

CUMULUS

From Overseas

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM OVERSEAS, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

OUR CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE ARE RACHEL KENT, SENIOR CURATOR AT THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART IN SIDNEY, AND GIANFRANCO MARANIELLO, DIRECTOR OF THE GALLERIA D'ARTE MODERNA AND OF THE MUSEO MORANDI, BOLOGNA.

Few artists in recent history have achieved mythic status like Bas Jan Ader. With a career spanning only five years, cut short by his disappearance at sea in 1975, Ader poses both a paradox and an inspiration for subsequent generations of artists. In the modest but compelling array of works that survive him, Ader mapped out his own highly conceptual yet romantic terrain, exploring narrative structure and themes of repetition, failure, as well as physical and emotional vulnerability.

Despite the curious events and ensuing theories that have attached themselves to Ader's disappearance, his artistic legacy has continued to grow ever more visible. This is perhaps not surprising for someone who, although not widely known in his own time, was actively engaged with evol-

RACHEL KENT is Senior Curator at the Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia.

RACHEL KENT

Pun to Paradox: BAS JAN ADER REVISITED

ing practices in conceptual and performance art of the late 1960s and early seventies. The notion of failure embodied by Ader's *Fall* performances, the emotional intensity of his now acclaimed *Crying* pieces, and the romanticism of his ultimately ill-fated search for the "miraculous" at sea, have all found resonance in the work of contemporary artists around the world. Ader straddled two continents: the old-world Europe of his origins, and his new home of America. On the West Coast he studied art and philosophy, and taught; from the East Coast he launched his last, fatal, artwork in the form of a planned trans-Atlantic sea-crossing. This work was actually the sec-



TACITA DEAN, TEIGNMOUTH ELECTON, CAYMAN BRAC, 1999, C-print, 26 3/4 x 35" / 68 x 89 cm. (PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)

ond installment of an intended three-part project called *IN SEARCH OF THE MIRACULOUS* (1975), which sought to take the artist from Cape Cod to Lands End on the south-west tip of England, linking the artist's two homes. Although Ader's practice has been linked with the early performance and video work of Vito Acconci and Bruce Nauman—embracing performance and the body, subjective experience, and a wide range of emotions—his work also has a distinctly European sensibility. Ader was clear to state, however (despite a reticence to speak publicly about his work), that he did not see himself as a "body" artist, but rather as an artist who uses his own body as a reference point for exploring ideas about narrative and duration,

physical endurance, and human vulnerability. He was fascinated with the country of his birth, the Netherlands, and, informed by the rich art-historical legacy of that country, his work incorporates the primary-colored palette of one of his role models, Piet Mondrian. This Dutch influence is also evident in a suite of photographs that depict the artist arranging flowers in a vase—a wry commentary on clichéd perceptions of Dutch culture's many floral associations.

Scanning the pages of Ader's biography, it becomes curious to note that, since his final one-man exhibition in 1975, very little has been seen of his work until the later part of the eighties. Then from the early nineties on, paralleled by the scholarly re-evaluation of

conceptual and performance practices of the seventies, Ader's work has been surveyed by European and American museums, written about extensively in art journals, and discussed amongst art students and the wider art community with increasing regularity. There has been much conjecture surrounding his disappearance and presumed death, and comparisons have been made to the 1968 disappearance of the failed round-the-world yachtsman Donald Crowhurst. This is despite a published interview with Ader's widow, who maintains that Ader had always intended to reach his location, and that he had researched his trip thoroughly, and had taken with him navigational books, a camera, and notebooks to record his impressions. Furthermore, an exhibi-

tion was planned to take place in Amsterdam, which was to be the final part of the work. Nevertheless, Ader was certainly familiar with Crowhurst's story as, presumably, many accomplished sailors like him would be, and a book on Crowhurst's doomed voyage did turn up in Ader's university locker some months after his disappearance.

Seafaring was a significant interest of Ader's, and he made two memorable trips at the outset and conclusion of his adult life. The first, in 1963, when he was twenty-one, took him from Morocco to California, and the second was the journey that would have brought him back home to Europe, had he completed it successfully. Curiously, Ader also considered this voyage to be a race of sorts—an attempt to beat an existing time record for a solo trans-Atlantic crossing. Nine months after departing, however, in April 1976, his small vessel was found upturned off the Irish coast.

An artist who has engaged with the lost-at-sea aspect of Ader's and Crowhurst's practices is Tacita Dean, as is shown by her sixteen-millimeter films *DISAPPEARANCE AT SEA* (1996) and

DISAPPEARANCE AT SEA II (1997), and her illustrated publication *TEIGNMOUTH ELECTRON* (2000). Dean's films draw direct inspiration from Crowhurst's disastrous voyage, during which he faked his navigational position and log-book entries to appear further advanced in an international solo yacht race than he actually was. Having eventually lost his bearings and having become highly delusional, he appears to have jumped from his trimaran, "Teignmouth Electron," to his death. Dean has described Crowhurst's story as a universal parable of human hubris, vulnerability, and failure—but also as a story about truth, given his tragic acknowledgement of his own deceit

and its implications in his on-board diaries.¹⁾ While Crowhurst's and Ader's journeys clearly have different moral dimensions, each having ended in failure reveals the inevitable vulnerability (physical and spiritual) of man confronting nature. In their own ways, both men may have achieved a form of moral redemption by glimpsing something of the miraculous in death.

Crowhurst and Ader together form the subject of Danius Kesminas and Michael Stevenson's chamber opera, *The Strange Voyage of Bas Jan Ader* (2001). Performed in Germany in October 2001, under the artists' collaborative rubric, *Slave Pianos*, the work blends the satirical humor for which



TACITA DEAN, *DISAPPEARANCE AT SEA*, 1996, 16 mm anamorphic film, optical sound, 14 minutes / *VERSCHOLLEN AUF SEE*, 16-mm-Film, anamorphisch, Lichtton, 14 Minuten.

(PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)

both artists are known with a deeply integrated understanding and exploration of musical structure, which, mirroring the lives of its protagonists, “tapers into a diatonic oblivion.”²⁾ Drawing on extracts from interviews, diaries, and other printed materials, the voices of Crowhurst, Ader, Ader’s widow, and her interviewers are interwoven to create a layered piece about their search for enlightenment, with its inherent frustrations.

Ader’s voyage into oblivion is also recalled in a major new work by the seminal California artist Chris Burden, *GHOST SHIP* (2005). Burden’s work also appropriates the popular myths and legends that surround shipwrecks and abandoned craft that were so favored by the Romantic poets. In his project, an unmanned replica of a Shetland, “Sixareen,” controlled by pre-programmed computers, sails from Fair Isle to Newcastle Gateshead. Its arrival was scheduled to coincide with the annual Tall Ships’ Race 2005 nearby.

Loss, frailty, and failure are persistent themes in Ader’s practice. In his *Fall* works, he hoists a concrete block over a cluster of light bulbs until his grip weakens and the block crashes to the ground, crushing the scene’s source of light. In another work, the artist cycles his bike along an Amsterdam riverbank until his concentration flags and he veers off into the water. Then there’s the piece where he dangles from a tree branch until his stamina gives way and he falls into the water below. In another work, we encounter Ader leaning awkwardly against a carpentry saw-horse until his balance falters and he topples sideways. (The location of this last performance proves significant, filmed, as it was,



before the Westkapelle Lighthouse, which is featured prominently in Mondrian’s early paintings.) As one writer observes: “Ader cast himself as ‘The Artist,’ however, it is a role with such grandiose expectations that the individual must fall perilously short.”³⁾ Slapstick permeates these works, underscoring their seemingly arbitrary nature with a more complex exploration of duration and expectation. Repetition is also a central theme; the artist is seen re-staging the same narrative drama over and over again until it has been finally resolved—with the inevitable crash to earth.

The repetitive structure of Ader’s *Fall* works has found resonance in the work of Fiona Tan and Marijke van Warmerdam, both of whom live in Amsterdam near where many of Ader’s *Fall* works were originally situated. In Tan’s performance pieces *ROLL I & II* (1997) and *SLAPSTICK* (1998), for example, she films herself rolling over

and over again on a sand dune and flopping repeatedly to the ground, having awkwardly tripped herself up. In *SLAPSTICK*, the title itself draws parallels with Ader’s own distinctive humor—especially with a Buster Keaton-like sensibility. But unlike Ader, whose visual narratives are always truncated at the precise moment of impact, Tan’s films loop, causing their beginnings and endings to conjoin, thus, denying resolution. This play upon ordinary gestures and/or repeated events is something of a hallmark for van Warmerdam, whose filmed depictions of a man taking an endless shower, or a girl performing a repetitive sequence of handstands up against a wall, become quite hypnotic viewing experiences. In *VOETBAL* (1995), however, van Warmerdam breaks the cycle of repetition by asserting a definitive narrative conclusion. In this work, the artist’s camera circles a young boy in a school yard as he tries to balance a ball

BAS JAN ADER, *IN SEARCH OF THE MIRACULOUS*, 1975, photograph / *AUF DER SUCHE NACH DEM WUNDERBAREN*, Photographie.
(PHOTO: PATRICK PAINTER INC. AND BAS JAN ADER ESTATE)



upon his head. The film concludes only when human stamina gives way and the ball falls to the ground. The artist’s text pieces, such as *GOOD DAYS*, *BAD DAYS* (1996), similarly recall the directness of Ader’s own textual appeals.

Another recent resident of Amsterdam, French artist Jimmy Roberts, has also been impacted by Ader’s *Fall* works; Roberts has literally inserted himself into the picture frame in place of Ader in well-known performance documents. Thus, in his film *L’ÉDUCATION SENTIMENTALE* (2005), he restages Ader’s familiar fall sequences, capturing him physically as he tumbles from his bicycle and as he drops from a tree branch. Separated from Ader by three decades, Roberts does not seek to pay homage to his elder subject, but rather to carve out his own position in relation to art history. Fantasy and humor prevail in his work as Roberts goes on to draw parallels

with other legends such as David Bowie and Iggy Pop. (He depicts himself dancing between their respective album covers, *Heroes* and *The Idiot*.)

Young artist Todd McMillan, from Sydney, Australia, has sought to relocate the “missing artist” in his own direct reference to Ader’s photograph *FAREWELL TO MY FRIENDS* (1971), as well as in his short film *BY THE SEA* (2004). In the latter, McMillan stares out to sea like Ader (or like the German Romantic painter Caspar David Friedrich) for a twelve-hour period—from dusk to dawn. In this romantic piece, McMillan’s “search” clearly proves to be in vain, for what (or whom) he seeks is already far gone. Likewise, Ader’s referencing of Friedrich has been interpreted as one of mourning for the Romantic tradition.⁴⁾

Absence is a recurrent theme in Ader’s practice: his literal absence from the picture frame at the concluding moment of his *Fall* works, the

absence of bygone eras, absent others, his own absence (*ALL MY CLOTHES*, 1970), and lastly, the absence of explanation. Take for example the emotionally charged work *PLEASE DON’T LEAVE ME* (1969), and *I’M TOO SAD TO TELL YOU* (1970–71), which is both a photograph and a film of the artist crying uncontrollably before the camera’s impervious stare. This shifting between ecstasy and shuddering misery again finds contemporary parallels in Sam Taylor-Wood’s *HYSTERIA* (1997) and in Georgina Starr’s filmed self-portrait *CRYING* (1994). Taylor-Wood’s film, like Ader’s, is silent. It depicts, in close-up, an anonymous woman whose slow-motion crying paradoxically resembles hysterical laughter as much as it does desperate weeping. Highlighting the delicate, often interchangeable balance between these two emotional extremes, it lays bare the private depths of human vulnerability, while remaining a public performance on celluloid.

Some critics have described Ader’s last performance work as his greatest disappearing act. Far from disappearing from the pages of art history, however, Ader has come to be increasingly inscribed within them.

1) Tacita Dean, “The Lie,” *Teignmouth Electron* (London: Book Works in association with the National Maritime Museum, 1999), unpaginated.

2) Quoted from program notes produced by the artists to accompany the opera and its performance in Aachen and Düsseldorf, October 2001. *The Strange Voyage of Bas Jan Ader* formed the second of a two-part chamber opera. The other component, *The Broccoli Maestro* (after writings by Tony Clark), cast an Australian slant on the notion of “failure.”

3) Brad Spence, “Painfully Ironic,” *Bas Jan Ader* (Irvine: The University of California, 1999), p. 37.

4) *Ibid.*, p. 39.



RACHEL KENT

Paraden des Paradoxen WIEDERSEHEN MIT BAS JAN ADER



BAS JAN ADER, I'M TOO SAD TO
TELL YOU, 1971, 16 mm film /
ICH BIN ZU TRAUERIG, UM ES DIR
ZU ERZÄHLEN, 16-mm-Film.

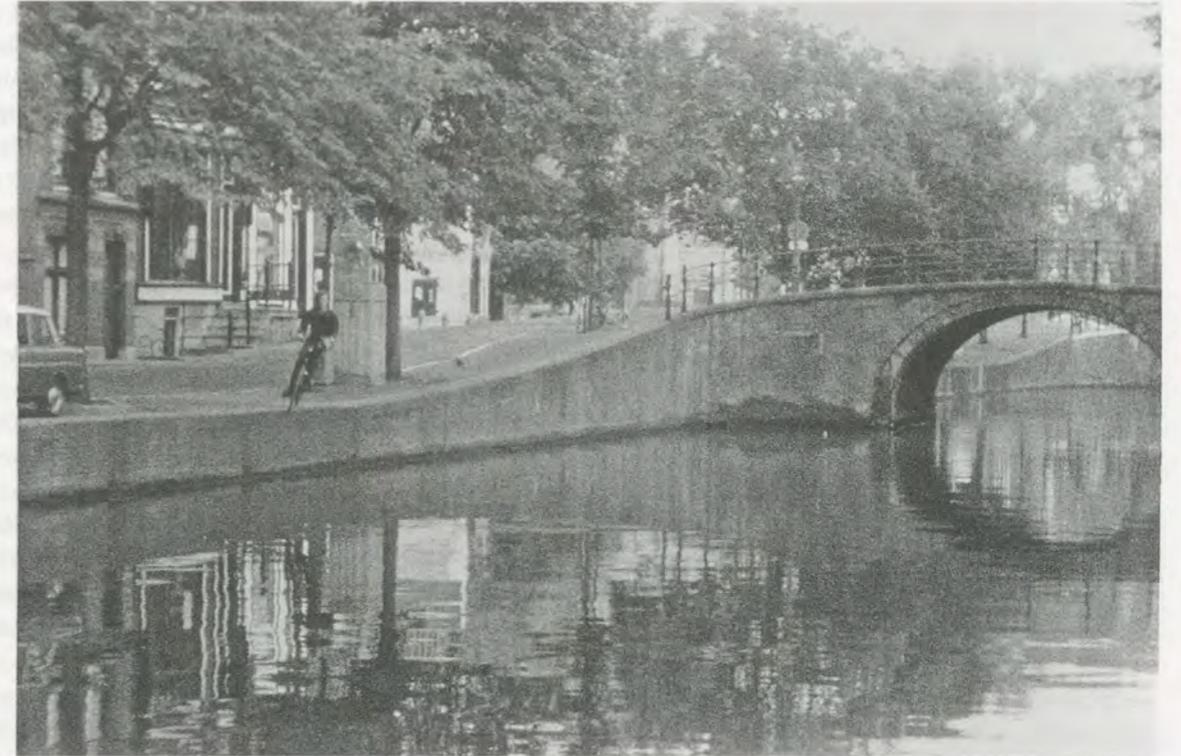
(PHOTO: PATRICK PAINTER INC. AND
BAS JAN ADER ESTATE)

In jüngerer Zeit haben wenige Künstler derart legendären Status erreicht wie Bas Jan Ader. Mit seiner künstlerischen Laufbahn, die nur fünf Jahre dauerte und 1975 durch sein Verschwinden auf hoher See jäh unterbrochen wurde, ist Ader für die nachfolgenden Künstlergenerationen zugleich paradoxe Erscheinung und Inspiration. In den wenigen, aber überzeugenden Werken, die ihn überlebt haben, hat Ader sein eigenes, extrem konzeptbetontes und doch romantisches Terrain abgesteckt, wobei er sowohl narrative Strukturen untersucht hat als auch Themen wie Wie-

RACHEL KENT ist Senior Curator am Museum of Contemporary Art in Sydney.

derholung, Scheitern und physische oder emotionale Verletzlichkeit.

Trotz der merkwürdigen Ereignisse und Theorien, die sich um Aders Verschwinden ranken, wurde sein künstlerisches Vermächtnis im Lauf der Zeit immer deutlicher sichtbar. Das mag vielleicht nicht überraschen bei jemandem, der, obwohl zu seiner Zeit nicht sehr bekannt, aktiv an der Entwicklung der Konzept- und Performancekunst der späten 60er und 70er beteiligt war. Das Scheitern, das Ader in seinen *Fall*-Performances darstellte, die emotionale Intensität seiner heute gefeierten *Crying*-Arbeiten und die Romantik seiner letztlich unheilvollen Suche nach dem «Wunderbaren» auf dem Meer: Das alles ist bei zeitgenössischen Künst-



BAS JAN ADER, FALL II, 1971, Amsterdam, 16 mm film / 16-mm-Film.
(PHOTO: PATRICK PAINTER INC. AND BAS JAN ADER ESTATE)

lerinnen und Künstlern auf der ganzen Welt auf Resonanz gestossen und begegnet uns in ihren Werken wieder.

Ader fühlte sich zwei Kontinenten verbunden: dem alten Europa, aus dem er stammte, und seiner neuen Heimat Amerika. An der amerikanischen Westküste studierte er Kunst und Philosophie und war als Lehrer tätig; an der Ostküste brach er zu seinem letzten, verhängnisvollen Kunstwerk in Gestalt einer geplanten Transatlantiküberquerung auf. Tatsächlich war dieses Unternehmen als zweiter Teil eines dreiteiligen Projekts mit dem Titel *IN SEARCH OF THE MIRACULOUS* (Auf der Suche nach dem Wunderbaren, 1975) geplant; es sollte den Künstler von Cape Cod nach Lands End an der Süd-

westspitze Englands führen und so seine beiden Heimatorte miteinander verbinden. Auch wenn Aders Kunst mit den frühen Performance- und Videoarbeiten von Vito Acconci und Bruce Nauman in Verbindung gebracht wird – weil er sich mit Performance, dem Körper, dem subjektiven Erleben und einer breiten Palette von Emotionen befasste –, war seine Empfindungsweise eindeutig europäisch. Ader selbst hat jedoch klar festgehalten (obwohl er im Allgemeinen zurückhaltend war, wenn es darum ging, über seine Arbeit zu sprechen), dass er sich nicht eigentlich als «Körper»-Künstler verstand, sondern eher als ein Künstler, der seinen eigenen Körper zum Ausgangspunkt von Untersuchungen über Din-

ge machte, wie Erzählstrukturen und Dauer, körperliche Widerstandskraft und menschliche Verletzbarkeit. Fasziniert vom Land seiner Geburt, Holland, und geprägt von dessen reichem kunsthistorischen Erbe verwendete Ader die Grundfarbenpalette eines seiner grossen Vorbilder: Piet Mondrian. Dieser holländische Einfluss wird auch in einer Serie von Photographien deutlich, die den Künstler beim Arrangieren von Blumen in einer Vase zeigen – ein ironischer Seitenhieb auf das Klischee der «ach, so blumigen» holländischen Kultur.

Überfliegt man die Seiten von Aders Biographie, berührt es einen merkwürdig, dass seit der letzten Einzelausstellung 1975 bis in die späten



80er Jahre seine Arbeiten kaum mehr zu sehen waren. Erst von den frühen 90er Jahren an fand Aders Werk – parallel zur kunstwissenschaftlichen Aufwertung der Konzept- und Performancekunst der 70er Jahre – wieder Beachtung von Seiten europäischer und amerikanischer Museen. Kunstzeitschriften widmeten ihm ausführliche Artikel, und unter Kunststudenten, aber auch in der Kunstszene im Allgemeinen wurde es wieder regelmässig diskutiert.

Um Aders Verschwinden und seinen mutmasslichen Tod rankten sich zahlreiche Vermutungen; auch Vergleiche zum Verschwinden des gescheiterten Weltumseglers Donald Crowhurst, 1968, wurden angestellt. All dies ge-

schah trotz eines veröffentlichten Interviews mit Aders Witwe, in dem sie bekräftigte, dass Ader seinen Zielort mit Sicherheit erreichen wollte, dass er seine Route gründlich geplant hatte und Navigationstabellen, eine Kamera sowie Notizbücher zum Festhalten seiner Eindrücke dabei hatte. Ausserdem war eine Ausstellung in Amsterdam geplant, die als dritter und letzter Teil des dreiteiligen Projekts gedacht war. Dennoch hat Ader – wie vermutlich jeder erfahrene Segler – die Geschichte von Crowhurst sicher gekannt, und einige Monate nach seinem Verschwinden fand man in seinem Schrank an der Universität ein Buch über Crowhursts verhängnisvolle letzte Reise.

Das Hochseesegeln war für Ader von zentraler Bedeutung, und er machte zwei denkwürdige Reisen am Anfang und am Ende seines Erwachsenenlebens. Die erste, 1963, er war einundzwanzig, führte ihn von Marokko nach Kalifornien, und die zweite hätte ihn zurück nach Europa bringen sollen. Seltsamerweise hat Ader diese Fahrt auch als eine Art Wettkampf betrachtet – als Versuch einen bestehenden Rekord der Einhand-Atlantiküberquerung zu brechen. Doch neun Monate nach seinem Ablegen, im April 1976, fand man sein kleines Boot gekentert vor der Küste Irlands treibend.

Eine Künstlerin, die das Verschwinden von Ader und Crowhurst thematisiert hat, ist Tacita Dean, und zwar in ihren 16-mm-Filmen *DISAPPEARANCE AT SEA I* und *II* (Verschollen auf See, 1996–1997) und dem illustrierten Büchlein *TEIGNMOUTH ELECTRON* (2000). Deans Filme sind unmittelbar von Crowhursts verhängnisvoller Reise inspiriert, in deren Verlauf er seine geographischen Positionsangaben und seine Logbucheinträge fälschte, um

den Eindruck zu vermitteln, dass er in dem internationalen Einhand-Yachtwettbewerb, an dem er teilnahm, weiter vorn läge, als dies tatsächlich der Fall war. Nachdem er schliesslich den Verstand verloren hatte und in Wahnvorstellungen verfiel, scheint er von seinem Trimaran, «Teignmouth Electron», in den Tod gesprungen zu sein. Dean hat die Geschichte von Crowhurst als universelle Parabel auf die Hybris, die Verletzlichkeit und das Scheitern des Menschen geschildert, aber auch als eine Geschichte über die Wahrheit, angesichts seines tragischen Eingestehens der eigenen Täuschungsmanöver und den damit verbundenen Konsequenzen für seine Bordtagebücher.¹⁾ Obwohl die Reisen von Crowhurst und Ader moralisch auf völlig verschiedenen Ebenen anzusiedeln sind, enthüllen beide durch das ihnen gemeinsame Scheitern die unvermeidliche (körperliche und geistige) Verwundbarkeit des Menschen in der Auseinandersetzung mit der Natur. Beide haben, jeder auf seine Weise, eine Art moralischer Rehabilitation erfahren,



FIONA TAN, *ROLL I & II*, 1997, 3 film stills from a video installation / *ROLLEN I & II*, 3 Filmstills aus Videoinstallation. (PHOTO: FRITH STREET GALLERY, LONDON)

indem sie im Tod einen Blick auf das Wunderbare erhaschten. Crowhurst und Ader sind auch das Thema der Kammeroper *The Strange Voyage of Bas Jan Ader* (Die seltsame Reise des Bas Jan Ader, 2001) von Danius Kesminas und Michael Stevenson. Im Rahmen ihres umfassenden Gemeinschaftsprojekts *Slave Pianos* (Versklavte Pianos), im Oktober 2001 in Deutschland uraufgeführt, vereint dieses Werk den satirischen Humor, für den die beiden Künstler bekannt sind, mit einem tiefen Verständnis und einer gründlichen Ausarbeitung der musikalischen Entwicklung, die das Leben der Protagonisten widerspiegelt und «allmählich in eine diatonische Vergessenheit führt».²⁾ Aufgrund von Interview- und Tagebuchauszügen sowie anderem gedruckten Material vermischen sich die Stimmen von Crowhurst, Ader, Aders Witwe und ihren Befragern zu einem vielschichtigen Stück über die Suche der Autoren nach Aufklärung und den damit verbundenen Enttäuschungen.

An Aders Reise ins Nichts erinnert auch eine bedeutende neue Arbeit des wegweisenden Kaliforniers Chris Burden mit dem Titel *GHOST SHIP* (Geisterschiff, 2005). Burden greift darin auch jene volkstümlichen Legenden und Mythen rund um Schiffswracks und verlassene Fahrzeuge auf, die bei den Dichtern der Romantik so hoch im Kurs standen. In seinem Projekt segelt ein unbemannter Nachbau einer Shetland «Sixareen» (ein alter nordischer Schiffstyp, der in Shetland gebaut wurde) durch programmierte Computer gesteuert von Fair Isle nach Newcastle Gateshead – die Ankunft wurde so geplant, dass sie mit dem dort alljährlich stattfindenden *Tall Ships Race* zusammenfiel.

Verlust, Gebrechlichkeit und Scheitern sind konstante Themen in Aders Kunst. In einer seiner *Fall*-Sequenzen stemmt er einen Betonblock über einer Ansammlung brennender Glühbirnen hoch, bis seine Kraft erlahmt, der Block auf den Boden knallt und dabei die Lichtquelle zermalmt. In einem anderen Beispiel fährt der Künstler in Amsterdam auf dem Fahrrad am Flussufer entlang, bis er die Konzentration verliert und ins Wasser steuert. Dann ist da noch die Szene, in der er an einem Ast hängt, bis er sich nicht länger festhalten kann und ins darunter liegende Wasser stürzt. In einer anderen Sequenz steht Ader ungeschickt an einen Sägebock angelehnt, bis er das Gleichgewicht verliert und seitwärts fällt. (Der Ort der letztgenannten Performance ist von Bedeutung, sie wurde nämlich vor jenem Leuchtturm in Westkapelle, Holland, gefilmt, der in Mondrians Frühwerk so häufig vorkommt.) Wie ein Kommentator bemerkt: «Ader besetzt sich selbst als «Der Künstler», es ist jedoch eine Rolle, die mit derart grandiosen Erwartungen verbunden ist, dass das einzelne Individuum kläglich daran scheitern muss».³⁾ Das Komödiantische, Slapstickartige dieser Arbeiten gibt dem scheinbar Beliebigen eine komplexere Zeit- und Erwartungsstruktur. Auch die Wiederholung ist ein zentrales Thema: Man sieht den Künstler, wie er wieder und wieder dieselbe dramatische Handlung durchspielt, bis sie sich endlich auflöst – mit dem unvermeidlichen Sturz auf die Erde.

Die Arbeiten von Fiona Tan und Marijke van Warmerdam haben diese repetitive Struktur von Aders *Fall*-Serie aufgegriffen; beide Künstlerinnen leben in Amsterdam, dem ursprünglichen Schauplatz zahlreicher *Fall*-

Sequenzen. So filmt Fiona Tan in den Performancearbeiten *ROLL I & II* (1997) und *SLAPSTICK* (1998) sich selbst, wie sie eine Sanddüne hinabrollt und immer wieder zu Boden fällt, kaum hat sie sich mühsam aufgerappelt. Im Fall von *SLAPSTICK* verweist schon der Titel auf Aders ganz eigenen Humor – besonders dort, wo eine an Buster Keaton erinnernde Sensibilität aufblitzt. Doch anders als Ader, dessen sichtbare Handlung immer auf den präzisen Moment des Aufpralls hin ausgerichtet ist, ist Tans Film eine Endlosschleife, die Anfang und Ende aneinander fügt und gerade dadurch eine Auflösung verweigert. Dieses Spiel mit alltäglichen Gesten und/oder wiederholten Ereignissen ist auch eine Art Markenzeichen der Kunst von Marijke van Warmerdam; ihre gefilmten Bilder eines Mannes, der eine nicht enden wollende Dusche nimmt, oder eines Mädchens, das unentwegt den Handstand gegen die Wand übt, haben eine geradezu hypnotische Wirkung auf die Betrachter. In *VOETBAL* (Fussball, 1995) jedoch durchbricht van Warmerdam den Zirkel der Wiederholung und setzt der Handlung ein deutliches Ende: Die Kamera der Künstlerin umkreist einen kleinen Jungen auf dem Schulhof, der versucht einen Ball auf dem Kopf zu balancieren. Der Film endet erst, als seine Kraft nachlässt und der Ball zu Boden fällt. Auch die sprachlichen Arbeiten der Künstlerin, wie *GOOD DAYS, BAD DAYS* (Gute Tage, schlechte Tage, 1996), erinnern an die Direktheit der beschwörenden Texte von Ader.

Einem weiteren Einwohner von Amsterdam, dem noch nicht lange dort wohnhaften französischen Künstler Jimmy Roberts, hat Bas Jan Aders *Fall*-Serie ebenfalls einen Anstoss gege-



ben; Roberts hat in bekannten Performancephotographien von Ader sich selbst buchstäblich ins Bild und an die Stelle des Künstlers gesetzt. Und in seinem Film L'ÉDUCATION SENTIMENTALE (Die Erziehung der Gefühle, 2005) reinszeniert er Aders berühmte Fallsequenzen und fängt ihn jeweils auf, wenn er vom Fahrrad kippt oder von seinem Baum herunterfällt. Dem drei Jahrzehnte jüngeren Roberts geht es nicht um eine Hommage an den älteren Vorgänger, sondern vielmehr darum, seinen eigenen Standpunkt im Hinblick auf die Kunstgeschichte herauszuarbeiten. Phantasie und Humor behalten auch die Oberhand in Roberts Arbeiten, wenn er fortfährt Parallelen zu anderen Idolen zu ziehen, wie David Bowie oder Iggy Pop. (So stellt er sich etwa selbst dar, wie er zwischen zwei Plattenhüllen dieser Künstler tanzt: *Heroes* und *The Idiot*.)

Ein weiterer junger Künstler, Todd McMillan aus Sydney, Australien, hat ebenfalls versucht den «fehlenden Künstler» zu verpflanzen, und zwar in einer direkten Anspielung auf Aders Photographie FAREWELL TO MY FRIENDS (Abschied von meinen Freunden, 1971) sowie in seinem Kurzfilm

BY THE SEA (Am Meer, 2004), in welchem McMillan wie Ader (oder der deutsche Romantiker Caspar David Friedrich beziehungsweise dessen «Mönch am Meer») zwölf Stunden lang aufs Meer hinausblickt – vom Morgengrauen bis zur Abenddämmerung. In dieser romantischen Arbeit ist deutlich erkennbar, dass McMillans «Suche» vergeblich ist, denn was (oder wer) immer es ist, wonach er Ausschau hält, es (er/sie) ist schon weit weg. Ähnlich wurden auch Aders Anspielungen auf Friedrich als Trauer um die vergangene Romantik gedeutet.⁴⁾

Die Abwesenheit ist ein häufig wiederkehrendes Thema in Aders Kunst: seine buchstäbliche Abwesenheit von der Bildfläche in den Schlusssequenzen seiner *Fall*-Sequenzen, die Abwesenheit vergangener Zeitalter, abwesende andere, noch einmal seine eigene Abwesenheit (in ALL MY CLOTHES – Alle meine Kleider, 1970) und schliesslich die Abwesenheit jeglicher Erklärung. Nehmen wir, zum Beispiel, das sehr emotionale Werk, PLEASE DON'T LEAVE ME (Bitte, verlass mich nicht, 1969) oder I'M TOO SAD TO TELL YOU (Ich bin zu traurig, um es dir zu erzählen, 1970–71), ein Photo und

ein Film, die beide zeigen, wie der Künstler vor dem ungerührten Blick der Kamera haltlos weint. Zum Hin und Her zwischen Ekstase und vor Elend geschüttelt werden gibt es ebenfalls zeitgenössische Entsprechungen, nämlich in Sam Taylor-Woods Hysteria (Hysterie, 1997) und in Georgina Starrs filmischem Selbstporträt, CRYING (Weinen, 1994). Taylor-Woods Film ist stumm wie der von Ader. Man sieht die Nahaufnahme einer anonymen Frau, deren Weinen – in Zeitlupe betrachtet – paradoxerweise genauso gut hysterisches Lachen sein könnte wie verzweifertes Weinen. Indem der Film die heikle Balance zwischen diesen beiden – oft austauschbaren – emotionalen Extremzuständen hervorhebt, legt er die verborgenen Abgründe menschlicher Verletzlichkeit offen und bleibt doch eine öffentliche Vorstellung auf Zelluloid.

Manche Kritiker haben Aders letzten Auftritt als seine grossartigste Nummer in Sachen Verschwinden bezeichnet. Doch weit davon entfernt, aus dem Buch der Kunstgeschichte zu verschwinden, taucht Ader darin mittlerweile immer häufiger auf.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Tacita Dean, «The Lie», in: *Teignmouth Electron*, Book Works & National Maritime Museum, London 1999, unpaginiert.

2) Zitat aus dem Programmheft, das die Künstler zur Oper und ihrer Aufführung in Aachen und Düsseldorf im Oktober 2001 drucken liessen. *The Strange Voyage of Bas Jan Ader* war der zweite Teil einer zweiseitigen Kammeroper. Der erste Teil, *The Broccoli Maestro* (nach Texten von Tony Clark), nahm den Begriff «failure» (Scheitern) aus australischer Perspektive unter die Lupe.

3) Brad Spence, «Painfully Ironic», in: *Bas Jan Ader*, University of California, Irvine 1999, S. 37.

4) Ebenda, S. 39.