin *Avalanche* in die Nähe der Körperkunst rückte. Vgl. ebd., 79.

94 Vgl. ebd., 75.

I'm making a subdued work. On the film I silently state everything which has to do with falling. It's a large task which demands a great deal of difficult thinking. It's going to be poignant. I like that. I'm a Dutch Master.⁹⁵

Abb. 4: Bas Jan Ader, *Fall I (Los Angeles)* (1970), Videostill;

Abb. 5: Bas Jan Ader, *Fall II (Amsterdam)* (1970), Videostill



Fall I, Los Angeles und *Fall II, Amsterdam* sind beide aus dem Jahr 1970 und zeigen Ader im freien Fall – auf 16mm-Film in Schwarz-Weiß und ohne Ton. In *Fall I, Los Angeles* balanciert Ader auf einem Stuhl, der auf dem Dach seines einstöckigen Hauses in Claremont, California steht. Nach kurzer Zeit verliert er das Gleichgewicht und fällt mitsamt dem Stuhl das Dach hinunter, in den Vorgarten und aus dem Blickfeld; Das Video dauert 24 Sekunden und beschränkt sich wie das Nachfolgende auf ein Standbild in der Totalen, was eine gewisse Distanz vermittelt. Kurz danach entstand *Fall II, Amsterdam*, mit nur 19 Sekunden: Es zeigt Ader in einer typischen Straßen- und Grachtenszene Amsterdams. Er biegt auf einem Fahrrad um die Ecke, nähert sich damit einer Gracht, fährt über die Kaimauer und stürzt kopfüber ins Brackwasser. Unklar bleibt, was danach mit Ader passiert, und für wen oder was der Blumenstrauß gedacht war, den er dabei in einer Hand hält. Bemerkenswert ist die technische Durchführung der beiden Videos: Die Standkamera fängt das unkommentierte Geschehen ohne Schnitte ein, und nichts lenkt ab vom starken Eindruck, den der in die Tiefe stürzende Protagonist bei den Betrachter*innen hinterlässt. Während die Figuren anfänglich noch ihren Körper unter Kontrolle zu haben scheinen, verlieren sie im Laufe des Videos die Balance und damit die Kontrolle über sich selbst. Andriesse sieht darin Aders Streben nach einem konkreten selbstreferenziellen, also nur auf sich selbst verweisenden Kunstwerk verwirklicht. Gleichzeitig bedingen die offensichtlich konstruierten Situationen,

95 Bas Jan Ader in einer Weihnachtspostkarte an die Galerie Art & Project im Jahr 1970; zit.n. ebd., 75.

anders als die Alltagsbeobachtungen anderer Konzeptkünstler*innen der Zeit, einen für Aders Werk insgesamt charakteristischen streng konzeptuellen, poetischen und metaphorischen Charakter.⁹⁶

In *Broken Fall (Organic)*, *Amsterdamse Bos, Holland* (1971, siehe Abb. 6) scheint sich Ader so lange wie möglich am Ast eines großen Baumes festzuhalten, bis seine Hände abrutschen und er schließlich hinunterfällt – und in den seichten Bach darunter platscht. Unklar bleibt, wie und warum er auf den Baum geklettert ist; Das Video beginnt so abrupt und unerklärt wie es endet. Im zweiten *Broken Fall* fällt Ader, anders als bei den vorhergehenden Videos, nicht aus einer höheren Position nach unten, sondern aus dem Stand um. *Broken Fall (Geometric)*, *Westkapelle Holland* (1971) zeigt Ader anfangs stehend, inmitten eines beiderseits von Hecken umrahmten, gepflasterten Weges; neben ihm ein hölzerner Stützbock, der im Hintergrund den Blick auf den Leuchtturm *'t Hoge Licht* in Westkapelle bei Domburg freigibt. Er lässt sich von einem starken Seitenwind, der auch die Vegetation aufbauscht, nach links und rechts beugen, bis sein Körper schließlich nicht mehr standhalten kann und im Fall nach rechts auch den Stützbock umwirft. *Nightfall* (1971, siehe Abb. 7) wiederum zeigt Ader als ausführenden Akteur: Im Inneren einer Garage, die von zwei am Boden liegenden Glühbirnen erleuchtet wird, liegt ein Stein zwischen den beiden Lichtquellen. Ader hebt ihn auf und balanciert ihn in der rechten Hand, bis er dessen Gewicht nicht mehr halten kann: Er fällt hinunter und zerstört eine der Glühbirnen. Er wiederholt diese Tätigkeit mit der linken Hand, bis auch diese Glühbirne zerstört ist und der Raum in völliger Dunkelheit verschwindet. Diese Dunkelheit ist eine doppelte: Sie fällt mit dem Ende des Videos zusammen, das mit dem schwarzen Standbild aufhört.

Abb. 6: Bas Jan Ader, *Broken Fall (Organic)*, *Amsterdamse Bos, Holland* (1971), Videostill;
Abb. 7: Bas Jan Ader, *Nightfall* (1971), Videostill



96 Vgl. ebd., 75.

Aders Werkkomplex beinhaltet darüber hinaus noch weitere Arbeiten, die sich mit dem Fall beschäftigen. Sie bedienen sich zwar anderer Medien und sind deshalb streng genommen weder Teil der *Fall*-Serie noch fallen sie in das Untersuchungsgebiet dieser Publikation, die sich ja ausdrücklich auf das Medium Videoperformance beschränkt; Dennoch ermöglichen sie einen tieferen Einblick in Aders Verständnis vom Fall und werden deshalb kurz vorgestellt.

Untitled (Westkapelle, The Netherlands) von 1971/2003 ist eine zweiteilige Fotografie, die Ader zwei Mal – jeweils von demselben Standpunkt aus – neben einem kleinen Zolllhäuschen mit Schranken stehend zeigt. Am Horizont im Hintergrund ist dieselbe Westkapelle wie in *Broken Fall (Geometric)* zu sehen, diesmal von einem anderen Blickwinkel aus. Auf der Fotografie links steht Ader auf einem sandigen Untergrund, rechts liegt er auf dem Boden, mit dem Kopf nach rechts.⁹⁷

Auch *Untitled (Sweden)* (1971) zeigt in zwei nebeneinanderliegenden Projektionen jeweils denselben Bildausschnitt, eine Szene aus einem schwedischen Wald.⁹⁸ Links steht Ader neben aufrechten hohen Bäumen. Rechts liegt Ader an derselben Stelle, ein paar Bäume rundherum wurden gefällt und liegen ebenfalls am Boden. In dieser weiteren Abhandlung zum Fall-Thema zeigt sich, dass auch für den Baum – wie für die Glühbirnen in *Nightfall* – der Fall eine existenzielle Komponente besitzt, und in diesem Beispiel durchaus symbolisch mit der Endgültigkeit, und tatsächlich mit dem Tod gleichgesetzt werden kann. Die existenzielle Dimension der Arbeit ergibt sich auch aus der Familiengeschichte Aders: Da sein Vater in Aders früher Kindheit in den Wäldern ermordet wurde, wird in *Untitled (Sweden)* der autobiografische Bezug besonders deutlich.⁹⁹

The Boy who fell over Niagara Falls (1972) war eine Leseperformance der gleichnamigen Kurzgeschichte aus einer Ausgabe des Reader's Digest in der Art&Projekt Galerie in Amsterdam.¹⁰⁰ Es handelt sich dabei um eine in nicht unerheblichem Maße kitschige Geschichte von einem Bootsausflug bei den Niagarafällen: Das Boot verunglückt und ein Junge überlebt wie durch ein Wunder den Fall über die gesamte Höhe des Wasserfalls hinab. Ein Mädchen wird vor dem Wasserfall gerettet, ein Mann stirbt beim Aufprall aufs Wasser. Ader trägt die Geschichte ruhig, fast di-

97 Nach Mary Sue Ader-Andersen sollte *Untitled (Westkapelle, The Netherlands)* bereits 1971 veröffentlicht werden, es wurde aber aus finanziellen Gründen damals nicht gedruckt. Vgl. Blättler und Wolfs 2006, 136.

98 Die Arbeit wurde 1972 als Diaprojektion gezeigt, war aber ursprünglich als Fotoarbeit gedacht. Vgl. ebd., 138.

99 Siehe auch Tompkins Rivas 2010, 6.

100 Die Ausstellung wanderte anschließend ins Kabinett für Aktuelle Kunst in Bremerhaven, wo Ader die Performance jedoch nur noch zur Ausstellungseröffnung vorführte, während er sie in Amsterdam über die gesamte Ausstellungsdauer von zwei Wochen hinweg zeigte. Vgl. Müller 2000, 69.

stanziiert vor, und trinkt nach jedem Satz einen Schluck aus seinem Wasserglas, das genau am Ende der Geschichte leer wird.

Ein weiteres Stück, das die *Lustangst* am Fall thematisiert, ist die an der Chouinard Art School in L.A. gezeigte Performance *Light vulnerable objects threatened by eight cement bricks* (1970). Auf einen Raum verteilt hingen mehrere Betonblöcke an Stricken direkt über zerbrechlichen Gegenständen: Darunter Eier, Blumenvasen, Polster und Glühbirnen. Ader ging von einem Objekt zum nächsten und zerschnitt sorgfältig die Seile, was die Objekte zerbersten ließ. Die Logik der Arbeit erinnert stark an die Videoperformance *Nightfall* des darauffolgenden Jahres. Wie bei der früheren Performance ging es 1971 aber nicht um den Fall des menschlichen Körpers, sondern um Objekte, was zum einen die unausweichliche Schwerkraft betont, derer alle und alles ausgesetzt sind; Zum anderen eliminiert es jegliche Entscheidungsfreiheit. Natürlich muss zuerst die Schnur durchgeschnitten werden, aber Ader hat, so könnte man meinen, in diesem Fall auch nur den natürlichen Lauf der Dinge, Fall und Zerfall, beschleunigt. Ader arbeitet so den kleinen, aber wichtigen Unterschied zwischen Objekt und Subjekt der natürlichen Gesetzmäßigkeiten heraus und verweist damit auf den (uns von den unbeseelten Dingen unterscheidenden) menschlichen Willen und die Entscheidungsfreiheit.¹⁰¹

Auf formaler Ebene können alle *Falls* als *Übungen* mit den physikalischen Bedingungen von Raum, Zeit und Schwerkraft verstanden werden; Auf einer symbolischen Ebene wurden sie von Jörg Heiser als »spannungsgeladene Allegorie von Fragilität, Scheitern und Verschwinden«¹⁰² beschrieben. Ader selbst brachte die phonetisch ähnlichen Begriffe *to fall* (»fallen«) und *to fail* (»scheitern«) miteinander in Verbindung: In einem seltenen Interview aus dem Jahr 1971 erklärte er, sein Interesse am Fall sei eng mit jenem am Scheitern und der Tragödie verbunden: »I have always been fascinated by the tragic. That is also contained in the act of falling; the fall is failure.«¹⁰³ Dass dieses Interesse autobiografisch bedingt sei, da sein Vater ja auch *gefallen*, weil ermordet worden war, wies Ader strikt zurück. Das hätte auch nicht seinem Anspruch Genüge getan, universelle Bilder über universelle Wahrheiten zu erschaffen:

Someone once said to me: I can well imagine that you are so obsessed with the fall; that's because your father was shot. That is obviously a far too anecdotal interpretation. Everything is tragic because people always lose control of processes, of matter, of their feelings. That is a much more universal tragedy, and that cannot be visualised from an anecdote.¹⁰⁴

101 Siehe dazu Hannah Arendts Ausführungen zum freien Willen im Kapitel *Biblische Referenzen* dieser Arbeit.

102 Heiser 2007a, 14.

103 Van Garrel 1972; zit.n. Beenker 2006, 13f.

104 Ebd., 13f. Siehe auch Müller 2000, 60; Erhart 2017, 19.

Die Tragik der Welt sollte Ader also dazu inspirieren, Werke mit weitreichendem Geltungsanspruch über autobiografische Bezüge hinaus zu schaffen.¹⁰⁵ Der Fall in Aders Werk ist unterschiedlich interpretiert worden: von tragikomischen Schicksalsschlägen über die versinnbildlichte Unmöglichkeit, Newtons Gravitationsgesetzen zu entkommen, bis hin zu amüsanten Stunts eines tollpatschigen Körpers, der sich in Slapstick-Manier durch die Welt kämpft.¹⁰⁶ In den folgenden Kapiteln werden mit dem Tragi(komi)schen, der Unausweichlichkeit physikalischer Gesetzmäßigkeiten und dem Slapstick-Moment alle drei Deutungsrichtungen vorgestellt.

Pilar Tompkins Rivas streicht mit der psychologischen und autobiografischen Komponente eine gleichsam existenziellere Bedeutungsebene des Sinnbilds heraus. Aders Wegbegleiter, Freund und Kollege William Leavitt erklärte demnach Aders Interesse am Fall mit seiner Suche nach unerschütterlichen, absoluten Wahrheiten, wie jenen der archetypischen Konterparts Himmel und Erde, Vater und Sohn, Held und Märtyrer.¹⁰⁷ Aders Vater Bastiaan Jan Ader, ein Pastor der Niederländisch-reformierten Kirche und Widerstandskämpfer während der NS-Zeit in Holland, versteckte Menschen jüdischen Glaubens und schleuste sie in den Norden des Landes; Schlussendlich wurde er von den Nazis ermordet, als sein Sohn zwei Jahre alt war. Bas, der seinen Vater als überhöhtes Ideal, als gleichsam übermächtiges Vorbild sah, fehlte gleichzeitig ein realistisches Bild seines Vaters als fehlbarer Mensch.¹⁰⁸ Ader verweigerte zwar zeitlebens jegliche Aussagen über seine Arbeiten mit dem Hinweis, dass gute Kunst keine Erklärung benötige; Dass seine eigene Familiengeschichte ihm als künstlerischer Ausgangspunkt diene, hat er selbst nie bestätigt, sondern im Gegenteil zurückgewiesen. Es widersprach nicht zuletzt auch seinem Anspruch, universelle Bilder zu erschaffen.¹⁰⁹ Es liegt aber nahe, dass sich etwa *Untitled (Sweden)* (1971) direkt auf den Fall seines *heroischen* Vaters bezieht; Die Fotoarbeit *All My Clothes* (1971) hingegen, die alle Kleidungsstücke Aders verteilt auf dem Dach seines Hauses in Claremont zeigt, dürfte eine Reminiszenz an seine Mutter sein, die einer Anekdote nach von den Nazis gezwungen wurde, ihr Haus innerhalb von ein paar Minuten zu räumen, und ihre Habseligkeiten deshalb aus dem Fenster warf.¹¹⁰

105 Vgl. Beenker 2006, 14. Laut Beenker war Aders autobiografische Inspiration am Ende doch stärker als von ihm selbst antizipiert. Siehe dazu ebd., 20-23.

106 Vgl. Tompkins Rivas 2010, 5.

107 Vgl. ebd., 5.

108 Leavitt hebt unter anderem hervor, dass Ader dadurch im natürlichen Streben, den Vater zu übertreffen, ein realistisches Maß fehlte. Vgl. Leavitt 1988, 71.

109 Vgl. Beenker 2006, 14.

110 Vgl. Tompkins Rivas 2010, 6.

Biblische Referenzen

Ohne Zweifel wuchs Ader in einem sehr religiösen Umfeld auf, und seine Mutter hätte ihn laut Aders Witwe Mary Sue Ader-Andersen am liebsten in den Fußstapfen seines Vaters gesehen; Ader selbst war jedoch nicht religiös und lehnte jegliche kirchliche Karriere ab.¹¹¹ Gleichzeitig war der von Leavitt in den Raum gestellte *Heldenkomplex* seinem Vater gegenüber sicher ein Thema für Ader¹¹² und mag helfen, seine künstlerischen Arbeiten besser zu verstehen. Die unvollendete Arbeit *In Search of the Miraculous* kann etwa als Referenz auf eine biblische oder mythologische Vater-Sohn-Geschichte gelesen werden: In drei prototypischen Kapiteln wird darin der Aufbruch des Sohnes von zu Hause (der dokumentierte Spaziergang von L.A. zum Meer), der beschwerliche Ritus der Überfahrt (die Überquerung des Atlantiks in einem kleinen Segelboot), und schließlich die Rückkehr des verlorenen Sohnes (geplante, aber nicht mehr ausgeführte Ankunft und Spaziergang durch Amsterdam) konzipiert. In demselben Werk sind auch Referenzen auf Glaubensfragen und -beweise unterschiedlicher Art zu finden: Mit dem Titel etwa bezieht sich Ader direkt auf *In Search of the Miraculous. Fragments of an Unknown Teaching* (1949) des russischen Philosophen P. D. Ouspensky. Ouspensky, Schüler des griechisch-armenischen Mystikers George Ivanovich Gurdjieff, schildert in diesem posthum veröffentlichtem Pilgerbericht die Lehren Gurdjieffs und dessen Einfluss auf seine persönliche Suche nach dem Wunderbaren. Tompkins Rivas verweist darauf, dass Aders gleichnamige Arbeit in seinem Streben nach Selbstverwirklichung auf gewisse Weise Ouspenskys Reisen spiegelt.¹¹³

Verweise auf biblische, mythologische oder auch moderne Glaubensbeweise finden sich auch in Aders persönlichen Aufzeichnungen, in denen er etwa einen Zeitungsausschnitt über zwei Brüder verwahrte, die sich als Glaubensbeweis und Bezug nehmend auf ein biblisches Zitat (»They will pick up serpents, and if they drink any deadly thing, it will not hurt them.« Mk 16, 18) von giftigen Schlangen beißen ließen und Strychnin zu sich nahmen, was schließlich zu ihrem Tod führte. Auf derselben Seite darüber notierte sich Ader einen Satz aus John Miltons *Paradise Lost* von 1667: »The Lord speaks: ›I made him just and right, sufficient to have stood, though free to fall.«¹¹⁴ In Miltons Epos über die Schöpfungsgeschichte ist der Mensch ein Entscheidungsträger, dessen ultimativer Schicksal von seinem eigenen freien Willen bestimmt wird. Das Tun oder Lassen in einem Moment

111 »He was a *fallen* man in that sense«. Tompkins Rivas 2010, 6; Hervorheb. d. Verf.

112 Die Autorin möchte jedoch an dieser Stelle eine voreilige Pathologisierung Aders als unzulässige Ferndiagnose zurückweisen.

113 Vgl. Tompkins Rivas 2010, 9.

114 Miltons Passage wird von Ader mehrfach zitiert, teilweise ist das Wort *fall* unterstrichen; Er hat sich also intensiv mit der Idee des freien Willens beschäftigt. Vgl. ebd., 11.

kann dem ganzen restlichen Leben eine völlig andere Wendung geben. Symbolisiert wird die menschliche Entscheidungsfreiheit und ihre Schicksalsschwere auch in der biblischen Geschichte des *Sündenfalls* (Gen 3): Adam und Eva entscheiden sich aus freien Stücken, ihr Schicksal herauszufordern und vom Baum der Erkenntnis zu kosten. Sie folgen der Schlange und hinterfragen Gott. Dessen Bestrafung fällt mit der Vertreibung aus dem Paradies dementsprechend drastisch aus: Das Streben nach göttlichem Wissen führte zu ihrem Fall und begründete darüber hinaus die Erbsünde für alle nachkommenden Generationen. Michelangelo Buonarrotis Deckenfresko *Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies* (1508-1512) aus der Sixtinischen Kapelle im Vatikan, als Clipping festgehalten in Aders Notizbuch, verdeutlicht den Moment der Kontemplation, des Innehaltens, der Entscheidung zwischen Gut und Böse. Der Baum in der Mitte trennt die beiden biblischen Szenen vor und nach dem Sündenfall. Zur Linken der Moment der Verführung: Eva empfängt von der um den Baum gewickelten Schlange den Apfel und hält ihn bereits in der Hand, Adam greift nach einer weiteren in den Baumkronen; Die beiden haben die verbotene Frucht gerade noch nicht gekostet. Zur Rechten die Vertreibung aus dem Paradies: Ein Cherub treibt sie mit einem Schwert aus dem rechten Bildrand; In ihren Gesichtern zeichnen sich Scham und Reue ab.

Dass dieses Moment der Entscheidungsfreiheit, der Möglichkeit zur Bestimmung des eigenen Schicksals, zentral für Aders künstlerische Arbeiten ist, geht klar aus seinen Aufzeichnungen hervor, so Tompkins Rivas. Einer Ausgangssituation mit mehreren potenziellen Resultaten geht demnach immer eine Wahlmöglichkeit zwischen zwei Alternativen voraus: Die binäre Auswahl, eine oder aber keine Entscheidung zu fällen, oder in anderen Worten: sich einer bestimmten Handlung zu fügen oder aber nicht.¹¹⁵

Hannah Arendt definiert in ihrer Abhandlung zum Wollen in *Vom Leben des Geistes* (1979) den Willen als »geistiges Organ für die Zukunft«¹¹⁶. Die Grundschwierigkeit des Willens ist nach Arendt die Ausrichtung des Geistes auf das Zukünftige, also die Beschäftigung mit imaginären, nicht existierenden Dingen.¹¹⁷ Den *freien Willen* sieht Arendt als »blinden Fleck« der griechischen Philosophie, wo das Konzept einer »Triebfeder des Handelns« fehle und eher vom *Können* als vom *Wollen* die Rede sei.¹¹⁸ Für Aristoteles hätte alles, was durch menschliches Handeln geschieht, genauso gut auch nicht geschehen können; Es sei zufällig (*kata symbēbekos*), also

115 Vgl. ebd., 11.

116 »Der Wille, sofern er überhaupt existiert, [...] ist ebenso offensichtlich unser geistiges Organ für die Zukunft wie das Gedächtnis für die Vergangenheit.« Arendt 2008, 252.

117 »Man hat es mit Dingen zu tun, die niemals waren, die noch nicht sind und die vielleicht nie sein werden.« Ebd., 253.

118 Vgl. ebd., 254f.

kontingent.¹¹⁹ Nun gebe es aber nichts kontingenteres als gewollte Handlungen, die von einem freien Willen¹²⁰ ausgehen; Es sei denn, man verstehe den Willen als etwas dem Begehren oder der Vernunft Untergeordnetes, wie Aristoteles es tat. Jener beschrieb mit dem Begriff *proairesis* die »Wahl« zwischen zwei Möglichkeiten, oder besser die Präferenz, aufgrund derer man eine Handlung anstelle einer anderen wählt¹²¹. Dieses Außerachtlassen des freien Willens entspreche, so Arendt, den zyklischen Zeitvorstellungen der griechischen Antike (und wohlgerne auch denen der Azteken im heutigen Mexiko), die den immer wiederkehrenden Kreisbewegungen der Himmelskörper, dem Wechsel von Tag und Nacht, Sommer und Winter, Geburt und Tod folgten, kurz: wo jedes Ende den Beginn von etwas Neuem markiert. Eine zyklische Wiederkehr macht die Vorstellung des freien Willens obsolet. Im starken Kontrast dazu stützte sich die christliche Philosophie später auf ein lineares Zeitverständnis: Die Entwicklung vom Sündenfall des Menschen über Leben, Tod und Auferstehung Christi bis hin zum *endzeitlichen* Jüngsten Gericht sind einmalige, unwiederholbare Ereignisse, die einen geradlinigen akzentuierten Zeitablauf voraussetzen.¹²² Im vorchristlichen Denken galt Freiheit als ein objektiver Zustand des Körpers, der keinem äußeren Zwang unterworfen war und sich also frei bewegen konnte, wenn er wollte. Der historische Ursprung des Ich-Will aber liegt nicht wie der des Ich-Kann in der vorchristlichen Philosophie, sondern in der christlichen Theologie.¹²³ Als zu Beginn der Neuzeit der *Fortschritt* zu einer beherrschenden menschlichen Triebfeder wurde, verlieh das auch der Zukunft ein völlig neues Gewicht. Die mittelalterliche Skepsis angesichts des Konflikts zwischen Eigenverantwortung und göttlicher Vorsehung wirkte zwar zumindest bis ins 17. Jahrhundert hinein (und teilweise bis heute nach); Spätestens mit der Wende zum 19. Jahrhundert rang der Wille aber allmählich der Vernunft die Stellung als »höchste geistige Funktion des Menschen«¹²⁴ ab.¹²⁵ Ein freies Handeln sieht Arendt also nur dann gegeben, wenn ein Bewusstsein über die eigenen Möglichkeiten vorhanden ist:

119 *Kontingent* (von mittellat. *contingentia* für »Möglichkeit, Zufall«) meint in der Philosophie den Status von Tatsachen, deren Bestehen weder notwendig noch unmöglich ist. Siehe dazu Aristoteles' *Metaphysik*: Aristoteles 2019, Buch 7, Kap. 7-10.

120 Der unfreie Wille, so Arendt, ist sowieso ein Widerspruch in sich. Vgl. Arendt 2008, 253.

121 Ebd., 255.

122 In anderen Worten basiert die christliche Narration auf einer Trilogie von Anfang, Wendepunkt und Schluss: Die Heilsgeschichte hat mit dem Sündenfall der Genesis ein ankündigendes Vorher, sowie eine oder sogar zwei nachgelagerte Ebenen: Zum einen die Vorstellung des Jüngsten Gerichts auf der Erde und zum anderen das zukünftige Leben im Jenseits, auf das es sich zeitlebens vorzubereiten gilt. Vgl. ebd., 257.

123 Vgl. ebd., 258.

124 Ebd., 259.

125 Für eine kurze Einführung zum *Willen* in der Neuzeit, siehe ebd., 258-267.

Der Prüfstein einer freien Handlung – von der Entscheidung, morgens aufzusteigen oder nachmittags spazieren zu gehen, bis hin zu den höchsten Entschlüssen, mit denen wir uns für die Zukunft binden – [ist] immer das Wissen, dass man die Handlung auch hätte unterlassen können.¹²⁶

Folglich bedingt ein freies Handeln die Möglichkeit zur Unterscheidung zwischen A und B. Man handelt also immer dann aus freiem Willen, wenn man das Vermögen besitzt, bewusst und mit einer Absicht zu handeln oder es auch sein zu lassen.

Um nun auf die Entscheidungsmöglichkeiten Aders zurückzukommen, lässt sich ohne Zweifel feststellen, dass er sich in vielen seiner Performances bewusst in eine prekäre Lage brachte. *Prekär* meint hier nach seiner ursprünglichen Wortherkunft¹²⁷ eine heikle, unsichere Lage, deren Ausgang per definitionem nicht (mehr) in den Händen des betroffenen Subjekts liegt. Insbesondere brachte sich Ader in Situationen, in denen ein Fall früher oder später unausweichlich wird. Gleichzeitig scheint er den Situationen ausgeliefert zu sein; Er tritt nicht als aktiv handelndes Subjekt auf, sondern wie ein passiver Beobachter seiner selbst, mit unbeteiligtem Blick und steifen, fast unbeholfenen Bewegungen. *Broken Fall (Organic)* (1971) hat, wie auch die anderen *Fall*-Videos, eine Einstellung und keine Schnitte. Das Video endet so abrupt und unerklärt wie es beginnt: Ader ist mit beiden Händen an den Ast eines Baumes geklammert, seine Füße baumeln in der Luft. Nach einigen Sekunden fällt er herunter und in den Kanal unter ihm. Das Video endet, unkommentiert bleibt Folgendes: Warum klettert Ader auf den Baum? Wie lange hängt er am Ast, bevor er schließlich fällt? Wird er beim Aufprall ins Wasser verletzt? Der Fall ist aufgrund der relativ geringen Höhe von etwa fünf Metern zwar nicht zu unterschätzen, aber auch nicht lebensgefährlich. Fällt er absichtlich? Ader selbst wies jede Intention zu fallen von sich; Vielmehr sei es sein der Schwerkraft ausgesetzter Körper, der falle: »When I fell off the roof of my house, or into a canal, it was because gravity made itself master over me.«¹²⁸ Er fällt also nicht willkürlich, bringt sich selbst aber willkürlich in die prekäre Lage, früher oder später eventuell die Kraft oder Balance zu verlieren. Analog setzt Ader für *In Search of the Miraculous* seinen Körper den Naturgewalten aus; der Rest liegt dann außerhalb seiner direkten Einflussmöglichkeiten. Auch hier liegt der entscheidende Moment vor der Durchführung der eigentlichen Aktion, in der Entscheidung, sich und seinen Körper – in einer Art existenzialistischem Experiment – an Kräfte auszuliefern, die außerhalb seiner Kontrolle liegen. In dieser konsequenten Durchführung ist eine Reminiszenz an LeWitt erkennbar, der ja, wie weiter oben bereits ausgeführt, die

126 Ebd., 265.

127 *Prekär* stammt vom französischen *précaire* (Adj.) für »durch Bitten erlangt; widerruflich; unsicher, heikel«, ursprünglich vom Lateinischen *precarius* (Adj.), von *precari* (Vb.) für »bitten, anrufen«.

128 Sharp 1971, 3, nach einem Kommentar Aders zu *I'm too sad to tell you* (1970).

strenge und logische Verfolgung irrationaler Gedanken propagierte. Für Verwoert bedingt der Wille zum potenziellen Fall jedenfalls auch den Willen zum Scheitern:

Nightfall, *Broken Fall (Organic)* and *Broken Fall (Geometric)* both foreground the tragic elements of the inevitability, fatefulness and seductive pull of falling, or of submitting yourself to failure. In this sense they elucidate the same willingness to put one's life at the mercy of the elements that Ader acts upon by setting off to cross the ocean in *In Search of the Miraculous*.¹²⁹

Was den Fall hinsichtlich der Dichotomie von Himmel und Hölle im christlichen Glauben betrifft, verweist der Literaturwissenschaftler Alan Dale gleich im ersten Kapitel des Sammelbands *Comedy is a Man in Trouble* (2000) über den Slapstick in historischen US-amerikanischen Filmen auf die äußerst negative Bedeutung des Falles in der christlichen Theologie. Prinzipiell beruht sie auf der Dualität zwischen Menschlichem und Göttlichem, sowie der zwischen oben und unten, also Himmel und Hölle: Erwartet den Menschen nach einem guten Leben das himmlische Paradies, wartet auf die Sündigen die Hölle unter der Erde. Letztere fand schon in der griechischen Mythologie mit Kerberos einen furchterregenden Wächter. Die Hölle ist auch der Ort des Teufels, der in unzähligen apokryphen Schriften als Antagonist Gottes seine Form annahm. In den christlichen Vorstellungen des Mittelalters ist der Teufel ein gefallener Engel; Seine Entwicklungsgeschichte hängt also unmittelbar mit jener der Engel zusammen, von denen der Erzengel Michael in diesem Zusammenhang besonders hervorsticht.

Die christliche Vorstellung vom Erzengel Michael wurde vor allem von der Offenbarung des Johannes (Offb 12,7) beeinflusst; Er wird aber auch in apokryphen Schriften abgehandelt und hat diverse antike Vorbilder, in denen der Fall als Strafe für oder Konsequenz von Fehlverhalten gedeutet wird. Ikarus aus der griechischen Mythologie etwa wird für seinen Hochmut bestraft: Er fliegt zu nah an der Sonne, verbrennt sich die Flügel und stürzt zu Boden. Der Erzengel Michael nun verteidigt als Hüter des Himmels das Gute: Er spielt eine wichtige Rolle im *Höllenstein*, auch *Engel(s)sturz* genannt, ein zentrales Motiv der christlichen Eschatologie. Mit *Höllenstein* werden zumindest drei unterschiedliche biblische Begebenheiten bezeichnet, die sich alle der Metapher des Falls bedienen: Erstens stürzt der Erzengel Michael in der neutestamentarischen Vorstellung des *abtrünnigen Engels* – gleich zu Beginn der Schöpfung und noch vor der Erschaffung der Welt – den *gefallenen Engel* Luzifer als Bestrafung für dessen Auflehnung aus dem Himmel (Lk 10,18). Zweitens, einen riesengroßen Zeitsprung nach vorne, erscheint in der Johannes-Apokalypse dem Erzengel ein Drache mit »zehn Hörner[n] und sieben Häupter[n]« (Offb 13, 1) als Symbol der gottfeindlichen Mächte. Nach einem Kampf zwischen den Engeln

129 Verwoert 2006, 37-38; Hervorheb. d. Verf.

und dem Drachen¹³⁰ tötet Michael den Drachen zu seinen Füßen (Offb 12, 4-7) und stürzt ihn in den Abgrund: »Er überwältigte den Drachen, die alte Schlange – das ist der Teufel oder der Satan –, und er fesselte ihn für tausend Jahre. Er warf ihn in den Abgrund, verschloss diesen und drückte ein Siegel darauf, damit der Drache die Völker nicht mehr verführen konnte, bis die tausend Jahre vollendet sind.« (Offb 20,2-3) Drittens bezieht sich der *Höllensturz* auch auf die Verdammung der Sünder*innen beim Jüngsten Gericht als Gegenstück zur Aufnahme der Gerechten ins Paradies. Im Volksglauben ist der Erzengel Michael deshalb auch als *Seelenwäger* bekannt. Demnach richtet er – auf Grundlage eines im Vorfeld erstellten Verzeichnisses ihrer guten und schlechten Taten – über die Menschen, sowohl an deren Todestag als auch später am Tag des Jüngsten Gerichts. Als Bezwinger des Drachens und Bekämpfer des Bösen wird er dementsprechend in der christlichen Ikonografie mit flammendem Schwert und Helm dargestellt, seine Rolle als Seelenwäger wird durch eine Waage verdeutlicht. Dass der Erzengel Michael eng mit dem Motiv des Falls verknüpft ist, zeigt auch die Tatsache, dass er als Schutzpatron der Polizist*innen und Soldat*innen, insbesondere der Fallschirmjäger*innen gilt.

Wie die biblischen Erzählungen verdeutlichen, hat der Fall in der christlichen Theologie also äußerst negative Konnotationen: als Bestrafung und/oder Konsequenz schlimmsten Fehlverhaltens.¹³¹ Doch die christliche Theologie geht noch einen Schritt weiter, indem sie die Körperlichkeit insgesamt als sündhaft markiert: Die Angst vor der Hölle unter uns begründet den konstanten Kampf gegen die körperliche Existenz; Der Schwermacht ausgeliefert zu sein, verweist auf die niedere, tierische Herkunft der Menschen. Das Fleischliche und der Körper mit seinen Verfehlungen sind es auch, die die Transzendenz zum Himmel, dem Geistigen verunmöglichen.¹³²

Sisyphos I: Der absurde Held

Ader hegte spätestens ab seinem Philosophiestudium ein großes Interesse an der Philosophie des Existenzialismus, speziell an Albert Camus. Das geht aus seinen

130 »Da entbrannte im Himmel ein Kampf; Michael und seine Engel erhoben sich, um mit dem Drachen zu kämpfen. Der Drache und seine Engel kämpften, aber sie konnten sich nicht halten und sie verloren ihren Platz im Himmel. Er wurde gestürzt, der große Drache, die alte Schlange, die Teufel oder Satan heißt und die ganze Welt verführt; der Drache wurde auf die Erde gestürzt und mit ihm wurden seine Engel hinabgeworfen.« (Offb 12, 7-9)

131 Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch der Wortlaut des Sündenfalls (engl. »The Fall«; span. »la caída«), mit dem Adam und Eva durch ihren Abfall von Gott die Erbsünde begründeten.

132 Vgl. Dale 2000b, 13f.

Aussagen¹³³ und Aufzeichnungen¹³⁴ hervor, und wurde posthum auch von seinem Bruder Erik bestätigt. Jener nannte auf einem Symposium des ICA London im Jahr 2016 auf die Frage nach Bas Jans Lieblingsbüchern zwei Publikationen von Albert Camus, die eine besondere Bedeutung für ihn hatten: *La Chute* (1956, erschienen auf Deutsch 1957 als *Der Fall*) und *Le Mythe de Sisyphe* (1942, erschienen auf Deutsch 1950 als *Der Mythos von Sisyphos*). Die zwei Camus'schen Werke teilen sich nicht nur das Motiv des Falls, sondern auch den Grundgedanken, dass zu handeln, irgendetwas zu tun, egal wie zwecklos, immer lohnender ist als untätig zu bleiben.¹³⁵

Camus' letztes vollendetes Prosawerk *Der Fall* erzählt in Monologform die Lebensbeichte des selbsternannten *Bußrichters* Jean-Baptiste Clamence. Clamence erläutert darin einem Fremden, wie sein erfolgreiches Leben als angesehener Anwalt in Paris eine drastische Wendung nahm: Sein Selbstbild als allseits helfender Mitbürger gerät aus den Fugen, als er eine Frau nicht davon abhält, von einer Brücke in den Tod zu springen, weil er sich selbst dabei gefährdet hätte. Eine Sekunde der Untätigkeit, das geht aus der Geschichte hervor, kann das Leben beenden, oder nachhaltig verändern: Clamence entscheidet sich dagegen, die Frau zu retten; Ab diesem *säkularen Sündenfall* beginnt sein persönlicher moralischer Verfall. Die auffälligste Parallele zu Aders Arbeiten, dessen Protagonisten über die kurze Dauer der Videos ohne Zweifel weniger stark charakterisiert werden, besteht darin, dass auch sie sich – in ihrer Entscheidung, zu handeln oder nicht zu handeln – in Situationen hineinmanövrieren, die folgeschwer sind. Sowohl Ader als auch Camus vermitteln, dass das Leben, so absurd und unausweichlich es ist, anzunehmen ist.^{136/137}

In *Der Mythos von Sisyphos* gibt Camus über die griechisch-mythologische Erzählung des gleichnamigen Königs von Ephyra, der als Bestrafung bis in alle Ewigkeit einen Felsen den Hügel hinaufrollen muss, eine Einführung in seine existenzialistische Philosophie. Sisyphos ist der mythische Gründer Korinths; Seine Lebensgeschichte divergiert in verschiedenen klassischen Quellen, die aber alle seine

133 Laut Andriess verlautebarte Ader einmal bedeutungsschwer: »Camus explains humanity is always striving – always tumbling down, aesthetically and morally – but we should not give up.« Andriess 1988a, 75.

134 Zu einem geplanten, nicht realisierten Kunstwerk notierte Ader: »Movie Sisyphus rock. Portrait painting about me, my whole creative personality must be captured.« Andriess 1988b, 32; zit.n. Aden-Schraenen 2013, 184.

135 Vgl. Muñoz-Alonso.

136 Spürbar werde die Absurdität besonders in der eigenen Endlichkeit des Seins, in der Entfremdung vom sozialen Umfeld, in der Nichtigkeit angesichts der übermächtigen Natur oder der Unfähigkeit zu umfassender Erkenntnis. Vgl. Sändig 1997, 48.

137 Diese Motive – die Konfrontation mit dem Fall, dem Tod, der Endlichkeit des Lebens – erinnern stark an Karl Jaspers Beschreibung der *Grundsituationen* des Menschen, die sich ja, wie bereits weiter oben ausgeführt, im speziellen Fall zu belastenden *Grenzsituationen* werden können.

Schlaueit und Trickereien betonen, aufgrund derer er von den Göttern bestraft wurde.¹³⁸ Zum Tode verurteilt, weiß Sisyphos seinen Tod zu verhindern, indem er Thanatos austrickst und ankettet (was auf der Erde zu allerlei Chaos führte, da niemand mehr sterben konnte). Er wurde schließlich zum Hades gebracht, aber dank weiterer Trickereien wieder aus der Unterwelt entlassen. Die Götter suchten sich deshalb eine besonders harte Strafe für ihn aus: Bis in alle Ewigkeit sollte er mit aller Kraft einen tonnenschweren Felsen einen Hügel hinaufwälzen müssen, um ihn kurz darauf wieder ganz nach unten rollen zu sehen, wo das Spiel immer wieder von vorne beginnt. Ovid beschreibt in den *Metamorphosen* die Mühsal des Sisyphos wie folgt:

Und weiter sah ich den Sisyphos in gewaltigen Schmerzen: wie er mit beiden Armen einen Felsblock, einen ungeheuren, befördern wollte. Ja, und mit Händen und Füßen stemmend, stieß er den Block hinauf auf einen Berg. Doch wenn er ihn über die Kappe werfen wollte, so drehte ihn das Übergewicht zurück: von neuem rollte dann der Block, der schamlose, ins Feld hinab. Er aber stieß ihn immer wieder zurück, sich anspannend, und es rann der Schweiß ihm von den Gliedern, und der Staub erhob sich über sein Haupt hinaus.¹³⁹

Wurde in der Antike auch das »Vorleben« des Sisyphos rezipiert, mit besonderer Betonung auf seine Schlaueit und Trickereien, fokussieren sich spätere Rezeptionen des Mythos mehr auf seine end- und sinnlose Tätigkeit infolge seiner Bestrafung.¹⁴⁰ Was bei Ovid nach einer furchtbar mühsamen körperlichen Anstrengung klingt, versteht Camus bekannterweise etwas anders. Der Grundtenor seiner Sisyphos-Rezeption kann mit einem Zitat aus *Der Mythos von Sisyphos* zusammengefasst werden: »Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.«¹⁴¹ Der ewige Steinwölzer verspürt in Camus' Vorstellung also in der Annahme seiner sinnlosen Aufgabe ein gewisses Glück. Das Wichtige, so Camus, sei dabei seine Aktivität, sein Drängen, sein Handeln: Indem jener immer weiter seiner Tätigkeit nachgehe, finde er Sinn in und Wert an einer ansonsten vollständig absurden Welt. Auf gewisse Weise trifft das auch auf die Protagonisten der *Falls* zu. Sie fügen sich zwar teilnahmslos, scheinbar gleichgültig ihrem schicksalhaften weil unausweichlichen Fall,¹⁴² doch der entscheidende Punkt liegt hier, so Aden-Schraenen, schon vor dem eigentlichen Akt des Fallens: Der nötige Impuls,

138 Vgl. Braden 2010, 888.

139 Homer, *Odyssee* 11, 593-600; zit.n. Seidensticker 2003, 151.

140 Vgl. Braden 2010, 888; Cocker 2011.

141 Camus 1997, 160.

142 Angesichts seiner Thematisierung von Emotionalität in anderen Werken, etwa *Please Don't Leave Me* oder *I'm Too Sad To Tell You*, ist davon auszugehen, dass Ader diese äußere Teilnahmslosigkeit sehr bewusst performt.

um überhaupt aus der Balance zu kommen, das *Zaudern* in der Schweben sowie das Loslassen kurz vor dem Fall seien seine bedeutungsgebenden Momente, der Fall an sich nur die Konsequenz davon.¹⁴³ Die auf diese Art willkürlich provozierte Instabilität verdeutlicht als »Kontrast zu einer Welt der determinierenden Stabilität« Aders »selbstbestimmte[n] Wille[n] zur Lebenssteigerung.«¹⁴⁴ Diesen unbedingten Willen findet man an zentraler Stelle im Sisyphos des Camus wieder, der dem Schicksal durch seine Aktivität trotzt.¹⁴⁵

Wie auch andere Erzählungen aus der antiken Mythologie immer wieder im Kontext der jeweiligen Zeit neu gelesen werden, ist der Mythos des Sisyphos über die Jahrhunderte als – um mit C. G. Jung zu sprechen – *Archetyp* unterschiedlicher Lebensrealitäten interpretiert worden. Mythen wurden lange auch als Konterpart der modernen, aufgeklärten Wissenschaft verstanden und als solcher abgelehnt, etwa von den Vertreter*innen der Frankfurter Schule; Diese negative Konnotation führt sich bis heute fort in der Alltagssprachlichen Verwendung des Begriffs *Mythos* als ›falsche‹ Vorstellung bzw. Lüge.¹⁴⁶ Andere wiederum möchten Mythen auf der rein symbolischen Ebene, abgekoppelt von jeder Lebensrealität, verstanden wissen. Für C. G. Jung machen sie die eingangs erwähnten *Archetypen* als überpersönliche, im kollektiven Unbewussten verankerte Vorstellungs- und Handlungsmuster erst erfahrbar.¹⁴⁷ Mit Utopien haben antike Mythen gemein, dass sich beide auf ein Kompendium an Symbolen, Bildern und Ideen stützen, durch das sie Sinn in der Wirklichkeit herstellen.¹⁴⁸ Insofern, könnte man schlussfolgern, hat sich auch die Moderne als *die* Epoche der Utopien ihre eigenen Mythen zurechtgelegt.

Am Sisyphos-Mythos haben sich im Laufe des 20. Jahrhunderts unzählige Autor*innen abgearbeitet. Nach einer längeren Phase des Desinteresses wurde seine Rezeption von Camus' Essay nicht nur wiederbelebt,¹⁴⁹ sondern auch maßgeblich

143 »Der Künstler führt die gegenläufigen Prinzipien des Auf- und Abhebens bzw. der Ekstase und der Hinfälligkeit zusammen und verdichtet sie in minimalen Zwischen-, Durchgangs- und Übergangsmomenten der Schweben. Das Experiment des Schwebens ist [...] der Kern fas [sic!] aller Arbeiten Bas Jan Aders überhaupt.« Aden-Schraenen 2013, 76.

144 »Wenn sich Bas Jan Ader gleichsam als toller Mensch selbst zum Gegenstand eines Fallexperiments macht, ist das Extremismus und Grenzgang. [...] Dahinter steht aber nicht der Wille zum Leid, zum Schmerz oder zur Selbstvernichtung, als vielmehr der selbstbestimmte Wille zur Lebenssteigerung im Kontrast zu einer Welt der determinierenden Stabilität.« Aden-Schraenen 2014, 34.

145 Der freie Wille ist gerade in Bezug auf die Sisyphos-Figur ein Streitpunkt, der bereits von verschiedenen Standpunkten beleuchtet, aber noch nicht eindeutig ausgefochten wurde.

146 Als solche wird sie mit Vorliebe für populärwissenschaftliche Sachbuchtitel gebraucht, wie etwa in »Mythos Hund: Irrtümer rund um Wölfe, Dominanz & Co«.

147 Siehe dazu Jung 2011.

148 Vgl. Rohgalf 2015, 38.

149 Für einen historischen Abriss der Sisyphos-Motivs von der Antike bis ins 20. Jahrhundert, siehe Homerus, Kunert und Seidensticker 2001; Siehe auch Seidensticker 2003. Die Rezeption

geprägt.¹⁵⁰ Christiane Solte-Gresser geht sogar so weit, von einer »beträchtliche[n] Korrektur«, ja einer Umkehrung der traditionellen Interpretation durch Camus zu sprechen: Während sich frühere Rezeptionen vorrangig auf die Erreichung des Gipfels konzentrierten, legt Camus seinen Fokus ganz auf den Moment des Abstiegs.¹⁵¹ Seitdem gilt Sisypheos in seiner ewigen Aktivität ohne Sinn und Zweck als Leitfigur des *Absurdismus*,¹⁵² und oft auch als Sinnbild für das Leben des modernen Menschen. Andere wiederum sehen in seinen Bemühungen den technikgetriebenen Fortschrittsglauben an sich, der sich ausdrückt in unaufhörlichen,

nicht mehr bremsbaren, da existenzbedingenden Anstrengungen unserer naturwissenschaftlich-technischen Gegenwart, die mit jeder neuen Erkenntnis pausenlos neue Technologien produziert [...], da ein atemloses Zurückbleiben ein zivilisatorisches Überleben ausschliesse.¹⁵³

Camus' Lesart hatte zwar einen großen Einfluss auf die nachfolgenden Interpretationen des Mythos, aber auch seine Ausführungen hatten ihre Vorbilder: Im 19. Jahrhundert wurde der Begriff *sisyphism* zuallererst von der Arbeiter*innenbewegung für die repetitiven Aufgaben der industriellen Fertigung und des Strafvollzugs geprägt.¹⁵⁴ Camus war zeitweise in der Kommunistischen Partei aktiv, ließ sich für seinen Sisypheos aber vermutlich nicht nur von der Internationalen Arbeiter*innenbewegung inspirieren, sondern hatte auch die entfremdenden Arbeitserfahrungen seiner Zeit vor Augen.¹⁵⁵ Sisypheos biete seiner Bestrafung die Stirn, und »[d]ie Götter meinten nicht ohne Grund, es gäbe keine grausamere Strafe, als unnütze Arbeit«¹⁵⁶. Dem Sisypheos nicht unähnlich arbeite »[d]er Arbeiter von heute [...] sein Leben lang an den gleichen Aufgaben, und sein Schicksal ist genauso absurd«¹⁵⁷.

onsgeschichte antiker Mythen allgemein hat über die Jahrhunderte viele Höhen und Tiefen erlebt, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Die Frankfurter Schule als Vergleichsbeispiel aus der Zeit kritisiert an Mythen, dass sie komplexe Sachverhalte vereinfachen und erklären. In ihrer *Dialektik der Aufklärung* (1944) schrieben die Autoren, dass der Mythos – als prämoderner Zustand – eine *falsche Klarheit* vermittele: »Die falsche Klarheit ist nur ein anderer Ausdruck für den Mythos. Er war immer dunkel und einleuchtend zugleich. Seit je hat er durch Vertrautheit und Enthebung von der Arbeit des Begriffs sich ausgewiesen.« Horkheimer und Adorno 2006, 4.

150 Vgl. Seidensticker 2003, 159.

151 Vgl. Solte-Gresser 2010, 88f.

152 *Absurdität* meint bei Camus einen Zwiespalt oder Konflikt: Der Mensch tendiert zur Sinnsuche, die Welt aber bleibt ohne Antwort und sein Streben muss vergeblich bleiben. Der Begriff *Absurdismus* meint die Annahme des Absurden, ohne dabei in Resignation zu verfallen.

153 Richter 2014.

154 Vgl. Braden 2010, 888.

155 Vgl. Solte-Gresser 2010, 91.

156 Camus 1997, 155.

157 Ebd., 157.

Tragisch sei das aber erst ab dem Moment, als er sich der Absurdität dessen bewusst wird, also den Zwiespalt zwischen seiner Sinnsuche und dem »vernunftlosen Schweigen der Welt«¹⁵⁸ wahrnimmt. Für Camus ist der Sisypchos-Mythos eine Fabel über die alltägliche Mühsal, gegen die revoltiert werden muss.¹⁵⁹ Der erste Schritt zur Revolte wiederum ist das Bewusstsein der eigenen Situation:

Sisypchos, der ohnmächtige und rebellische Proletarier der Götter, kennt das ganze Ausmaß seiner elenden conditio: über sie denkt er nach während des Abstieges. Die Klarsichtigkeit, die Ursache seiner Qual sein wollte, vollendet zugleich seinen Sieg. Es gibt kein Schicksal, das durch Verachtung nicht überwunden werden kann.¹⁶⁰

Die Erfahrung des Absurden bestehe für den ›modernen‹ Menschen demnach darin, dass ihm sein Alltag, zum Beispiel in Form des immer wiederkehrenden Acht-Stunden-Arbeitstages, plötzlich fragwürdig erscheint, bei gleichzeitiger »Unmöglichkeit, einen Standpunkt jenseits des Alltäglichen einzunehmen«¹⁶¹. Die Bewusstwerdung der Absurdität, den *Sprung* in die Erkenntnis nennt Solte-Gresser einen »Bruch zwischen Alltag und Nicht-Alltag, der innerhalb der Grenzen des Alltäglichen selbst verläuft«¹⁶². Für den Bruch zwischen Selbstverständlichkeit und Fragwürdigkeit bemüht Camus die Metapher der *einstürzenden Kulissen*:¹⁶³

Manchmal stürzen die Kulissen ein. Aufstehen, Straßenbahn, vier Stunden Büro oder Fabrik, Essen, Straßenbahn, vier Stunden Arbeit, Essen, Schlafen, Montag, Dienstag, Mittwoch, Donnerstag, Freitag, Samstag, immer derselbe Rhythmus – das ist meist ein bequemer Weg.¹⁶⁴

Mit der plötzlichen Klarheit beginnt die Bestimmung des eigenen Schicksals. Durch die Reflexion werde der Alltag zwar zu etwas Nicht-Alltäglichem, deshalb aber noch nicht vernichtet: Der Alltag »wird reflexionswürdig insofern, als Alltäglichkeit nicht fraglos vorhanden, sondern zu einer Wahrnehmung gerät, die der erzählenden Erörterung bzw. der reflektierenden Erzählung wert ist.«¹⁶⁵ Im Unterschied dazu könne Platons Höhlenmensch, einmal aus der Höhle herausgetreten, um seine Lebenswelt mit der nötigen Distanz erkennen zu können, nicht mehr zurück. Der absurde Held aber tritt im Abstieg quasi einen Schritt zurück, erkennt

158 Jung 2014, 22.

159 Vgl. Landau 1995, 559.

160 Camus 1997, 157f.

161 Solte-Gresser 2010, 88.

162 Ebd., 89.

163 Vgl. ebd., 88.

164 Camus 1997, 22f.

165 Solte-Gresser 2010, 89.

die Absurdität seiner Lage und hat deshalb die Möglichkeit, sich seiner Lebensrealität »offen und entschieden, ja sogar bejahend gegenüber zu stellen«¹⁶⁶, sich also wieder seinem Alltag hinzugeben, nur eben auf eine bewusste, klarsichtige Art. Sisyphos sieht seinem absurden Alltag ins Auge, indem er sich ihm aussetzt; Der so konfrontierte Alltag soll letztlich in einem *Gestus* überwunden werden, der aber die Absurdität, den Sprung in die Erkenntnis, den Bruch zwischen Alltag und Nicht-Alltag, nicht »metaphysisch, religiös oder idealistisch« transzendiert, sondern eben gerade in das alltägliche Dasein integriert.¹⁶⁷

Eine Integration des Absurden ins alltägliche Leben klingt zuallererst einmal nach Resignation. Camus sieht das absurde Leben aber gerade nicht als Grund zur Resignation, sondern als Herausforderung. Kann aber eine persönliche Herausforderung jenseits eines solipsistischen Weltbildes gesellschaftliche Veränderungen vorantreiben? Oder bleibt die propagierte Auflehnung gegen das eigene Schicksal eine persönliche, die ihre Wirkungen vor allem nach innen hin entfaltet und vielleicht sogar niemanden außerhalb betrifft? Inwiefern diese klarsichtige Integration des Absurden in den Alltag ihre Wirkungskraft in der Gesellschaft entfalten kann und soll, kann in dieser Arbeit nicht beantwortet werden. Dass bei Camus die Sinnfrage aber nur individuell gelöst werden kann, legt nahe, dass eine gesellschaftliche Veränderung vielleicht weder Anspruch noch Ziel der Camus'schen absurden Erfahrung sein kann. Dennoch: Camus entwickelte seine in *Der Mythos von Sisyphos* eingeführte Idee der *permanenten Revolte* später in *Der Mensch in der Revolte* weiter. Darin verlagerte er seinen Fokus weg von der individuellen Perspektive auf einen Gestus, der dem Individuum das Leben erträglicher macht, hin zu einer *solidarischen* Funktion der Revolte:

Zunächst jedoch sehen wir hier den ersten Fortschritt, den der Geist der Revolte auf ein Denken ausübt, das anfänglich von der Absurdität und der scheinbaren Sterilität der Welt durchdrungen war. In der Erfahrung des Absurden ist das Leid individuell. Von der Bewegung der Revolte ausgehend, wird ihm bewusst, kollektiver Natur zu sein; es ist das Abenteuer aller. [...] Ich empöre mich, also sind wir.

Als gewaltfreier, zivilgesellschaftlicher Widerstand gegen Unrecht verstand Camus die Revolte als grundverschieden von der Revolution, worüber er sich in weiterer Folge mit Jean-Paul Sartre überwarf. Wenn aber diese Gesten der Auflehnung also

166 Solte-Gresser 2010, 89.

167 Vgl. ebd., 89. Einen interessanten Anschlusspunkt bietet hier die Definition von künstlerischer Tätigkeit als quasi-autonome Sphäre, die ihre Freiheit dazu nutzt, um über die Gestaltung des Alltäglichen etwas Nicht-Alltägliches herzustellen; Demnach ist es ihr möglich, den von Camus propagierten Sprung in die Erkenntnis anzustoßen, etwa über eine Ästhetisierung des Alltags, die sich auch in den *müßigen* Lebensentwürfen von Intellektuellen und Künstler*innen niederschlägt, also wiederum in deren Alltag integriert wird. Vgl. Habermas 2011, 19; Siehe auch Volkmer 1991, 53.

nach außen wirken, muss deren konkrete soziale oder politische Funktion dennoch ungewiss bleiben.¹⁶⁸ Auch was die Frage der Freiheit und des freien Willens betrifft, warnt Camus vor einem gefährlichen Trugschluss: Jede Freiheit ende unweigerlich mit dem eigenen Tod. Es gibt daher für Camus keine *echte* Freiheit, da der unausweichliche Tod alle Entscheidungen relativiert, und der Sinnlosigkeit der Welt nicht zu entkommen ist. Der erste Schritt zu *echter* Befreiung, die nicht auf Trugschlüssen basiert, ist das Bewusstsein über die Absurdität:

Ich sehe, wie dieser Mann schwerfälligen, aber gleichmäßigen Schrittes zu der Qual hinunter geht, deren Ende er nicht kennt. Diese Stunde, die gleichsam ein Aufatmen ist und ebenso zuverlässig wiederkehrt wie sein Unheil, ist die Stunde des Bewusstseins. In diesen Augenblicken, in denen er den Gipfel verlässt [...], ist er seinem Schicksal überlegen. Er ist stärker als sein Fels.¹⁶⁹

Sisyphos gilt nun für Camus insofern als *absurder Held*, als dass er dieses sinn- und zwecklose Leben trotz seiner Bewusstheit wählt, basierend auf dem ihm verhassten überlisteten Tod und seinem unbedingten Lebenswillen.¹⁷⁰ Dieses Schicksal will der Camus'sche Sisyphos dann auch nicht als Bestrafung verstanden wissen;¹⁷¹ Vielmehr ist es trotz allem die in der Erkenntnis der Absurdität verbrachte Zeit, die sein Leben lebenswert macht: »Sein Leben, seine Auflehnung und seine Freiheit so stark wie möglich empfinden, das heißt: so intensiv wie möglich leben.«¹⁷² Dass er sich trotzig gegen das Unabänderliche stemmt, erfüllt den Menschen mit Leidenschaft und verleiht ihm eine gewisse Würde.¹⁷³ Die *Auflehnung* ist für Camus eine ständige Konfrontation des Menschen mit seinem Schicksal:

Sie ist der Anspruch auf eine unmögliche Transparenz. Sie stellt die Welt in jeder Sekunde in Frage. [...] Sie ist die ständige Anwesenheit des Menschen bei sich selbst. Sie ist kein Sehen, sie ist ohne Hoffnung. Diese Auflehnung ist nichts als die Gewissheit eines erdrückenden Schicksals, weniger die Resignation, die es begleiten sollte.¹⁷⁴

168 In jüngster Zeit wurden die Werke von Camus, allen voran *Die Pest*, im Kontext der Umbrüche des Arabischen Frühlings neu gelesen; Das Foto einer aus Protest am Taksim-Platz *Der Mythos von Sisyphos* lesenden Frau wurde außerdem zu einem Sinnbild des zivilgesellschaftlichen Widerstands gegen die Regierung der Türkei im Jahr 2013.

169 Camus 1997, 157.

170 »Seine Verachtung der Götter, sein Hass auf den Tod und sein leidenschaftlicher Lebenswille haben ihm die unsagbare Marter eingebracht [...].« Ebd., 156.

171 Vgl. ebd., 99.

172 Ebd., 83.

173 Vgl. Brock 2014, 38.

174 Camus 1997, 72f.

Die Auflehnung ist als Reaktion auf die absurde Erfahrung die bestmögliche Alternative zum Selbstmord, den Camus entschieden ablehnt. Sisyphos erkennt die Absurdität an, ist aber nicht mit ihr einverstanden. Er ist für Camus deshalb ein Prototyp des Absurdismus, weil er die permanente Auflehnung verinnerlicht hat. Wenn er sich bei jedem seiner *klarsichtigen* Abstiege wieder mit seinem eigenen Schicksal konfrontiert sieht,¹⁷⁵ hat er Gelegenheit, sich gegen die strafenden Götter aufzulehnen: Er verachtet sie und weigert sich, sein unabänderliches Schicksal als Strafe zu empfinden.¹⁷⁶

Dieses Bewusstsein ersetzt somit die »Illusionen der *Freiheit*, die alle vor dem Tod haltmachen«¹⁷⁷. Der unausweichliche Tod und das Absurde bilden den eigentlichen Bedeutungshorizont des Lebens; Der *Wille* kann dementsprechend nur als treibende Kraft für die Bewusstwerdung Sinn stiften.¹⁷⁸ Der Tod als »ständige Ausnahme«¹⁷⁹ ist der Hintergrund, vor dem die absurde Welt ihre Form annimmt. Hierin besteht eine Parallele zu Bas Jan Aders *Falls*. Jene zielen laut Aden-Schraenen ja auf eine Form der Lebenssteigerung und Potenzierung der Existenz ab, in die sich Ader schwebend und fallend begibt. Hier bietet sich ein schöner Vergleich mit Extremsportler*innen an, deren Risikofreude und Selbstgefährdung sich die Erziehungswissenschaftlerin und Bergsteigerin Helga Peskoller wie folgt erklärt: Das Risiko werde nur in Kauf genommen, sei aber nicht der primäre Antrieb für ihre Vorhaben:

Diese Selbstgefährdung wird nur in Kauf genommen für das starke Gefühl konkreter Freiheit, das mit nichts vergleichbar, gegen nichts zu tauschen sei; es handle sich um einen Zustand höchster Präsenz, der in die Lage versetze, an die Grenze des Leistungsvermögens zu gehen mithilfe einer Praktik, die genau genommen nutzlos sei und seinen Zweck nur in sich selbst trage.¹⁸⁰

Dass Kletternde nach einem ähnlichen Gefühl trachten wie Ader in seinen *Falls*, führt uns zum einen Aders extreme Methoden zur Steigerung des Freiheitsgefühls vor Augen. An diesem Zitat ist außerdem noch der Hinweis interessant, dass diese Tätigkeit eigentlich »nutzlos« sei; Das führt uns zurück zu einer wichtigen Argumentationslinie dieser Arbeit. Eine Klammer hin zum Bataille'schen Prinzip der Verschwendung findet sich in diesen Performances auch in deren Hang zur

175 »Alle Rekorde schlagen heißt zuallererst und allein der Welt so oft wie möglich ins Auge sehen.« Ebd., 82.

176 »Es gibt kein Schicksal, das durch Verachtung nicht überwunden werden kann.« Ebd., 158.

177 Ebd., 79; Hervorheb. im Original.

178 »Der Mensch hat nicht die Wahl. Das Absurde und der Zuwachs an Leben, den es mit sich bringt, *hängen also nicht vom Willen des Menschen ab*, sondern von seinem Gegenteil, vom Tod.« Ebd., 83; Hervorheb. im Original.

179 Ebd., 83.

180 Peskoller 2010, unpag. [16].

»maßlosen Selbstverschwendung«. An die Grenze zu gehen mag außerhalb dieser spezifischen Situation nutzlos sein; Der Zweck ist aber vielleicht gerade der, eine Tätigkeit auszuüben, die nicht unter den Vorzeichen der Nützlichkeit steht.¹⁸¹

Die so provozierte Entgrenzung bzw. Ekstase (von griech. *ékstasis* für »das Aussch-Heraustreten«) als »rauschhafter, tranceartiger Zustand, in dem der Mensch der Kontrolle seines normalen Bewusstseins entzogen ist«¹⁸² erinnert an die von Sigmund Freud beschriebene enge Verbindung von Todesvorstellung und Sexuale Erfahrung, die ähnlich auch in Schriften des tibetischen Buddhismus beschrieben wird.¹⁸³ Der *Todestrieb*, den Freud in seiner Schrift *Jenseits des Lustprinzips* (1920) als einen dem Lebenstrieb entgegengesetzten Pol einführte, ist ein selbst in der orthodoxen Psychoanalyse umstrittenes Streben nach Selbsterstörung, das sich unter anderem in der Neigung zu Aggression und Destruktion wie auch in Zwangsstörungen wie dem *Wiederholungszwang* äußern kann.¹⁸⁴

Wie Angelika Machnik-Kiss hervorhob, sind die Handlungen von Zwangsneurotiker*innen unbewusst einem vorlinearen, zyklischen Zeitmodell verhaftet, wie es von Freud in *Totem und Tabu* (1913) und von Mircea Eliade in *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr* (1971) für die »Urvölker« beschrieben wurde. Die Verantwortung der *Ahnen* innerhalb der zyklischen Zeit war demnach keine persönliche und deren Sünden wogen nicht so schwer, weil sie durch Rituale und Zeremonien von ihrer Schuld reingewaschen werden konnten. Zwangsneurotiker*innen hegen nun(unbewusste) Hoffnungen, durch ihre Wiederholungshandlungen ebenso wieder unschuldig zu werden und von vorne anfangen zu können. Sie sind abergläubisch und denken häufig, dass eine höhere Macht Unglück über sie verhängt hat, weshalb sie mit dieser Macht Kontakt aufnehmen; Im Unterschied dazu hoffen Melancholiker*innen auf Gnade, die sich in der linearen Zeit verwirklicht. Die jüdisch-christliche Eschatologie brachte dem Menschen die Freiheit zu mehr

181 Im Schlussteil der Arbeit wird noch einmal auf Nützlichkeit und Muße zu sprechen sein.

182 Duden Online Wörterbuch, »Ekstase, die«.

183 Im Französischen wird der Orgasmus außerdem *La petite mort*, also »der kleine Tod« genannt.

184 Freud suchte den Grund für die immerwährende Wiederholung einer bestimmten, oft auch unangenehmen Tätigkeit in den inneren Triebkräften, die maßgeblich für die von ihm beschriebene Zwangsstörung verantwortlich seien. Neuere psychoanalytische Untersuchungen verstehen Zwänge als heterogenes Phänomen mit vielseitigen potenziellen Auslösern. Seit Freud erhalten geblieben ist die Rolle des sadistischen Über-Ichs, das insbesondere beim Wiederholungszwang immer wieder zufrieden gestellt werden möchte, was aber nie gelingt. Der Wiederholungszwang ist eigentlich ein »scheiternder Wiedergutmachungsversuch«. Wie Sisyphos in seiner Rebellion gegen die Götter führt die Auflehnung betroffener Patient*innen gegen das unversöhnliche Über-Ich zu endloser Quälerei und Bestrafung, die sich häufig als Groll, Rachefantasien oder chronischer Depression zeigen. Vgl. Weiß 2017, 675f.

Zurechnung als auch zu mehr Schuld, die anders als Wünsche und Wahnvorstellungen real und in der Zeit stattfinden.¹⁸⁵ Dass die Zyklen der Vorzeit hierbei nicht helfen können, begründet die große Qual der Zwangsneurotiker*innen, deren Wille und Entscheidungsfähigkeit wie gelähmt sind: »Ein Zwangsneurotiker ist ganz und gar unfähig zu einer immanenten, dem Leben zugewandten und dem Leben dienlichen Lebensführung.«¹⁸⁶ Im Vergleich mit Ader zeigt sich hier ein markanter Unterschied: Unmittelbar vor ihrem Fall geben Aders Protagonisten die Kontrolle über ihren Körper ab und setzen ihn der Schwerkraft aus. In dieser Kontingenz des Moments machen weder ihr Wille noch ihre Entscheidungsfähigkeit einen Unterschied: Ader wird früher oder später fallen, auch wenn er es nicht (mehr) wollen sollte. Was wie eine zwangsmäßige Beschränkung der eigenen Handlungsfähigkeit wirkt, ist aber eigentlich ein bewusstes Sich-Hineinmanövrieren in diesen Zustand. Um dorthin zu kommen, braucht es einen Impuls, der von Ader aus freien Stücken gesetzt wird. Die *Falls* versinnbildlichen also eher den freien Willen als das unausweichliche Scheitern oder das Gefangensein in einer Art von zwanghafter Logik.

Kann vielleicht Sisyphos angesichts seiner sinn- und zwecklosen, immer gleichen Tätigkeit eine Zwangsneurose diagnostiziert werden? Wie der Sozialpsychologe Rainer Hirschberg anmerkte, steht und fällt der Vergleich mit dem/der Zwangsneurotiker*in klarerweise mit der Definition von Sisyphos als *autonomes Subjekt*. Autonomie bzw. Willensfreiheit meint nach Arendt ja »die Möglichkeit und den Wunsch [...], sich zwischen Alternativen zu entscheiden«¹⁸⁷. Wäre Sisyphos also nicht autonom, würde er auch keinen Drang verspüren, sich der ewigen, qualvollen Wiederholung zu entziehen. Aber hegt er überhaupt den Wunsch, etwas an seiner Situation zu ändern? Nach Camus wird er sich zumindest am Fuße des Berges seiner Lage bewusst, quält sich aber trotzdem wieder hinauf. Macht er das aus einer inneren Notwendigkeit heraus oder weil er es will und sich dazu entscheidet? Man kann davon ausgehen, dass er es nicht aus freien Stücken tut, weil es ihm ja bekanntlich als Strafe von den Göttern aufgebürdet wurde; Und ein unfreier Wille ist ja, mit Arendt gesprochen, ein Widerspruch in sich. Geht es jedenfalls nach Camus, ist Sisyphos auch trotz des Bewusstseins seiner unausweichlichen Lage ein glücklicher Mensch. Außerdem ist sein Streben nicht zielgerichtet; Er hegt also keinerlei Hoffnungen, was die Zukunft betrifft.¹⁸⁸ Überhaupt macht jede Zukunftshoffnung

185 Vgl. Machnik-Kiss 2017, 212–214.

186 Ebd., 204.

187 Hirschberg 2000, 114.

188 »Was aber bedeutet das Leben in einem solchen [absurden] Universum? Nichts anderes zunächst als die Gleichgültigkeit der Zukunft gegenüber und das leidenschaftliche Verlangen, alles Gegebene auszuschöpfen.« Camus 1997, 80.

nach Camus den Menschen zum Sklaven einer nur scheinbaren Freiheit.¹⁸⁹ Der absurde Mensch ist einzig der Gegenwart verpflichtet, und darin liegt seine große und reale Freiheit. Diese *große Freiheit* mag auch Ader gesucht haben: Der Begriff der Gegenwart ist jedenfalls zentral für seine künstlerische Arbeit allgemein, sowie besonders für die Serie der *Falls*. Über den Zustand von Entgrenzung bzw. Ekstase erprobte er darin die Lebenssteigerung und Potenzierung seiner Existenz. Mit diesen performativen Experimenten wollte er einen Zustand der Schwebel erreichen, die ganz auf den Moment, die Gegenwart konzentriert ist.¹⁹⁰ Der so erreichte Fokus auf die Gegenwart ist wiederum für Camus die wichtigste Basis für ein gutes Leben im Absurden; Wenn die Existenz nur auf das Jetzt konzentriert ist, stellen sich außerdem keine Fragen nach Tätigkeiten, um etwa für die Zukunft vorzusorgen oder Vergangenes wiedergutzumachen, die im Chaos der Welt auch gar nicht zielführend wären.

Die Gegenwart und die Abfolge von Gegenwartsmomenten vor einer ständig bewussten Seele, das ist das Ideal des absurden Menschen. [...] Folglich leite ich drei Schlussfolgerungen ab vom Absurden: meine Auflehnung, meine Freiheit und meine Leidenschaft.¹⁹¹

Die bewusste, ziel- und zwecklose Aktivität des Sisyphos bewahrt ihn nicht vor der Absurdität des Lebens, sehr wohl aber vor der Verzweiflung, die ihm angesichts der nüchtern und objektiv betrachteten Sinnlosigkeit droht. Er schafft so seinen eigenen, *subjektiven* Sinn. Die permanente Auflehnung als der gesamten Philosophie von Camus zugrundeliegende Annahme, die er in *Der Mythos von Sisyphos* einführt und in *L'homme révolté* (1951, dt. *Der Mensch in der Revolte*) weiter ausführt, ist gleichzeitig auch der Lichtpunkt der Camus'schen Existenzialphilosophie: dass die Aktivität, das Tun um seiner selbst willen in einer chaotischen, absurden und sinnlosen Welt vor Verzweiflung schützt. Im direkten Vergleich mit der Zwangsstörung zeigt sich darin ein Widerspruch: Nach Hirschberg kann Sisyphos nur glücklich sein, wenn er sich seiner endlosen Mühen *nicht* bewusst ist; In einer so misslichen Lage wie der seinen müsste jegliche Handlungsfreiheit bei gleichzeitigem Bewusstsein darüber zwangsführend im Unglück enden. Der Psychologe Hirschberg bezweifelt also die Handlungsfreiheit des Sisyphos; Ansonsten wäre ihm nämlich, wie dem/der Zwangsneurotiker*in, die Vorstellung seiner potenziellen, aber unerreichbaren Freiheit nur allzu schmerzlich bewusst: »Eine *unmögliche* Zukunft kann

189 »In demselben Maße, wie er sich ein Ziel seines Lebens vorstellte, passte er sich den Forderungen eines zu erreichenden Zieles an und wurde der Sklave seiner Freiheit.« Ebd., 77.

190 Vgl. Aden-Schraenen 2014, 33f.

191 Camus 1997, 84.

nur vor dem Hintergrund einer möglichen Zukunft, einer Zukunft mit Möglichkeiten, erlebt werden.«¹⁹²

Eine fruchtbare Einsicht bringt hier die kurze Andeutung Hirschbergs zur Unsicherheit über die eigene Endlichkeit und das, was nach dem Tod geschehen könnte. Jene Unsicherheit, so Hirschberg, bringe zwei widersprüchliche Wünsche hervor: Das Sein in seiner unendlichen Dauer erzeuge den Wunsch nach Erlösung, während der in der Endlichkeit enthaltene Verlust den Wunsch nach Aufschub generiere: »Taucht nicht auch der Wunsch nach Erlösung aus der Ewigkeit auf?«¹⁹³ Das bringt uns zurück zur Frage, ob das Schicksal des Sisypchos nicht als Sinnbild des Lebens in seinem widersprüchlichen und gleichzeitigen Wunsch nach Endlich- und Unendlichkeit verstanden werden kann.

Indes lehnten den Suizid als Ausweg aus der Absurdität des Lebens übrigens sowohl Camus als auch Ader ab, auch wenn sich lange Gerüchte um Aders ungeklärten Tod auf hoher See hielten.¹⁹⁴ Aden-Schraenen mutmaßt, dass ganz im Gegenteil für Camus und Ader gerade die existenzialistische Erkenntnis, dass das Leben absurd sei, einen starken Motor zum absoluten, ja trotzigsten Freiheits- und Lebenswillen darstellte.¹⁹⁵ Sie bedient sich einer Camus'schen Formulierung, wenn sie Ader darüber hinaus blumig einen *glücklichen Künstler* nennt, »der sich gegen die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins auflehnt, indem er sich gerade »seinem Leben zuwendet.«¹⁹⁶ Ein gewisses Maß an Absurdität und Vergänglichkeit kann der Lebensrealität von Aders Protagonisten indes sicherlich zugesprochen werden; Jene ergibt sich aber, und das ist nicht zu vernachlässigen, aus der Werklogik, d.h. sie existiert nur, wenn man die Protagonisten als in der Werklogik gefangen versteht. Ein Beispiel: In *Broken Fall (Organic)*, *Amsterdamse Bos*, *Holland* fällt Ader, sich an einem Baumast festhaltend, nach einiger Zeit in einen darunterliegenden Bach. Was mit Ader vorher bzw. nachher geschieht, bekommen die Betrachter*innen nicht zu sehen, denn das Video zeigt nur das Baumeln, den Fall und den Aufprall Aders. Wie ist er in diese prekäre Lage gekommen? Darüber kann nur spekuliert werden. Gerade dass die erklärenden Momente des Vorher und Nachher nicht gezeigt werden, macht seine Lage erst absurd im Sinne einer *abwegigen, dem gesundem Menschenverstand völlig fremden* Situation. Insofern bieten die dargestellten limitierten

192 Hirschberg 2000, 114; Hervorheb. im Original.

193 Ebd., 114.

194 In Aders Fall hat das seine Witwe mehrfach bestätigt; Für Camus siehe die Beschreibung des »leidenschaftlichen Lebenswillens« von Sisypchos bzw. das Kapitel *Das Absurde und der Selbstmord* in: Camus 1997, 11-19.

195 »[Es] kann der existenzialistischen Auffassung entsprechend angenommen werden, dass gerade die klarsichtige Einsicht und Akzeptanz der Absurdität ein Grund für die Entscheidung zur radikalen Selbstverwirklichung in kompromissloser Freiheit war.« Aden-Schraenen 2014, 31.

196 Camus 1986, 157; zit.n. Aden-Schraenen 2014, 31.

Handlungsmöglichkeiten, insbesondere im Moment des Falls selbst, durchaus einen geeigneten Hintergrund für die von Ader versuchte Existenzsteigerung in der Konzentration auf das Hier und Jetzt.

Um wieder auf Aders Handlungsfähigkeit zurückzukommen, wehrt sich jener in *Fall I* und *Broken Fall (Geometric)*, *Westkapelle Holland* laut Aden-Schraenen in keinsten Weise gegen den Gleichgewichtsverlust, ganz im Gegenteil: Er lässt »die unvorhergesehene Kontingenz sich ereignen, [...] initiiert aktiv das Sichloslassen«¹⁹⁷. Außerdem schlussfolgert sie, dass Ader damit Gefühle von Entgrenzung und Ekstase heraufbeschwören wollte.¹⁹⁸ Das scheint angesichts der allgegenwärtigen Mythologisierung und Psychologisierung seiner Person vielleicht etwas zu weit gegriffen – schlussendlich kann nur Ader selbst wissen, wie es ihm dabei ging –, ist aber insofern von Interesse, als dass uns der angesprochene *Schwebezustand* zu Miltons eingangs erwähntem *Versepos* zurückführt. In dessen Interpretation der Schöpfungsgeschichte legt Gott Zeugenschaft über die Erschaffung des Menschen ab, der von ihm mit einem freien Willen ausgestattet und demnach auch in eine Art Schwebe gegeben wurde. Die Handlungsfreiheit des Menschen wird so zum Zünglein an der Waage für sein Leben zwischen Schicksal und Kontingenz:

Sole pledge of his obedience: So will fall,
Hee and his faithless Progeny: whose fault?
Whose but his own? ingrate, he had of mee
All he could have; I made him just and right,
Sufficient to have stood, though free to fall.¹⁹⁹

Gerade die *Falls* können als Versinnbildlichung ebendieses freien Willens verstanden werden: Die Freiheit, sich und seinen Körper einem möglichen Fall – im wortwörtlichen und übertragenen Sinne –, also einem drohenden Scheitern auszusetzen. Im Vergleich mit Camus' *Sisyphos* sehen sich Aders Protagonisten mit mehr Handlungsfreiheiten konfrontiert. Natürlich stellt sich die Frage, ob die Freiheit zu scheitern nicht eine Art negative Freiheit ist, die nur in Kombination mit der Freiheit zum Glück als *echte* Freiheit gelten kann, was hier nicht beantwortet werden kann. Anders als Camus' Steinwölzer existiert also für Aders Protagonisten

197 Aden-Schraenen 2014, 32f.; Siehe auch ebd., 31f.

198 Vgl. Aden-Schraenen 2013, 70f.

199 Milton 1667, 1674, Buch 3, Zeile 95-9. Zur Debatte über den freien Willen und die Vorausbestimmung im Zuge der Reformation, siehe Erasmus von Rotterdams Korrespondenz mit Martin Luther sowie deren Schriften: *De libero arbitrio* von Erasmus (1524; auf Deutsch *Vom freien Willen*) und *De servo arbitrio* von Luther (1525; auf Deutsch *Vom geknechteten Willen*). Vereinfacht gesagt sind die Menschen laut Erasmus mit einem freien Willen ausgestattet, um selbständig (wenn Gott so will) zwischen Gut und Böse zu entscheiden; Für Luther hingegen sind alle Taten durch Gottes Willen vorausbestimmt, was das individuelle Leben bis hin ins Jenseits hinein vorzeichnet.

trotz der Kontingenz eine Freiheit, und zwar im Moment vor dem eigentlichen Fall. Auch wenn dieser Moment später häufig nicht Teil der Videos ist, also außerhalb der Sichtweite bleibt, bestimmt gerade dann der Wille der Protagonisten ihr Schicksal als Zünglein an der Waage.

Freilich beinhalten Aders Videos keine moralischen Wertungen des Falls, während in der Schöpfungsgeschichte der erste Sündenfall so folgenscher ist, dass er die gesamte Erbsünde begründet. Ader verfolgt stattdessen einen explorativen Ansatz, dessen Untersuchungsgegenstand, wie bereits erwähnt, der Moment vor dem eigentlichen Fall ist. Ader macht sich in den *Falls* selbst zum Subjekt eines Experiments, das ihn – einmal dem Schwebezustand ausgeliefert – der unvorhersehbaren und nicht steuerbaren Kontingenz des Lebens aussetzt; einem »Zwischenraum an der Schwelle von Handeln und Nichthandeln [...], in dem alles möglich erscheint«²⁰⁰, in dem eine Form von Freiheit spürbar wird. Nicht zuletzt bediente sich auch Camus der Metapher des Sturzes bzw. des Sprungs in die *Bodenlosigkeit*, um das absurde Leben zu beschreiben: »Sich in diese bodenlose Gewissheit stürzen, [...] darin liegt das Prinzip der Befreiung.«²⁰¹

Anders ausgedrückt sind die *Falls* experimentelle *Übungen* zur Lebenssteigerung, deren unmittelbare Konsequenz sich den Betrachter*innen entzieht. Was geschieht mit Ader nach dem Fall? Darüber werden wir im Unklaren gelassen, denn die Videos enden direkt nach seinem Aufkommen am Boden. Der Sinn der Arbeiten ist nicht im Moment des Falls zu suchen, sondern im Moment der Schweben und des Loslassens davor.²⁰² Er liegt im Experiment an sich, im Willen zur Potenzierung seiner Existenz.²⁰³ Insofern können die *Falls* als Vorarbeit des späteren *In Search of the Miraculous* gelten, wo dieselbe Idee in ihrer Ausführung noch potenziert wird. Ader experimentiert, wenn man so möchte, mit dem *Sichloslassen* nach Martin Heidegger.²⁰⁴ In den *Falls* manövriert er sich bewusst in einen Moment an der Schwelle zwischen *nicht mehr* und *noch nicht*, zwischen Handeln und Nicht-Handeln. Diesen Zwischenraum nennt der Kulturwissenschaftler Josef Vogl das *Zaudern*. Damit ist eine spezifische Schweben gemeint,

200 Aden-Schraenen 2014, 33.

201 Camus 1997, 79.

202 Dass der bedeutungsschwere Moment, das, was *besticht*, außerhalb des Sichtbaren liegt, erinnert in der Argumentation an das von Roland Barthes in *Die helle Kammer* beschriebene *punctum*. Siehe dazu Barthes 2016.

203 »Wie einige Jahre später in seiner Aktion ›In Search of the Miraculous‹ initiiert Bas Jan Ader auch hier [in den *Falls*] einen im Grunde sinnlosen Fall in die Potenzierung seiner Existenz.« Aden-Schraenen 2014, 33.

204 Vgl. ebd., 29f. Für das »Sichloslassen in das Nichts« bei Heidegger, siehe Heidegger 2007, bes. 122.

[ausgelöst] durch gegenstrebende Kräfte, die einander motivieren und blockieren zugleich; durch ein Bewegungs- bzw. Affektbild, das einen Moment der Unbestimmtheit zwischen Wahrnehmung und Aktion hervortreibt; durch eine dynarrative Funktion, die das Syntagma der biblischen Erzählung unterbricht; durch Grundsätze und Gesetzmäßigkeiten schließlich, die an den Rand von Sturz und Fall transportiert werden.²⁰⁵

Als Summe mehrerer Elemente, wie dem der Unterbrechung und Potenzierung der Tat, ist das Zaudern nach Vogl sowohl ein poetisches Verfahren als auch ein Ort, an dem sich eine Tat in ihrer Potenzialität zeige. Ader scheint sich tatsächlich in einen Zustand zu begeben, in dem es nicht mehr in seiner Hand liegt, was als nächstes mit ihm geschieht; Er übergibt sich, wenn man so möchte, ganz seinem Schicksal. Das ist der Moment, an dem die Betrachter*innen den Atem anhalten und der Erzählfluss unterbrochen wird. Auch das Vogl'sche Zaudern ist eine akzentuierte Unterbrechung im sprichwörtlichen *Lauf der Dinge*, eine »Aussetzung des dramatischen Akts«²⁰⁶. Vogl möchte das Zaudern aber weder mit Trägheit noch mit Willensschwäche verwechselt sehen; Vielmehr geht es um sich widerstrebende Impulse, die die Handlung in einer Starre halten: »In ihm [dem Zaudern; Anm. d. Verf.] entfesseln und hemmen sich gegenläufige Kräfte und Impulse immer wieder zugleich«.²⁰⁷ Aders Werke bringen diese zaudernde Schweben insofern performativ hervor, als dass sich darin seine Existenz in einen »Zwischenraum reiner schöpferischer Potenz und Kontingenz«²⁰⁸ begibt: »Vor allem aber hat man es hier mit einer Theorie elementaren Zauderns oder Zögerns zu tun, das Aktion und Gesetz, Handlung und Handlungsgrund in ein prekäres Missverhältnis zueinander bringt.«²⁰⁹ Vogl lässt zwar schlussendlich offen, inwiefern dem Zaudern oder Zögern eine Handlungsfreiheit vorausgehen kann; Seine Ausführungen deuten aber darauf hin, dass er das Zögern als zwangsbesetzten Zustand versteht:

[Mit dem Zaudern] wird ein Motivationsverhältnis für Handlungsketten aufgerufen, das deren Fortsetzung und Folgerichtigkeit unterminiert. Während etwa der testamentarische Heilsplan kein Zaudern und bestenfalls nur Aufschübe kennt,

205 Vogl 2008, 22f.

206 »Nimmt man all diese Momente des Zauderns zusammen: die Unterbrechung, die Potenzierung der Tat, das Tat-Phantom und die Unentscheidbarkeit, den Sturz des Urteilssystems [...], kann man einerseits im Zaudern ein poetisches Verfahren erkennen, das auf dramatische Weise eine Destitution, eine Aussetzung des dramatischen Akts bewirkt. Dieses Zaudern [...] ist weder Handeln noch Nicht-Handeln; es markiert stattdessen einen Ort, an dem sich die Komponenten, die Bedingungen und Implikationen des Handelns versammeln, an dem sich also die Tat nicht in ihrem Vollzug, sondern in ihrem Anheben artikuliert.« Ebd., 36.

207 Ebd., 23.

208 Ebd., Klappentext.

209 Ebd., 16.

[...] choreographiert [die interne Wiederholungsfigur des Zauderns] einen Zirkel, der im anfänglichen Setzungsakt, im zornbewegten Verhängnis des Gesetzes eingeschlossen liegt.²¹⁰

Damit beschreibt Vogl ein zyklisches Zeitmodell, in dem sich das Subjekt außerhalb des ihm bekannten Systems folgerichtiger Handlungsformen befindet. Als solches ist es der Schweben ausgeliefert. Vogl beschreibt diesen Zustand aber ausdrücklich positiv, worin er mit Ader übereinstimmt, der diesen Zustand in den *Falls* ja bewusst herbeiführt. Verwoert beschrieb diesen außergewöhnlichen Zustand in seiner sozialen Dimension, wie bereits erwähnt, als *eine Szene Machen* (*making a scene*). Dahinter steht der stark konzeptuelle Ansatz einer »performativen Hervorbringung der absurd-ekstatischen Entgrenzung der menschlichen Existenz«²¹¹. In der späteren Arbeit *In Search of the Miraculous* setzt er sich aber ohne Zweifel realen, existenziellen Gefahren aus, was bei den *Falls* (noch) nicht zutrifft. Die konzeptuelle Wurzel beider Arbeiten ist aber keinesfalls der Wille zum Leid, sondern der zur *Lebenssteigerung*, wie Aden-Schraenen mehrmals betont.

In der *Übung*, der *Versuchsanordnung* oder der *Probe* ergeben sich wichtige Anknüpfungspunkte zu den weiter unten besprochenen Werken von Francis Alÿs, insbesondere zu seinen Arbeiten der Serie *Rehearsals*. Darin setzt Alÿs die Probe nicht nur als Methode ein, sondern testet sie darüber hinaus auch als eine Art *Lebenseinstellung*. Aders Konzeptarbeiten *Falls* und *In Search of the Miraculous* wiederum verleiht die tatsächliche Ausführung eine klare existenzialistische Dimension – immerhin setzt Ader seinen Körper teilweise lebensbedrohlichen Naturgewalten aus –, formal setzen sie aber ganz auf Abstraktion: Zurückgenommene stilistische Mittel, aufs Wesentliche begrenzt, lassen Ader als Individuum zurücktreten hinter die Personifizierung eines *Everyday Man*; Das gibt den Arbeiten einen explorativen Charakter, nicht unähnlich den *Rehearsals* von Alÿs. Bei Ader ist mit der *Übung* aber kein Versuch gemeint, sich zu bessern, etwas zu lernen oder zu perfektionieren, sondern vielmehr ein Austesten, ein Experimentieren mit bestimmten Seinszuständen. Insofern ist der Begriff des *Experiments* (von lat. *Experimentum*) passender, und zwar nicht in seiner Bedeutung als »wissenschaftlicher Versuch, durch den etwas entdeckt, bestätigt oder gezeigt werden soll«, sondern als »Versuch, Wagnis; gewagtes, unsicheres Unternehmen«.²¹² Seine Experimente sind nicht zielgerichtet in dem Sinn, als dass sie auf Verbesserung oder auch nur zukünftige Entwicklung abzielten. Auch in diesem Punkt ähneln die Protagonisten der *Falls* dem im besten Sinn gleichgültigen Sisyphos des Camus, dessen Aufmerksamkeit ganz auf die Gegenwart konzentriert ist. Alÿs wiederum spielt inhaltlich mit der Übung, die

210 Ebd., 23.

211 Aden-Schraenen 2014, 32.

212 Duden Online Wörterbuch, »Experiment, das«.

für ihn Ausdruck eines unbedingten Fortschrittsglaubens und -strebens ist, führte seine *Proben* aber ebenso ins Absurde wie Ader. Später werde ich noch näher auf diesen Aspekt eingehen.

Slapstick I: Existenzielle Gags

Jan Verwoert hat auf den tragikomischen Moment der *Falls* verwiesen. Damit bezog er sich auf Aders Thematisierung tragischer Elemente wie die des unausweichlichen Schicksals und der Selbsthingabe; Gleichzeitig verhandle Ader diese schwerwiegenden Themen aber mit einer Leichtigkeit und an Slapstick erinnernden Komik.²¹³ Der Slapstick gilt ja als derbkomische Darbietung, als grotesker Gag, der Inhalte vorrangig über die Körperlichkeit erzählt. Im Mittelpunkt steht die Tücke des Objekts bzw. von Naturgewalten, die sich oft als unausweichlich zeigen. Ziel der Komik sind meist die körperlichen, also gestischen und mimischen Reaktionen der betroffenen Subjekte, wie etwa der Fall und die Verwunderung.

Einige von Aders *Falls* sind auch formal eindeutige Referenzen auf frühe Slapstickkomödien, weil sie stumm sind, in Schwarz-Weiß gedreht wurden und die jeweilige Geschichte ausschließlich über die Körperlichkeit erzählt wird. Die komische Komponente mag angesichts Aders Mystifizierung als tragische Künstlerpersönlichkeit, die bei der Realisierung einer Arbeit im Meer verschwand, und im Hinblick auf seine melodramatische Videoarbeit *I'm too sad to tell you* (1975), die die Trauer bereits im Titel trägt, zunächst verwundern. Aders *Fall*-Stücke sind aber vordergründig unterhaltsame, kurze und unkommentierte *Stunts* für die Augen der Betrachter*innen.²¹⁴ Anders als die Helden der griechischen Tragödie befindet sich Ader auch ausdrücklich nicht in Lebensgefahr, auch wenn er sich einem gewissen Verletzungsrisiko aussetzt. Nicht unähnlich den Protagonist*innen der Slapstick-Filme von Charlie Chaplin und Buster Keaton, die trotz der derb-körperlichen Stunts keine Verletzungen aus ihren Ungeschicklichkeiten davontragen, bleibt auch Ader unverseht. Im direkten Vergleich mit Cathy Sislers Videoarbeit *Lullabye for the Almost Falling Woman* wird sich später noch zeigen, dass ihre Verarbeitung des Slapstick-Topos ganz anders ist: Sislers Protagonistin ist eine ebenso vom Pech verfolgte, aber darüber hinaus auch verletzte Frau.

In den *Falls* isoliert Ader jene existenziellen Momente, die das Herz des Slapstick-Genres bilden, um sie anschließend in einer für das Los Angeles der späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre völlig unzeitgemäßen Rhetorik neu zu inszenieren.²¹⁵ Versteht man die *Falls* als auch zeitlich zusammenhängende Serie, zeigt sich eine weitere Ähnlichkeit mit den Slapstick-Filmen, in denen die

213 Vgl. Verwoert 2006, 37-38.

214 Vgl. ebd., 38.

215 Vgl. ebd., 40-41. Siehe dazu auch Verwoert 2006, 5-6, sowie das Kapitel über *In Search of the Miraculous*.

Protagonist*innen – ungeachtet der verschwindend kleinen Chancen auf Erfolg – bestimmte Dinge immer wieder neu versuchen. An Slapstick erinnert auch der unbeeindruckte Gesichtsausdruck Aders, der sich scheinbar innerlich unbeteiligt in die Tiefe stürzt; Im Slapstick wird diese Art des Humors als *Deadpan* bezeichnet. Ab den 1920er-Jahren in Gebrauch, meinte die Kombination aus *Dead* (auf Deutsch »tot« oder »der Tod«) und *Pan* (umgangssprachlich für »Gesicht«) ursprünglich das Spielen einer Rolle ohne Gesichtsausdruck.²¹⁶ Der Begriff selbst ist mehr formal als inhaltlich zu verstehen. Eng verwandt mit dem Genre des *Trockenen Humors*, der aber vorrangig den Inhalt meint, bezieht sich *Deadpan* auf eine Erzählart, die keinerlei Veränderungen in Gestik oder Mimik erlaubt: »Deadpan is the delivery of a joke or one-liner with zero change in emotion or body language.«²¹⁷

Da sich Ader in den *Falls* weder körperlich gegen die an ihm wirkenden Kräfte wehrt noch Emotionen an seinem Gesicht ablesbar wären, entsprechen jene Stunts genau den Kriterien für den *Deadpan*-Humor. Auf den Slapstick bezieht er sich aber nicht nur in den *Falls*: Aders *Untitled (Tea party)* (1972) ist eine Reihe von sechs Farbfotografien, die seine Aktion – ähnlich dem Nachspaziergang durch L.A. – in einem zeitlichen Ablauf dokumentiert. In Anzug und Krawatte kriecht er in einem Waldgebiet auf allen Vieren zu einer Kiste aus Pappkarton, die auf einer Seite von einem längeren Ast gestützt wird. Darunter wartet ein Teeservice auf einem ausgebreiteten weißen Tuch auf ihn. Ader bedient sich daran, er schenkt sich Tee ein und nimmt ein paar Schlucke, schenkt sich nach (siehe Abb. 8, S. 139); Plötzlich wird der Stock, für den/die Betrachter*in sichtbar an einer Schnur befestigt, wie von Zauberhand weggezogen – die Kiste fällt zu und schließt Ader darin ein. Mit dem Titel *Tea party* könnte sich das Werk einerseits auf Édouard Manets berühmtes Gemälde *Déjeuner sur l'herbe* von 1863 beziehen, in dem ebenfalls ein Picknick im Freien dargestellt wird.²¹⁸ Andererseits erinnert die Szene stark an eine ikonische und oftmals rezitierte Szene aus dem Stummfilm *Steamboat Bill, Jr.* (1928)

216 Die New York Times definiert *Deadpan* in der ältesten gesicherten Quelle des Begriffs am 11. März 1928 als »playing a rôle with expressionless face«. Vgl. Smith 2015, unpag.

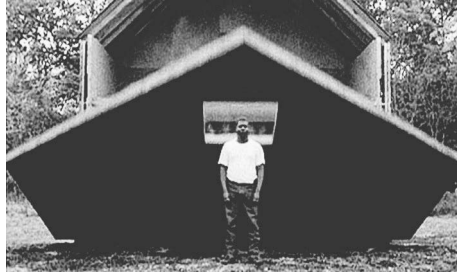
217 Thomas 2014, 16. Stummfilm-Größen wie Buster Keaton und Charlie Chaplin, später auch Joey Bishop der Entertainer-Gruppe *Rat Pack*, prägten den *Deadpan* maßgeblich, indem sie ihn perfektionierten und zu großer Bekanntheit brachten; Schließlich wurde er zu ihrem persönlichen Markenzeichen.

218 Vgl. Wolfs 2006, 62. Aders Werk ist reich an kunsthistorischen Bezügen. Hier beispielhaft erwähnt seien *Farewell to Faraway Friends* als Reminiszenz an Caspar David Friedrich im Speziellen und Romantische Landschaftsbilder im Allgemeinen; *I'm too sad to tell you* als Verweis auf den Topos des Schmerzensmanns; Und am augenscheinlichsten weisen *On the Road to a new Plasticism, Westkapelle, Holland* (1971) wie auch *Broken Fall (Geometric), Westkapelle, Holland* (1971) und *Niet Piet* auf Aders Landsmann Piet Mondrian und den Neoplastizismus.

mit Buster Keaton.²¹⁹ Dessen Persona William Canfield Jr. wird darin während eines Wirbelsturms von einer umstürzenden Häuserfassade überrascht, die ihn nur deshalb nicht verletzt, weil sein Körper genau durch die Fensteröffnung passt.²²⁰

Abb. 8: Bas Jan Ader, *Untitled (Tea Party)* (1971), Videostill;

Abb. 9: Steve McQueen, *Deadpan* (1997), Videostill



Was die Werke *Fall I* und *Fall II* betrifft, ist es laut Verwoert das hier bereits ausgeführte abstrahierende Moment – Aders Personifizierung des *Allerweltsmenschen* –, das deren suchenden und prüfenden Charakter maßgeblich bestimmt; Ader verleiht den Arbeiten so einen über die symbolische Bedeutung der Performance hinausgehenden spekulativen Gehalt. Wenn aber die *Falls* Spekulationen zur zeitgenössischen Glaubwürdigkeit der Tragik sind, stellt das eine Frage in den Raum, die ich im Rahmen dieser Publikation nicht beantworten kann: Sind die Protagonist*innen des Slapstick-Films moderne Verkörperungen des tragischen Heldenotops?²²¹ Trotz der in jedem Fall engen Seinsverwandtschaft von Slapstick und Tragik ist es dennoch gerade die Unversehrtheit, die den Slapstick zu einem tragisch-lustigen Erlebnis macht. Würden sich die Held*innen (im Film) ernsthaft verletzen

219 Unter anderem diente die Szene dem britischen Filmmacher und bildenden Künstler Steve McQueen als Vorlage für seine Arbeit *Deadpan* (1997, siehe Abb. 9), die wiederum die niederländische Konzeptkünstlerin Aukje Dekker zu ihrer Arbeit *Deadpan Busted* (2017) inspirierte.

220 Jane hat darauf hingewiesen, dass eigentlich mehr als nur eine Szene der Filmgeschichte den Fall einer Fassade auf eine Person darstellt, die oft miteinander verwechselt und ungenau zitiert werden: Die berühmte Szene in *Steamboat Bill, Jr.* (1928) bezieht sich ihrerseits auf den früheren Film *One Week* (1920) mit Buster Keaton: Darin versucht jener als frisch Vermählter, ein Haus aus Fertigteilen zu bauen, als eine unfertige Hauswand auf ihn fällt, ihn aber durch eine Fensteröffnung unverletzt lässt. Noch etwas früher entstand *Backstage* (1919), in dem Keaton dem Bühnentechniker Fatty Arbuckle im Theater bei einer Fassade zur Hand geht, die durch Keatons Ungeschicklichkeit umfällt und Fatty wiederum in einem Fenster ausspart. Vgl. Blocker 2016, 66.

221 Vgl. Verwoert 2006, 39.

oder sterben, wäre die ganze Komik dahin. Nicht zuletzt besteht die Slapstick-Komik darin, dass sich die Protagonist*innen trotz aller Widrigkeiten nicht von ihren Vorhaben abhalten lassen. Die Kräfte der Naturgewalten, denen sie ausgesetzt sind, scheinen sie häufig um ein Haarbreit zu verfehlen. Wenn sie zu Boden fallen, stehen sie einfach wieder auf – ganz so, als wäre nichts geschehen. Sie wundern sich und gehen dann weiter ihres Weges. Hier bietet sich ein Vergleich mit Camus' Sisyphos an, der seinem Schicksal ebenso durch Aktivität trotzt, sich aber durch sein Bewusstsein von den Slapstick-Held*innen unterscheidet. Im Slapstick wird, wir erinnern uns, die Würde der Held*innen zwar angekratzt, sie bleiben aber von der großen Tragik des Lebens verschont. Die Protagonist*innen des Slapstick sind zwar prinzipiell Außenseiter-Figuren, die sich in ihrer Umwelt nicht gut zurechtfinden; Es ist aber geradezu frappierend zu sehen, wie sie dem drohenden Unglück immer wieder eben gerade so entkommen. Ihr Bewusstsein darüber geht währenddessen nicht über Verwunderung hinaus: Sie wissen nicht, wie ihnen geschieht, und gehen weiterhin ganz unbedarft ihren Tätigkeiten nach. Camus' Sisyphos hingegen ist sich seiner Lage nur allzu bewusst, und genau das macht sein Schicksal so tragisch.²²² Im Moment des Umkehrens denkt Sisyphos *klarsichtig* an den bevorstehenden Aufstieg. Nun ist es andererseits aber gerade das Wissen um seine Unausweichlichkeit, die ihn seinem Schicksal überlegen macht; Denn sein Bewusstsein ermöglicht ihm, es zu verachten.²²³

Die Erlösung liegt also im Bewusstsein.²²⁴ Camus schreibt Sisyphos sogar eine Art Freude zu, die in der Erkenntnis seines persönlichen Schicksals liegt.²²⁵ Jene Erkenntnis geht nämlich einher mit einem Bewusstsein sowohl über die eigene, die menschliche Handlungsfähigkeit als auch über die Nichtigkeit des Schicksals als Idee; Genau deshalb entscheidet sich Sisyphos dazu, weiterzumachen:

Wenn es ein persönliches Geschick gibt, dann gibt es kein übergeordnetes Schicksal oder zumindest nur eines, das er unheilvoll und verachtenswert findet. Darüber hinaus weiß er sich als Herr seiner Tage. In diesem besonderen Augenblick [...] betrachtet Sisyphos [...] die Reihe unzusammenhängender Handlungen, die sein Schicksal werden, als von ihm geschaffen [...]. Derart überzeugt vom ganz und gar menschlichen Ursprung alles Menschlichen [...] ist er immer unterwegs.²²⁶

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich die Slapstick-Held*innen ihrer Lage nicht bewusst sind, was sie aber nicht weniger tragisch macht; Sisyphos hin-

222 »Dieser Mythos ist tragisch, weil sein Held bewusst ist.« Camus 1997, 157.

223 Vgl. ebd., 157f.

224 »[D]ie erdrückenden Wahrheiten verlieren an Gewicht, wenn sie erkannt werden.« Ebd., 158.

225 »Darin besteht die verborgene Freude des Sisyphos. Sein Schicksal gehört ihm. Sein Fels ist seine Sache.« Ebd., 159.

226 Ebd., 159f.

gegen vereint Bewusstheit und Tragik in einer Person. Aders Protagonisten wiederum scheinen sich in dieser Hinsicht an die Slapstick-Held*innen zu halten: Seine Persona ist sich ihrer gefährdeten Lage nicht bewusst, ihr Sturz ist trotzdem frappierend. Cathy Sislers *Almost Falling Woman* bewegt sich letztendlich irgendwo dazwischen: Im Laufe des Videos wird ihr die eigene prekäre Lage immer deutlicher, was die Tragik nach der Camus'schen Theorie zusätzlich erhöhen müsste; Tatsächlich steigert sich die Verzweiflung der Protagonistin durch ihre Handlungen und die Kommentare der Off-Stimme im Laufe des Videos deutlich. Das Bewusstsein ist schmerzhaft, aber auch notwendig als Voraussetzung für weitere, bewusst gesetzte Aktionen, wie später für Sislers Arbeit noch ausführlich erläutert wird.

In der Geschichte der Videokunst finden sich auffallend viele Referenzen auf den Slapstick. Dieses besondere Interesse liegt zumindest teilweise in dessen Betonung der Körperlichkeit begründet, die ja bekanntlich ab den 1960er-Jahren auch in der Medienkunst ein zentrales Thema sein sollte. Andererseits boten die technischen Manipulationen der klassischen Slapstick-Filme (etwa die perspektivischen Tricks, mit Hilfe derer sich Objekte scheinbar gefährlich nahe kamen, oder die präzise gesetzten Schnitte, um die Pointen perfekt herauszuarbeiten) ein optimales Spielfeld für die Kunst der medienreflexiven 1960er- und 1970er-Jahre. Die vielen kleinen Slapstick-Episoden eines Stummfilms bieten nicht zuletzt auch die Möglichkeit, die Erzählung an sich ad absurdum zu führen, indem Motive oder *running gags* exzessiv wiederholt, die Szenen chaotisch geschnitten oder medienspezifische Effekte exzessiv verwendet werden.²²⁷

Der Film *Deadpan* (1997) des britischen Künstlers Steve McQueen verdeutlicht, wie eng Slapstick und Tragik unter Umständen beieinanderliegen: Die stumme Filminstallation in Schwarz-Weiß zeigt ihn vor einem Haus stehend. In wechselnden Kamerapositionen wird dann gezeigt, wie dessen weiße Fassade auf ihn einstürzt. Nur dank einer Fensteraussparung wird er nicht darunter begraben. Diese direkte Referenz auf Buster Keaton unterscheidet sich in einigen Punkten von der ursprünglichen Szene: Anders als Keaton verzieht McQueen angesichts des Unglücks keine Miene (siehe Abb. 9, S. 139). Dass die Szene filmisch dekonstruiert (aus verschiedenen Blickwinkeln gefilmt) ist und das Video selbst im Loop läuft, nimmt der Szene ihre Komik und verleiht ihr stattdessen einen Anstrich von ewiger Bestrafung. Die repetitive Wiederholung dieser ausgewogenen Szene hält den Fall als endgültigen Akt im ständigen Aufschub: »The repetition turns a hilarious lucky escape and spectator stunt into an ordeal and endurance, implying a sense of entrapment and punishment.«²²⁸ Dass Steve McQueen die formalen Mittel des Mediums

227 Heiser verweist darauf, dass die schnellen und absurden Schnitte und Handlungen des Slapstick ihre Vorläufer in den Varietés des ausgehenden 19. und den Zeitungscomics des frühen 20. Jahrhunderts hatten. Vgl. Heiser 2010, 137f.

228 Durden 2000, 23; zit.n. Blocker 2016, 62.

Film bewusst als Möglichkeiten inhaltlicher Gestaltung einsetzt, wurde an anderer Stelle von verschiedenen Autor*innen ausführlich erläutert.²²⁹

Die *Wiederholung als Methode*²³⁰ ist auch von Bruce Nauman gerne verwendet worden, und das oft unter negativen Vorzeichen. Dessen Installation *Clown Torture* (1987) besteht aus vier Videosequenzen, die Clowns zeigen, gefangen in unterschiedlichen Szenarien. In einer der Sequenzen erzählt ein Clown wieder und wieder denselben Witz: »Pete and Repeat were sitting on a fence. Pete fell off so who was left? Repeat.« *Pete* fällt also immerwährend vom Zaun, während *Repeat* als Figur des Spottes die Wiederholung sowohl benennt als auch fordert. Dass die Logik des Witzes keinen Ausweg aus der ewigen Wiederholung ermöglicht, macht die Reinszenierung, ähnlich wie in McQueens *Deadpan*, zu einer Art Folter, der die Clowns ausgesetzt sind.²³¹ Naumans *Falls, Pratfalls and Sleights of Hand (Clean Version)* (1993) wiederum ist eine medienreflexive Arbeit über die bekanntesten Slapstick-Kniffe. Die 5-Kanal-Videoinstallation projiziert Hände, die Zauberkünste durchführen, Luftballons kneten und Bälle verschwinden lassen, sowie einen Mann, der immer und immer wieder auf einer Bananenschale ausrutscht.²³² Die Arbeit hält die Clowns mit den technischen Möglichkeiten des Videos in einem Loop gefangen. In einer ähnlich ausweglosen Wiederholung werden in *Anthro-Socio* (1991) die Sätze »Help me, hurt me, Sociology« und »Feed me, eat me, Anthropology« rezitiert, vielstimmig und wild durcheinander. In ihrer Ambivalenz suggeriert die Arbeit, dass sich die mit der Anhäufung von Wissen verbundenen Emanzipationsversprechen nicht eingelöst haben:²³³ »An die Stelle des erwarteten gesellschaftlichen Fortschritts zeigt sich ihm eine leerlaufende Dynamik, die das Subjekt entmachtet und verschlingt.«²³⁴ Für Hans Zitko zeigt sich darin das »Bild einer in ihren utopischen Ansprüchen tragisch gescheiterten Moderne«²³⁵. Serielle Strukturen wie jene in Bruce Naumans erwähnten Videoarbeiten sind laut Zitko das

229 Neben der Referenz auf historische Slapstick-Filme gibt es in der Hinsicht noch eine weitere Analogie zwischen McQueen und Ader: Sowohl *Deadpan* (1997) als auch *Richtfall* (1971) enden mit einem gänzlich schwarzen Standbild, das von Ende des Films an sich ausgelöst worden ist: In *Deadpan* fällt die Fassade auf die Kamera und verdunkelt das Bild, während in *Nightfall* der Kamera durch die Zerstörung der letzten Glühbirne die einzige verbliebene Lichtquelle genommen wird.

230 Vgl. Blocker 2016, 27.

231 Vgl. ebd., 55.

232 Vgl. Harrison 2018, 231.

233 Die ambivalente Sicht auf die Wissenschaften erinnert an Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* (1944), nach der die Aufklärung keinen Befreiungs-, sondern einen Selbstzerstörungsprozess in Gang gesetzt habe. Vgl. Zitko 1998, 174.

234 Ebd., 175.

235 Ebd., 176.

»Signum eines gesellschaftlichen Zustands, der die Hoffnung auf eine allgemeine Emanzipation des Menschen [...] enttäuscht«²³⁶. Naumans Gesichtsausdruck ist dann auch, im Kontrast zu anderen Künstler*innen wie Marcel Broodthaers in seinem Stück *La Pluie*, starr: Wenn auch seine Arbeiten sich thematisch oft mit Humor beschäftigen, wirken seine Durchführungen oft sehr konzentriert und starr.²³⁷

Eng mit dem Slapstick verwandt zeigen sich Bruce Naumans Arbeiten hinsichtlich ihrer Rezeption: Sie sollen laut Aussage des Künstlers den/die Betrachter*in *unerwartet treffen*. Das ähnelt insofern dem Slapstick-Humor, als dass da wie dort Überraschungseffekte eine große Rolle spielen. Außerdem ist spätestens ab den 1980er-Jahren ein vorherrschendes Thema bei Nauman die Gewalt, die auch im Slapstick deutlich spürbar ist, wo die Körper der Protagonist*innen, meist ahnungslos, großen (Natur-)kräften ausgesetzt sind.²³⁸ Bruce Nauman meint dazu in einem Interview von 1987:

Ich habe von Anfang an versucht, Kunst zu machen, die so auf die Menschen einwirkte, die sofort voll da war. Wie ein Hieb ins Gesicht mit dem Baseballschläger oder, besser, wie ein Schlag ins Genick. Man sieht diesen Schlag nicht kommen, er haut einen einfach um.²³⁹

In einem Ausstellungstext der Kunsthalle Wien wird Nauman und Samuel Beckett, der mit seiner absurd-existenzialistischen Kunst inhaltlich auch Bas Jan Ader nahe war, eine inhaltliche Verwandtschaft attestiert. Beide behandelten den der Schwerkraft ausgesetzten Körper und dessen existenzialistische Dimension:

Naumans wie Becketts Werk werden vom Boden getragen, vom Boden angezogen. Selbst wenn das nicht immer offensichtlich ist, fühlen beide Künstler überall die Macht der Schwerkraft. Wie bei allen Menschen stellt sich durch den Zug zum Boden – manchmal auch nur als zufällige Nebenwirkung – Wohlgestalt, Anmut und Gleichgewicht ein, obschon die Schwerkraft diese deformiert, sie zum Durcheinander, zur Flachheit und zur komischen Verschwommenheit verzerrt.²⁴⁰

Nun mag die Schwerkraft ein besonders augenscheinliches Thema der beiden Künstler sein; Es ist aber ohne Zweifel so, dass die Schwerkraft und physikalische Gesetze immer schon als Grundbedingungen der Körperkunst gelten müssen. Dementsprechend viele Konzept- und Körperkünstler*innen²⁴¹ beschäftigen sich

236 Ebd., 176.

237 Vgl. Harrison 2018, 232.

238 Vgl. Doherty 2002, 3.

239 Blackwood 1987; zit.n. Schneede 2001, 249.

240 Connor 2000, 81; Siehe auch Doherty 2002, 3.

241 Beispielhaft seien hier Roman Signer und die Künstlerduos Wood und Harrison sowie Fischli und Weiss genannt.

mit den Auswirkungen jener Kräfte, und das nicht nur deshalb, weil es das Material ist, mit dem sie arbeiten; Sie verweisen auch auf etwas Größeres: die (un-)möglichen, historisch aufgeladenen menschlichen Bestrebungen, die Kräfte zu überwinden und Einfluss auf das Schicksal zu nehmen.

Auch in der christlichen Heilslehre spielen der Fall und seine vielschichtigen Implikationen eine zentrale Rolle. Der christlichen Heilslehre und dem Slapstick gemein ist die Idee des Körpers als Unzulänglichkeit; eine Bürde, die dem Menschen als Konterpart der Seele aufgebrummt wurde. Im Slapstick wird das deutlich in der archetypischen Rolle des sehnsuchtsvollen Helden, der die Welt als unglückliches *armes Würstchen* nicht davon überzeugen kann, wie sehr er das Objekt seiner Begierde, oft eine Frau, verdient hätte; Oft spricht auch seine physische Unzulänglichkeit, etwa die kleine Körpergröße, für sich: Sein eigener Körper stellt sich dann zwischen den Protagonisten und die Erfüllung seiner Wünsche, die auch ganz profane alltägliche Handlungen betreffen können. Physische Unzulänglichkeiten und die Frustration damit werden immer wieder durchgespielt; und die fast schon akrobatische Tollpatschigkeit bringt angesichts ihrer Absurdität zum Lachen: »Slapstick offers a stylized exaggeration of our frustration with the physical but turns it into high-spirited, affirmative entertainment.«²⁴²

Der Fall als politische Geste

Was die politische Dimension der *Falls* betrifft, können sie zuerst einmal als Kommentar auf die Kunstszenen von Los Angeles in den 1960er- und 1970er-Jahren verstanden werden; Bas Jan Ader gehörte ihr als in Kalifornien ausgebildeter Künstler zwar an, befand sich aber gleichzeitig auch in einer gewissen ironisierenden Distanz zu ihr. Er lebte nicht in L.A., sondern etwas außerhalb in Claremont, wurde nur selten zu Ausstellungsbeteiligungen eingeladen und publizierte gemeinsam mit seinem Freund William Leavitt das kunstkritische und selbstironische Magazin *Landslide*. Ader bezog sich mit seinen ikonischsten Arbeiten, den *Falls*, nicht nur formal und inhaltlich auf die simple und direkte Erzählweise des frühen Stummfilms; Darüber hinaus referieren sie auf die in den frühen 1970ern omnipräsente Konzeptkunst und deren Dokumentation, die immer noch stark der modernen Abstraktion verpflichtet, aber gewissermaßen aus ihr herausgewachsen war. Ader bediente sich dessen abstrahierter Formensprache, aber nicht ohne ironischen Unterton.²⁴³

Im Hinblick auf Aders Affinität zur existenzialistischen Philosophie haben die *Falls* jenseits des augenzwinkernden Kommentars über das Kunstgeschehen in L.A.

242 Dale 2000b, 14.

243 Vgl. Heiser 2006, 25. Laut Mary Sue Ader-Andersen waren viele Werke Aders ursprünglich humorvoller gedacht als in deren posthumer Ausstellung und Rezeption ersichtlich. Vgl. Ader-Andersen und Tompkins Rivas 2010, 25.

aber noch eine weitere, tiefgreifendere Dimension: die ebenso banale wie tiefgreifende Suche nach den existenziellen Wahrheiten des Lebens. Dass sich Ader – dem Camus'schen Sisypheos nicht unähnlich – immer wieder in die Tiefe stürzt, versinnbildlicht die menschliche Handlungsfreiheit im Arendt'schen Sinn, und den unbedingten Willen zur Aktivität. Sich seiner Freiheit zu vergewissern, sich und seinen Körper einem möglichen Fall, einem drohenden Scheitern auszusetzen, wird so zur experimentellen Übung zur Lebenssteigerung. In diesen von Ader provozierten Momenten der Krise entscheidet sich, ob eine selbst auferlegte Aufgabe gemeistert werden kann. Die vorsätzlich herbeigeführte missliche Lage ist sowohl emotionale Technik als auch rhetorische Übung; Um mit Camus zu sprechen: kein Grund zur Resignation, sondern eine Herausforderung. Es bleibt die Gewissheit, dass individuelle Entscheidungen, etwa zu handeln oder nicht zu handeln, *immer* einen Unterschied machen, auch wenn ihre Auswirkungen im Moment des Vollzugs völlig unvorhersehbar sind. Die Entscheidung eines Augenblicks kann das gesamte Leben verändern. Die Macht dazu liegt in der Willensfreiheit und der Handlungsmöglichkeit. Dass sich Ader in der Schwebe der absoluten Offenheit aller Möglichkeiten aussetzt, bedarf zweierlei Dinge: der genauen Planung und der bewussten Entscheidung. Was danach passiert, ist ganz dem Zufall überlassen. Werden die *Falls* mit dem Prinzip der Bataille'schen *Verschwendung* quergelesen, zeigt sich in den Performances neben dem Willen zur Lebenssteigerung auch ein Hang zur *maßlosen Selbstverschwendung*. Ganz nach der historischen Idee des *Abenteurers* liefert sich Ader nach minutiöser Planung, Vorbereitung (und Kameraeinstellung) mit dem Zufall auch den Naturgewalten aus.²⁴⁴

Angeichts der Sinnlosigkeit und Absurdität des Lebens, wir erinnern uns an Camus, ist eine aktive Entscheidung das einzige Mittel zur Potenzierung der Existenz. Immer weiterzumachen heißt, dem Schicksal, und sei es dem möglichen Fall, ins Auge zu sehen, und mehr noch: ihm zu trotzen. Nicht zuletzt wird diese Lebensphilosophie zum einen von den Helden der klassisch-griechischen Tragödie, die ihrem Tod *sehenden Auges* entgentreten, und viel später dann von den Held*innen der Slapstick-Filme veranschaulicht: Mit ihrer Beharrlichkeit versuchen sie bestimmte Dinge, die sie sich in den Kopf gesetzt haben – ungeachtet der verschwindend kleinen Chancen auf Erfolg – auf ihre unschuldig-liebenswerte Art einfach immer wieder. Und siehe da: Manchmal dreht sich der Wind, und die Helden erreichen ihr Ziel. Insofern ist die politische Geste nicht im Fall an sich zu sehen, sondern im unbedingten Willen zur Lebenssteigerung, in der permanenten Konfrontation mit dem eigenen Schicksal. Diese *permanente Revolte* soll die

244 Das *Abenteuer-Konzept*, das Kalkül und Zufall verbindet, wurde um 1170 von Chrétien de Troyes erfunden und sollte dem Ritterstand zu mehr Ansehen verhelfen. Vgl. Peskoller 2015, 46; Siehe auch Nerlich 1997.

Überwindung des Absurden ermöglichen, und zwar letztendlich durch dessen Annahme. Diese Logik erklärt sich vor dem Kontrast des Freitods, der für Camus inakzeptabel ist, da er einer Ausflucht aus der Absurdität gleichkommt. Der absurde Mensch strebt immer weiter, und das *trotz* allem.

Die Auflehnung kann den Widerspruch des Absurden aber nie ganz auflösen. Sie ist notwendig, führt aber letztlich nie zum Ziel. Sisyphos, wir erinnern uns, ist zielloos. In *Der Mensch in der Revolte* entwickelte Camus knappe zehn Jahre nach der Abhandlung über Sisyphos das Konzept der Auflehnung als *permanente Revolte* weiter: Sie ist ein »höhnisches Trotzedem«, mit dem der absurde Mensch seine Tage bestreitet. Dieser Prozess selbst ist prinzipiell endlos, das Absurde immer nur der Anfangspunkt, die anfängliche Erkenntnis.²⁴⁵ Gegen die vermeintliche Sinnlosigkeit der Welt hilft nur, durch das eigene gelebte Leben unaufhörlich nach Sinn zu suchen. Der Psychoanalytiker Herbert Csef versteht Camus' Existenzphilosophie deshalb auch als »Psychologie der Lebenskunst«²⁴⁶. Camus selbst schrieb in seinen Tagebüchern: »Die absurde Welt lässt sich nur ästhetisch rechtfertigen.«²⁴⁷ Die Kunst wiederum sah er im Dienst der Revolte, in *Der Mythos von Sisyphos* vor allem hinsichtlich ihrer Funktion als zündendes Moment der Bewusstwerdung; ein Gedanke, den er früh entwickelt und später in *Der Mensch in der Revolte* weiterführt.

Es soll hier aber nicht der Fehler begangen werden, die ziellose Anstrengung oder sogar die Verausgabung aller Kräfte – das sprichwörtliche Kämpfen gegen Windmühlen – zu heroisieren (Wir erinnern uns: Camus nennt Sisyphos den *absurden Helden*). Vielmehr ist es gerade die unablässige Aktivität in Verbindung mit dem Bewusstsein um die eigene Lage, die trotz aller Widrigkeiten mit der Handlungsmöglichkeit eine wichtige Freiheit aufrechterhält. Wir erinnern uns, dass in der Soziologie das Scheitern als *Handlungsunfähigkeit* definiert ist.²⁴⁸ Unter diesem Gesichtspunkt wäre der *worst case* die Resignation, die nicht nur dem Slapstick-Film jeglichen Spaß nimmt, sondern darüber hinaus auch im Leben die Handlungsmöglichkeiten radikal einschränkt. Der Fall bei Ader kann also insofern als Metapher für das Scheitern gesehen werden, als dass er sich damit in eine Handlungsunfähigkeit hineinmanövriert, die ja das Scheitern aus soziologischer Sicht definiert. Mehr als der Fall selbst ist aber, und darin folge ich der Deutung Maïke Aden-Schraenens, der Moment unmittelbar vor dem Fall von Bedeutung. Der Fall selbst ist das (mehr oder weniger) unausweichliche Resultat einer bewussten Entscheidung, des Willens und der Handlungsfreiheit, sich selbst der Möglichkeit des Scheiterns auszusetzen.

245 Zur Camus'schen Philosophie als Ideologiekritik, siehe Wintersteiger 2017.

246 Csef 2014, unpag.

247 Camus 1972, 246.

248 Vgl. Junge 2004, 15.