

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

Prof. Dr. Carolin Meister

**Analyse der intersubjektiven Wende in der zeitgenössischen
Kunst am Beispiel der „konstruierten Situationen“ Tino Sehgal**

vorgelegt am: 25.03.2019

von: Simon Pfeffel

Lisztstraße 17

75179 Pforzheim

simon.pfeffel@gmx.de

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Grundlagen zur reflektierten Beobachtung performativer Kunst	7
2.1. Intersubjektive Erfahrungen.....	7
2.2. Bindungsmöglichkeiten und Bindungstypen: Der sekundäre Bindungstyp.....	10
2.3. Subjektive Erwartungshorizonte	13
2.4. Die visuelle Wirklichkeit	16
2.5. Der Gegenwartsmoment: Erfahrungen der Primärzeit.....	21
2.6. Ausdrucks- und Übersprungshandlungen sozial lebender Tiere – Stimmungs- und Affektübertragungen.....	24
2.7. Empathie und ihre Voraussetzungen	26
2.7.1. Synchroner Identität.....	28
2.7.2. „Permanente Identität“	35
2.8. „Neuronale Synergetik“ oder die Möglichkeiten, die zeitgenössische performative Kunst bietet, um individuelle festgefahrene Sichtweisen zu revidieren und neu zu organisieren.....	37
2.9. Der Zeigarnik-Effekt, oder: Was nehmen wir nach einer Betrachtung künstlerischer Werke mit nach Hause?.....	39
3. Sehgal's Werk näher betrachten	42
3.1. Eine Beobachtung: „Der Schwarm“ in der Turbinenhalle in London	42
3.2. Analyse von „Der Schwarm“	45
3.3. Begrifflichkeiten: „Konstruierte Situationen“ vs. Performances.....	45
3.4. Vordergrund und Hintergrund: Raumerfahrungen verschiedener Orte.....	47
3.4.1. Diverse Schwellensituationen als Übergang zur Kunstbetrachtung	48
3.4.2. Kunstbetrachtung in öffentlichen Räumen	51
3.5. Zwischen Tanz, Gespräch und Gesang: Die verschiedenen Handlungsmöglichkeiten der Darsteller Tino Sehgal's.....	58
3.5.1 Physische Bewegungen und körperliche Erregungszustände von Agierenden und Betrachtern	62
3.5.2. Die Organisation von physischer und psychischer Nähe und Distanz der Agierenden und des Betrachters in Sehgal's „konstruierten Situationen“	67
3.6. Das Ende einer „konstruierten Situation“ und die sich daran anschließende Wiederholung der Aufführungserfahrung	72
4. Sehgal's Werk im Lichte intersubjektiver künstlerischer Vergemeinschaftungsprozesse	73
5. Literatur und Quellen	76

1. Einleitung

Viele Autoren befassten sich bereits mit Intersubjektivität in der zeitgenössischen performativen Kunst¹, eigentlich ein Schlagwort aus der Psychologie und der Soziologie.² Im Anschluss an die Brockhaus-Enzyklopädie wird der Begriff der Intersubjektivität „[...] auf den mitmenschl. Verflechtungszusammenhang bezogen, der für die Alltagswelt sowie für das Erleben und Handeln des Einzelnen (Ich) grundlegend ist.“³ Aber was bedeutet dies im praktischen Sinne? Menschen sind von Geburt an bis weit ins Kleinkindalter hilflose und hilfsbedürftige Wesen. Sie würden sterben, wenn ihre nächste Umwelt ihnen nicht Aufmerksamkeit, Fürsorge, Hilfe und Nahrung bieten würde. Säuglinge und Kleinkinder verhalten sich von Geburt an manipulativ: Sie motivieren ihr Umfeld durch ihr Verhalten und ihr Aussehen, das sogenannte Kindchenschema, dazu, dass man ihnen hilft. Doch auch das weitere Leben jedes Menschen ist von verschiedensten sozialen Bindungen geprägt, die in kulturellen Formen vermittelt ihren jeweiligen Ausdruck finden.

¹In einem Interview des SWR anlässlich der Ausstellung „Tino Sehgal“ im „Kunstmuseum Stuttgart“ (22. Juni - 29. Juli 2018.) beschreibt Tino Sehgal seine künstlerischen Handlungen als „konstruierte Situationen“ (Scheck, Denis: Konstruierte Situationen. Exklusiv-Interview mit Tino Sehgal. In: KUNSCHT!-Magazin des SWR-Fernsehens (21.6.2018, 22.45 Uhr), <https://www.swr.de/kunscht/tino-sehgal-kunstmuseum-stuttgart/-/id=12539036/did=21668376/nid=12539036/c7lawd/index.html> (Abruf: 10.08.2018, 11:42 Uhr)). Im Zeit-Online-Magazin berichtet die Journalistin Sabine Weier nach einem Gespräch mit Tino Sehgal: „Performance soll es aber nicht genannt werden, so viel steht fest, denn Performance-Kunst und Fluxus lehne er ab [...].“ Daraufhin zitiert sie den Künstler: „Beide Bewegungen brachen mit den Aufführungskünsten, vielleicht um sich zu legitimieren. Damit schnitten sie aber eine ganze Tradition einfach ab, zum Beispiel Vaslav Nijinsky, George Balanchine oder die Stücke des Ballets Russe.“ (Sabine Weier: Erfahrungen in der Kasseler Black Box. In: Zeit-Online-Magazin (27. Juni 2012, 16:51 Uhr), <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2012-06/tino-sehgal-documenta> (Abruf 14.09.2018, 15:12 Uhr)). Der Begriff der „performativen Kunst“ und daraus abgeleitete Begriffe werden im Folgenden synonym zu „konstruierten Situationen“ benutzt, obwohl der Künstler Tino Sehgal die Bezeichnung seiner Werke als „Performances“ ablehnt (siehe Kapitel: Begrifflichkeiten: „Konstruierte Situationen“ vs. Performances). Dies ist der Tatsache geschuldet, dass „Performance“ und daraus abgeleitete Begriffe, wie „performativ“, in dieser Arbeit ganz im Sinne ihrer Herkunftsbedeutung aus dem Englischen für „Darstellung“, „Aufführung“, „Verrichtung“ (Performance. In: Brockhaus Enzyklopädie. Hrsg. von F. A. Brockhaus GmbH, Bd. 21, Mannheim 2006, S. 195.) verwendet werden. Auch Dieter Mersch, ein deutscher Philosoph, äußert sich zum Begriff der performativen Akte und zeigt dadurch, dass die Bezeichnung „Performativität“ ein breites Anwendungsfeld besitzt, welches sich im Rahmen der Übersetzung von „Performance“ bewegt: „Jedem Bild, jeder Schaffung eines Objekts, jedem Akt oder jeder auch noch so unscheinbaren Handlung kommt bereits ein performativer Zug zu. [...] Er enthüllt [...] den Aktcharakter, das Vollzugsereignis, die Momente der Setzung [...].“ (Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2002, S. 289 f.)

²Thomas H. Odgen, ein amerikanischer Psychoanalytiker, erläutert die Wichtigkeit intersubjektiver Prozesse für die zeitgenössische Psychoanalyse: „Ich bin der Auffassung [...], dass die dialektische Bewegung von Subjektivität und Intersubjektivität als klinisches Phänomen im Zentrum der Psychoanalyse steht; dabei ist mit *Subjektivität* jeweils die des Analytikers und des Analysanden als eigenständige Individuen mit einem jeweils eigenen Unbewussten gemeint und mit *Intersubjektivität* das vom analytischen Paar gemeinsam erzeugte Unbewusste. Praktisch jede klinische Theorie bemüht sich darum, dieses Phänomen in immer genaueren und tiefer reichenden Begriffen zu beschreiben.“ (Odgen, Thomas H.: Das analytische Dritte. Das intersubjektive Subjekt der Analyse und das Konzept der projektiven Identifizierung. In: Altmeyer, Martin/Thomä, Helmut (Hrsg.): Die vernetzte Seele. Die intersubjektive Wende in der Psychoanalyse, S. 36.)

³Intersubjektivität. In: Brockhaus Enzyklopädie. Hrsg. von F. A. Brockhaus GmbH, Bd. 13, Mannheim 2006, S. 434.

An dieser anthropogenen Grundverfasstheit setzt auch die zeitgenössische performative Kunst an, wenn sie mit ihrem performativem Handeln die sozialen Bande, die wir alle bereits von Geburt an kennen und welche sich im Laufe unseres Lebens weiter herausdifferenzieren, in den Mittelpunkt ihrer künstlerischen Vorgehensweisen stellt und in ihrem Tun reflektiert. So stellt sie diese durchaus auch vor Zerreißproben.

Doch fällt es zumeist schwer, zu definieren bzw. zu entschlüsseln, was Betrachter während performativer Handlungen erleben. Diese dauern lediglich für den Moment an und sind außerdem schwer zu dokumentieren, deshalb kann sich eine anschließend analysierende und kritische Auseinandersetzung nur an Dokumentationen aus verschiedenen Blickwinkeln und vergänglichem, sich verändernden Erinnerungen abarbeiten.

Wenn performative Handlungskunst soziale Beziehungen zum Ausgangspunkt nimmt, so bedeutet dies auch, dass sie die menschliche Existenz hinterfragt, weil der Mensch grundlegende soziale Veranlagungen besitzt, die ihn erst zu dem machen, was er ist. Tino Sehgal, ein britisch-deutscher Künstler, dessen künstlerisches Werk ausschließlich aus performativen Handlungen – „konstruierten Situationen“⁴, wie er sie nennt – besteht, stellt soziale Prozesse ins Zentrum seines Oeuvres. Haptische und überdauernde Objekte sind in Sehgals „konstruierten Situationen“ ausgeschlossen. Seine Handlungen, die nicht von ihm selbst, sondern von eigens engagierten Akteuren ausgeführt werden, bestehen lediglich während der jeweiligen Situation. Reflexionsprozesse der Verhältnisse, Bindungen und temporären Beziehungen zwischen Akteuren und Betrachtern, die während der Situationen zu Tage treten, werden grundlegende Merkmale dieser wissenschaftlichen Beobachtung sein. Tino Sehgal erschwert diese Auseinandersetzung dadurch, dass er keine verifizierten Dokumentationen seiner „konstruierten Situationen“ zulässt, anhand derer die Aufführungserfahrungen erörtert werden könnten.⁵ Die vorliegende theoretische Arbeit versucht, die zeitgenössische performative Kunst zu analysieren und Werkzeuge zu einer allgemeinen kunstwissenschaftlichen Analyse und Betrachtungsweise anzubieten, um ein besseres Verständnis für performativ-künstlerische Prozesse anzuregen. Aus den reflektierten Erfahrungsberichten sollen zuverlässigere Beobachtungen, Befunde und Erkenntnisse resultieren. Zentral stellt sich die Frage, ob es möglich ist, die Wirkungsweisen zeitgenössischer performativer Kunst näher als bisher zu deuten und zu erklären, indem die

⁴Vgl. Weier, Sabine: Erfahrungen in der Kasseler Black Box. In: Zeit-Online-Magazin (27. Juni 2012, 16:51 Uhr), <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2012-06/tino-sehgal-documenta> (Abruf 14.09.2018, 15:12 Uhr).

⁵Prinzipiell autorisiert Sehgal keine Fotografien oder Video-Aufnahmen seiner Werke für Print- oder Online-Publikationen. Zu sehen zum Beispiel im Ausstellungskatalog der performativen Ausstellung „14 Rooms“, die 2014 im Rahmen der Art Basel stattfand. Die für eine Abbildung von Tino Sehgals Werk vorgesehene Seite 71 ist unbedruckt (Vgl. Biesenbach, Klaus/Obrist, Hans Ullrich (Hg.): 14 Rooms. Ostfildern 2014, S. 71).

aktuelle psychologische Forschung im Rahmen intersubjektiver Prozesse auf die künstlerischen Situationen – bei denen temporäre soziale Gemeinschaften von Betrachtern und Agierenden entstehen – angewendet wird und auf diese Weise die Wirkungen auf den Betrachter beschrieben werden sollen.

In einer ersten Analyse soll das Werk Sehgals näher betrachtet werden. Welche Bestandteile sind in seinen „konstruierten Situationen“ auszumachen und wie kann man diese unter den Gesichtspunkten intersubjektiver Organisationsformen näher beschreiben?

Wenn der Betrachter ein Museum betritt und sich mit einer Situation von Tino Sehgal konfrontiert sieht, dann wird es ihm während seines Besuchs meist schwerfallen, eine körperliche und reflexive Distanz zu den Akteuren dieser Situation aufzubauen. Dies umso mehr, wenn dem Beobachter das Werk Sehgals noch unbekannt ist. In vielen seiner Situationen nähern sich die Handelnden den Besuchern, gruppieren sich um diese, sprechen sie an und stellen ihnen Fragen. Die Rezipienten treffen auf lebende Menschen, stehen diesen gegenüber, identifizieren sich mit ihnen. Ob die Agierenden ihnen physisch zu oder abgewandt sind, ist dabei zunächst nicht wesentlich. Die Beobachter werden im Prozess des physischen Gegenüberstehens bis zu einem gewissen Grad selbst zum Handeln aufgefordert, weil die Akteure sie als Subjekte adressieren. Betrachter müssen darauf reagieren, ob sie nun antworten, körperlich oder verbal, schweigen oder den Raum verlassen. Auf diese Weise treten soziale intersubjektive Prozesse in das Zentrum von Sehgals Werk. Erving Goffman, ein kanadischer Soziologe, beschreibt seinen Forschungsgegenstand der sozialen Organisationsformen so, als könnte es sich auch um die Beschreibung von Sehgals „konstruierter Situation“ handeln: „Gegenstand dieser Organisation [...] sind das Zusammenkommen von Personen und die zeitlich begrenzten Interaktionen, die daraus entspringen können. Eine normativ stabilisierte Struktur steht dazu im Widerspruch[...]“⁶ Die künstlerischen Elemente Tino Sehgals sind immaterieller und zugleich sinnlich wahrnehmbarer Natur, etwa visuelle Bewegungselemente im Raum oder akustisch-verbale Ausdrucksformen, wie Sprache und Gesang. Erika Fischer-Lichte, eine deutsche Theaterwissenschaftlerin, die den Diskurs über intersubjektive Prozesse in künstlerischen Aufführungen entscheidend mitprägte, erscheine dieses performative Handeln ohne Hilfsmittel im Kontext westlicher Kulturgeschichte nur konsequent:

⁶Goffman, Erving: Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation. 11. Aufl., Frankfurt am Main 2017, 11. Auflage, S. 8.

„Die Bedeutungen, welche die symbolische Ordnung unserer Kultur konstituieren, haben sich längst von den konkreten Objekten und den an bzw. mit ihnen gemachten körperlichen Erfahrungen abgelöst, von denen die entsprechenden Symbolisierungsprozesse einst ihren Ausgang nahmen.“⁷

So emanzipieren sich auch die Bewegungen der Akteure Sehgal's von ihren früheren Zusammenhängen oder ihren Interaktionen mit Objekten und erhalten während der Aufführungen eigenständige künstlerische Bedeutung. Das Handeln wird künstlerischer Selbstzweck und erzeugt „in actu“ einen temporär definierten Raum, in dem Präsentisches und Volatiles zugleich Gegenstand der Erfahrung werden, da das in der Zeit stattfindende Ereignis der künstlerischen Handlung sich jeder Permanenz entzieht und in seiner Absenz nur als Erinnertes weiterhin Bestand hat. Hierdurch werden alle gleichzeitig Anwesenden – Akteure ebenso wie Rezipienten – auf ihre Körperlichkeit im vergänglichen Moment des Hier und Jetzt radikal reduziert.⁸ Die Instrumente in Sehgal's Situationen sind die Körper von meist ausgebildeten Tänzern. Die Agierenden tragen wie der Betrachter Alltagskleidung und sind nicht als Akteure markiert. Die Kleidung ist es daher nicht, was den Betrachter von den Akteuren in ästhetischer Weise trennen würde. Vielleicht jedoch der Kontext, der bei seinen Situationen fast immer eine künstlerische Institution ist: das „Solomon R. Guggenheim Museum“ in New York, der „Martin-Gropius-Bau“ in Berlin, das „Palais de Tokyo“ in Paris und viele andere. Folglich muss auch darüber nachgedacht werden, welchen Einfluss Rahmenbedingungen künstlerischer Handlungen auf den Betrachter haben und wie diese seine Beobachtungen beeinflussen.

Diese Erörterung stößt allerdings notwendigerweise an Grenzen, denn wo das menschliche Bewusstsein seinen je individuellen Bedingungen unterliegt, sieht sich die kunstwissenschaftliche Analyse mit einem nicht einsehbaren System konfrontiert. Der deutsche Psychologe Norbert Bischof beschreibt dies als das „Black-Box-Problem“⁹, weil die Gedanken eines Menschen seiner Umwelt zum Beispiel durch seine Haltung, Gesten oder physische Handlungen visualisiert werden, die Gedanken selbst jedoch „[...] im Dunkel der Schädelkalotte eingeschlossen [...]“¹⁰ sind und auch durch Introspektion nur unzureichend analysiert werden können.¹¹

⁷Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. 10. Aufl., Frankfurt am Main 2017, S. 88.

⁸Nicht zuletzt Fragen der an Objekte gebundenen ökonomischen, aber auch theoretischen Verwertbarkeit werden hiervon berührt.

⁹Bischof, Norbert: *Psychologie*. Ein Grundkurs für Anspruchsvolle. 3. Aufl., Stuttgart 2014, S. 272.

¹⁰Ebd.

¹¹Vgl. ebd. Sybille Krämer, eine deutsche Professorin für theoretische Philosophie, erläutert diesbezüglich, dass ebenfalls die europäische Philosophie die Herausforderung sehe, menschliche Denkvorgänge zu visualisieren. Ihr Instrument sei die „[...] diagrammatische Figurierung theoretischer Sachverhalte.“ (Krämer, Sybille: *Gedanken sichtbar machen*. Platon: eine diagrammatologische Rekonstruktion. Ein Essay. In: Möller, Jan-Hendrik/Sternagel,

Daraus ergeben sich neue Fragestellungen: Wie nähert sich die Analyse jenen Erfahrungen, die in der erwähnten „Black Box“ stattfinden? In Beiträgen über intersubjektive Prozesse in der zeitgenössischen Kunst anderer Autoren werden wissenschaftliche psychologische Betrachtungsweisen bisher nur sehr vage formuliert oder kommen gänzlich zu kurz. Daher soll die zeitgenössische psychologische Forschung in einem ersten Schritt benannt und beschrieben werden, die zum tieferen Verständnis geeignete Ansätze zu bieten vermag.

2. Grundlagen zur reflektierten Beobachtung performativer Kunst

2.1. Intersubjektive Erfahrungen

Intersubjektivität ist im alltäglichen Leben omnipräsent. Ein grundlegender Gesichtspunkt intersubjektiven menschlichen Verhaltens ist die verbale Kommunikation zwischen zwei oder mehr Beteiligten. Gespräche, Unterhaltungen und Dialoge unterstehen dabei genau festgelegten Regeln, die während dieser Situationen nur selten bewusst reflektiert werden. Sie fallen erst ins Bewusstsein, wenn sie grundlegend missachtet werden.

„Die allgemeine Fähigkeit, durch moralische Regeln gebunden zu werden, kann schon dem Individuum eigen sein, aber die Regeln, die es in ein menschliches Wesen verwandeln, stammen aus den Anforderungen, die in der rituellen Organisation sozialer Begegnungen enthalten sind.“¹²

Jörg/Hipper, Lenore (Hg.): Paradoxalität des Medialen. München 2013, S. 175.) Auch Krämer sehe die Mittel zu dieser Sichtbarmachung unter anderem in der physischen Welt: „Unser Denken ist nicht auf das, was unter der Kopfhaut liegt, begrenzt, sondern bedarf externer symbolischer und technischer Hilfsmittel: Was das Werkzeug für die körperliche, das ist das Denkzeug für die geistige Arbeit.“ (Ebd., S. 175 f.) Der Mensch verwendet technische Hilfsmittel, wobei bereits der menschliche Körper als das wichtigste seiner Werkzeuge anzusehen ist, der den Menschen erst dazu befähigt, andere seinem Körper nicht zugehörige Hilfsmittel zu erzeugen und zu benutzen. All diese Instrumente – den menschlichen Körper eingeschlossen – prägen wiederum sowohl die menschliche physische Hülle selbst als auch dessen mentale Fähigkeiten, wie Kurt Bayertz, ein deutscher Philosoph, anschaulich in „Der aufrechte Gang. Eine Geschichte des anthropologischen Denkens“ darstellt. Er wendet im Anschluss an den Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel den Begriff des „absoluten Werkzeugs“ (Bayertz, Kurt: Der aufrechte Gang. Eine Geschichte des anthropologischen Denkens. München 2012, S. 261.) auf die menschliche Hand an, die sich erst durch das Aufrichten des menschlichen Körpers entwickeln konnte, und beschreibt diese im Anschluss an Galen von Pergamon, einem Arzt des griechischen Altertums, als das Werkzeug aller Werkzeuge, weil es den Menschen dazu befähige, sowohl materielle Werkzeuge als auch immaterielle, wie Gesetze, herzustellen. (Vgl. ebd., S. 263.) Auf diese Weise lässt die Betrachtung des menschlichen Körpers Rückschlüsse auf dessen Entwicklung zu und „vice versa“. Da die Agierenden in den „konstruierten Situationen“ Sehgal's keine Hilfsmittel über ihre eigenen Körper hinaus verwenden, wird sich diese wissenschaftliche Analyse insbesondere mit deren Körpern und dessen physische Eigenschaften auseinandersetzen müssen und wie diese im Sinne intersubjektiver künstlerischer Vergemeinschaftungsprozesse als Werkzeuge im Werk Sehgal's Anwendung finden.

¹²Goffman, Erving: Interaktionsrituale (2017), S. 53.

Im alltäglichen Leben gibt es daher Gesprächsrituale, die notwendig sind, um verbale und nonverbale Dialoge überhaupt stattfinden und gelingen – oder scheitern – zu lassen. Man stellt diesen gewissen Anforderungen, Ansprüche und Voraussetzungen entgegen:

„Universelle menschliche Natur ist keine sehr menschliche Angelegenheit. Durch den Erwerb wird der Mensch eine Art von Konstruktion, aufgebaut nicht nach inneren psychischen Neigungen, sondern nach moralischen Regeln, die ihm von außen auferlegt worden sind. Wenn diese Regeln befolgt werden, bestimmen sie die Selbsteinschätzung und die Bewertung anderer in der Begegnung, die Verteilung seiner Gefühle und seine verschiedenen Praktiken, die er anwenden wird, um eine spezifische und obligatorische Art rituellen Gleichgewichts aufrechtzuerhalten.“¹³

So suchen Dialoge immer nach Gleichgewicht und Balance, etwa in der richtigen Reaktion auf nonverbale Signale: Der Redner oder der Zuhörer tritt beispielsweise einen Schritt zurück, wenn das Gegenüber die Arme verschränkt, weil er dann signalisiert bekommt, dass er zu nahe kam. Oder er tritt näher, wenn das Gegenüber seinen Kopf dem Zuhörer entgegenstreckt, um ihm etwas zuzuflüstern. Reagieren beide Gesprächspartner auf diese Signale, beweisen sie ihre Aufmerksamkeit durch Zuhören und Beobachten. So fühlt sich der andere umfassend verstanden. Auch die Dauer der Redebeiträge der beiden Gesprächspartner ist gewissen Regeln unterworfen: Ungleich gewichtete Gespräche, in denen ein Gesprächspartner wesentlich mehr Redezeit in Anspruch nimmt, können durchaus zu einer Frustration des Gegenübers führen, weil dieser das Gefühl bekommen kann, nicht einem Dialog, sondern einem Monolog beizuwohnen. Diese Balance bedeutet auch ausgewogene Macht- und Respekts-Verhältnisse, die den beiden Parteien gewisse Regeln diktieren, wenn sie einen gesitteten gesellschaftsfähigen Umgang miteinander führen wollen.

Diesen intersubjektiven Umgang mit den Sozialpartnern lernen Menschen von Beginn ihres Lebens an. Norbert Bischof beschreibt Verhaltensmuster, die sich bereits bei Kleinkindern zeigen: „Durch *Weinen* und *Lächeln* werden die Bindungspartner zur Aufrechterhaltung der Nähe motiviert.“¹⁴ Diese Verhaltensweisen werden im Laufe des Lebens ausdifferenziert und zunehmend reflexiv und bewusst eingesetzt, zum Beispiel um das Gegenüber zu manipulieren.

Bischof erläutert, dass das drei Monate alte Kind bereits mit einem reflexhaften Lächeln auf Personen reagiere, wenn es die frontale Ansicht eines Gesichts wahrnehme. Sobald die

¹³Ebd., S. 52 f.

¹⁴Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 409.

angelächelte Person ihr Gesicht jedoch abwende, wenn auch nur teilweise, erlösche damit auch das reflexhafte Lächeln.¹⁵ Der Säugling sei auf diese Reflexe angewiesen, weil er erst ab dem Zeitpunkt, ab welchem er sich durch Krabbeln oder Laufen selbstständig fortbewegen könne, selbst dafür Sorge, dass die räumliche Distanz zwischen ihm und seinen Bezugspersonen nicht zu groß werde.¹⁶

Die Voraussetzungen für gelingendes intersubjektives Verhalten sind vielfältig. Einige davon, wie Empathie und zeitlich reflektierte Selbst- und Objektwahrnehmung – welche notwendig ist, um einen Dialog als fortlaufende Kommunikation zu begreifen – werden im Folgenden näher zu betrachten sein. Verschiebt sich unter dem Aspekt dialogisch gelingender (oder scheiternder) Intersubjektivität die Perspektive vom elementar Anthropologischen und Biologischen hin zum Künstlerischen der performativen Handlung, stellt sich im Weiteren die Frage, auf die sich auch die deutsche Kunstwissenschaftlerin Nina Zschocke in ihren Arbeiten bezieht: Ob und wie künstlerische Werke derart Einfluss auf die Wahrnehmung von Betrachtern nehmen können, dass deren Sinneseindrücke durch die Wahrnehmung von Kunstwerken irritiert werden und sie in einem folgenden Schritt bereits festgefügte Erwartungshaltungen revidieren und neu zuordnen müssen, wodurch sich eine geistige Weiterentwicklung des Individuums vollzieht.¹⁷ „Eine solche ‚Destabilisierung‘ des Betrachters beinhaltet demnach die Möglichkeit für Veränderungen in ihm.“¹⁸

Hatten die erwähnten sozialen Bande zwischen den Eltern und dem Kleinkind noch die Funktion, den Organismus des Kindes zu stabilisieren, so kann der zeitgenössischen Kunst die gegenteilige Aufgabe zugesprochen werden: Der nun erwachsene Kunstbetrachter soll durch seine ästhetischen Erfahrungen in seiner Weltwahrnehmung irritiert werden, um seine geistige Fortentwicklung durch psychische Anpassungsmaßnahmen zu fordern und fördern.

Wenn Sandra Umathum – Professorin für Theaterwissenschaft und Dramaturgie an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ in Berlin – Sehgal's Situationen „intersubjektive Begegnungen“¹⁹ nennt, gebraucht sie einen Begriff, der bereits seit einigen Jahrzehnten Hochkonjunktur in der

¹⁵Vgl. ebd., S. 352.

¹⁶Vgl. ebd., S. 409.

¹⁷Vgl. Zschocke, Nina: Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit, München 2006, S. 83.

¹⁸Ebd., S. 83. „In manchen Fällen führen die an die normale Umwelt adaptierten Verarbeitungsstrategien nicht zu einer befriedigenden Wahrnehmung. So kann es dazu kommen, dass der Wahrnehmende die eigene visuelle Interpretation als ‚falsch‘ empfindet, da sie anderen Annahmen oder Informationen über die wahrgenommene Situation widerspricht. Der visuelle Apparat erzeugt dann ein stabiles, eindeutiges und bedeutungsvolles Bild, welches aber als ‚Fehlwahrnehmung‘ oder ‚Illusion‘ beurteilt wird.“ (Ebd. S. 75)

¹⁹Umathum, Sandra: Kunst als Aufführungserfahrung. Diss. Bielefeld 2011, S. 159.

psychologischen Forschung hat. Der Psychologe Michael Ermann beschreibt intersubjektive Prozesse als anthropologisch elementare Bedingungen:

„Intersubjektivität bezieht sich auf die Tatsache der mitmenschlichen Bezogenheit. Sie geht davon aus, dass der Mensch von Geburt an in Beziehungen lebt und dass diese Bezogenheit seinen Niederschlag in der psychischen Organisation, nämlich im Selbst findet. Dabei ist der Mensch stets auf Andere angewiesen, um die Kohärenz seines Selbst, also seine psychische Organisation, aufrechtzuerhalten. Dieses Prinzip wird durch unbewusste gegenseitige Einflussnahme, die sog. organisierenden Prinzipien des (Selbst-)Erlebens, gewährleistet.“²⁰

Ein wesentlicher Aspekt und Voraussetzung intersubjektiven Verhaltens, wie auch der performativen Handlungen Sehgal's, sind menschliche Bindungstypen.

2.2. Bindungsmöglichkeiten und Bindungstypen: Der sekundäre Bindungstyp

Der deutsche Psychologe Norbert Bischof beschreibt die Bindung sowohl beim Menschen als auch bei Tieren in ihrer Wirkung auf die Beteiligten:

„Unter *Bindung* versteht man eine Beziehung zu einem individuell bekannten Objekt, normalerweise einem Artgenossen, die bewirkt, dass man bei ihm das Gefühl der Sicherheit und Geborgenheit verspürt, und die daher mit dem Wunsch verbunden ist, sich möglichst dauerhaft in seiner Nähe aufzuhalten.“²¹

Diese Definition klingt plausibel, wenn zunächst das Eltern-Kind-Verhältnis des Menschen betrachtet wird. Das Kleinkind könnte ohne fremde Hilfe nicht überleben, ist auf die Bindung mit den Eltern und der daraus resultierenden Pflege angewiesen.²²

Bischof benennt anschaulich, dass der Bindungsbegriff, wie ihn noch John Bowlby in Hinblick auf die frühkindliche Entwicklung formulierte, bezogen auf die gesamte Lebensspanne des Menschen

²⁰Ermann, Michael: Psychoanalyse heute. 2. Aufl., Stuttgart 2012, S. 52.

²¹Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 409.

²²Ein Zusammenhang, der sprachlich in der Übersetzung des Adjektivs *vertraut* ins Englische mit *familiar* deutlich wird, wie Norbert Bischof betont. (Ebd., S. 437) Auch die Neurologie nähert sich der Fragestellung an und untersucht, in welchen Gehirnarealen das Bindungsverhalten beheimatet ist. Die Psychologen und Neurowissenschaftler Boris Bornemann und Tania Singer beschreiben die dazugehörigen Hirnregionen: Die „Erzeugung von Empfindungen der Herzenswärme und des Wohlwollens [kann] weitere Regionen aktivieren (medialer Orbitofrontalkortex, Striatum, ventrales Tegmentum/Substantia Nigra und Globus Pallidus), die bereits [...] mit Affiliation, Liebe und Belohnung in Verbindung gebracht wurden.“ (Singer, Tania/Holz, Matthias (Hrsg.): Mitgefühl in Alltag und Forschung. Saarbrücken 2013, E-Book, <http://www.compassion-training.org/?page=download&lang=de> (Abruf: 23.10.2018, 19:07 Uhr), S. 192.)

zu kurz greife. So durchleben Adoleszente für gewöhnlich große Konflikte zwischen Nähe und Distanz gegenüber ihren engen Bezugspersonen, den nahen Familienangehörigen.²³

Das Kleinkind ordnet er der Omega-Hierarchie zu, womit er beschreibt, dass es sich am unteren Rand einer Gruppenshierarchie befinde: hilflos, angewiesen auf Nahrung und Fürsorge und in seinem Äußeren durch das Kindchenschema geprägt. Während es heranwachse, entwickle es sich tendenziell in Richtung der Alpha-Hierarchie, die den höchsten sozialen Rang in einer sozialen Gruppengemeinschaft darstelle. Es müsse im Laufe seines Wachstums die Attribute der Angewiesenheit auf fremde Hilfe, das Kindchenschema sowie Weinen und Betteln weitgehend ablegen, um individuelle Verantwortung zu übernehmen und so die Fähigkeiten zu erlangen, die notwendig werden, um in dieser Konsequenz im späteren Verlauf des eigenen Lebens neue soziale Bindungen außerhalb des familiären Zusammenhangs eingehen und selbst eine Familie gründen zu können.²⁴

In der Folge deklariert Bischof den von Bowlby beschriebenen Bindungsbegriff als den „primären Bindungstyp“²⁵, wie ihn das Kind gegenüber der Mutter erlebt. Die Bindung der Eltern gegenüber dem Kind, die erst nach erfolgreicher Adoleszenz mit passenden Geschlechtspartnern erfolgen könne, nennt Bischof den „tertiären Bindungstyp“²⁶. Dazwischen verortet er den „sekundären Bindungstyp“²⁷, welcher auf Beziehungen von Individuen abziele, die jeweils nicht dem persönlichen Familienverhältnis angehören und zunächst Fremde sein müssen, um nicht der Inzucht anheim zu fallen.²⁸

Interessant ist der Begriff des „sekundären Bindungstyps“, weil er die besondere Beziehung von Nähe und Distanz zwischen den Bindungspartnern beschreibt, ob diese nun temporär kurzfristigen oder andauernden, über eine größere Zeitspanne fortbestehenden Charakter aufweist.

Bischof benennt sieben Aspekte des „sekundären Bindungstyps“ und orientiert sich dabei an Arbeiten des englischen Psychologen Dan Mc Adams: Wechselseitige Beglückung, symmetrischer

²³Vgl. Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 417.

²⁴Vgl. ebd., S. 433.

²⁵Ebd., S. 436.

²⁶Ebd., S. 417.

²⁷Ebd., S. 436.

²⁸Ebd., S. 417. Bei Tierarten, wie den Weißbüschelaffen, ist ein Verhalten zu beobachten, bei dem die Erwachsenen ihr eigenes adoleszentes Kind aggressiv aus der Familiengemeinschaft vertreiben. Ein evolutorisch vererbtes Verhalten, dass vor Inzucht schützt. Lässt sich das Jungtier jedoch nicht vertreiben, zum Beispiel weil alle Familienmitglieder in einem Käfig untrennbar beieinander gehalten werden, kann die Aggression dazu führen, dass das Jungtier von den älteren Familienangehörigen getötet wird. (Vgl. ebd., S. 416) Dabei werden auch Zugehörigkeits-Grenzen familiär-sozialer Verbände erkennbar, die nicht zuletzt für den erfolgreichen Fortbestand der Art von entscheidender Bedeutung sind. Die sexuelle Anziehungskraft regt sich für gewöhnlich gegenüber Fremden, die nicht Teil der eigenen Familie sind. Eine enge familiäre Bindung, vor allem zwischen Adoleszenten und den eigenen Eltern, können durch *repressive Inzestbarrieren* sowohl im Tierreich als auch beim Menschen, dazu führen, dass sexuelle Triebe unterdrückt werden. (Vgl. ebd., S. 414 ff.)

Dialog, offene Kontaktbereitschaft, Harmonie, Sorge füreinander, Verzicht auf Dominanz und Kontakt als Selbstzweck.²⁹ Der Begriff „sekundäre Bindung“ bezieht sich somit auf die Intimität zweier Personen, die sich erst im Laufe ihres Lebens kennengelernt haben und sich zuvor in Bezug auf ihre verwandtschaftliche Beziehung fremd waren.

Die Balance für eine Beziehung beruhe im Anschluss an Bischof im folgenden Verlauf der Beziehung auf einer subtilen Regelung von Nähe und Distanz, sowohl räumlich als auch psychisch, ein Zusammenhang, den Bischof mit dem Begriff der „Sehnsucht“ zu fassen versucht.³⁰ „Sie ersehnt die Nähe und scheut sie zugleich; denn wer sich gemein macht, zerstört damit den Gegenstand des Begehrens, der nur in der Entrücktheit seine Faszination bewahren kann.“³¹ Norbert Bischof benennt die Anziehungskraft gegenüber Fremden, die nach dem Bedürfnis des Individuums später einmal Bindungspartner werden könnten, im Anschluss an Henry Murray das „Affiliations- oder Anschlussmotiv“³². Diese Motive können vielleicht am besten mit dem Gefühl der Neugier verdeutlicht werden. Dieses Gefühl beschreibt die Annäherung eines Individuums – sowohl körperlich als auch psychisch oder sexuell – an etwas Unbekanntes. Ob dies nun ein Objekt, eine Situation oder eine andere Person ist. Mit diesem Spannungsfeld aus Sehnsucht, Neugier oder Abwehr gegenüber Fremden ist auch der Betrachter der „konstruierten Situationen“ Sehngals konfrontiert. Da es sich um Menschen handelt, denen der Beobachter gegenübersteht, greift der skizzierte „sekundäre Bindungsbegriff“ zur Beschreibung der Situation. Der Betrachter kann sich der Situation schwerlich gänzlich entziehen; die Handlungen Sehngals faszinieren, weil sich der mit ihnen konfrontierte Betrachter persönlich von den Akteuren angesprochen fühlt. Dieser Prozess zwingt den Beobachter, die mehr oder weniger passive Rolle des Voyeurs zu verlassen und aktiv am Gestalten der Situation teilzunehmen.

Auf diese Weise entstehen während der Aufführungen temporäre, fragile Bindungsmöglichkeiten: Die gegenüberstehende Person könnte interessant wirken, vielleicht die Rolle eines potenziellen Freundes, eines Sexualpartners oder eine andere Funktion im sozialen Leben des Betrachters übernehmen. Und es ist davon auszugehen, dass es ein ausgeglichenes Spiel zwischen den Agierenden und dem Beobachter ist, weil sich auch die Akteure Sehngals davon nicht völlig frei machen können. In Folge der Interaktion wird sowohl die konkret körperlich-räumliche als auch die damit einhergehende psychisch-emotionale Relation der Beteiligten neu strukturiert.

²⁹Vgl. ebd., S. 436.

³⁰Vgl. ebd., S. 435.

³¹Ebd.

³²Ebd., S. 436.

2.3. Subjektive Erwartungshorizonte

In die Begegnungen mit fremden Menschen stellen sich bei den Beteiligten auf der Basis des „sekundären Bindungstyps“ verschiedene Erwartungen ein. Diese Erwartungen beeinflussen folglich auch das Rezeptionsverhalten gegenüber der zeitgenössischen performativen Kunst. Denn wenn der Betrachter ein derartiges Kunstwerk vor Augen hat, welches er nicht zwingend als solches erkennen muss, dann bringt er während seines Rezeptionsprozesses auch immer einen Teil seiner subjektiven Erinnerungen und Erwartungshorizonte mit in den Betrachtungsprozess ein, wie Nina Zschocke beschreibt: „Aus den Wechselwirkungen zwischen Objekt und Betrachter resultierend, sind die Attribute dieser ästhetischen Erfahrung weder allein von der Person, die die Erfahrung macht, noch von dem Objekt (dem ‚Kunstprodukt‘) abhängig.“³³ Diese beiden Aspekte verbinden sich zu einer ganzheitlichen Kunsterfahrung. „Die Eigenschaften des wahrgenommenen Werkes sind das Resultat ‚dynamischer‘, zwischen Objekt und Betrachter stattfindender Prozesse.“³⁴ Im Laufe des Lebens sammeln Menschen Erfahrungen und konstruieren auf dieser Grundlage Erwartungen gegenüber ihrer Umwelt. Dies ist notwendig, um schnell und möglichst effizient auf bereits bekannte oder neue Erfahrungsqualitäten reagieren zu können.³⁵

Es sind äußerst vielfältige und komplexe Zusammenhänge, welchen jeder Wahrnehmungs- und Erkenntnisvorgang bereits im zeitlichen Vorfeld unterliegt. Die Erwartungen im Hinblick auf ein bestimmtes Ereignis bestimmen daher dessen Rezeption ganz entscheidend mit. Betritt der Betrachter eine künstlerische Institution, etwa ein Museum für zeitgenössische Kunst, bezahlt er dessen Eintrittspreis und liest sich das informative Falblatt durch, welches er im Eingangsbereich findet, dann ist er bereits recht gut auf das vorbereitet, was nun kommen wird und wird seine Erwartungen daran ausrichten: zeitgenössische Kunst.³⁶

³³Zschocke, Nina: Der irritierte Blick (2006), S. 24.

³⁴Ebd.

³⁵Renate Huber, Professorin unter anderem mit dem Schwerpunkt für Neurophilosophie an der TU Dortmund, erläutert den mentalen menschlichen Erkenntnisprozess folgendermaßen: „Die Analyse des Erkenntnisprozesses beinhaltet drei Aspekte: (α) die Angabe der ontologischen, epistemologischen und methodologischen Grundthesen und Postulate, auf deren Grundlage die Erörterung vorgenommen wird, (β) die Bestimmung der Erkenntnis als Ergebnis einer Strukturierung, die zwar auf mehrfache Weise möglich ist, aber dennoch nicht beliebig ist, sondern eingeschränkt wird durch constraint-Bedingungen (neurologisch, phylogenetisch, ontogenetisch, kulturell bedingt) und (γ) die Erörterung verschiedener Aspekte der Strukturierungsleistungen (figurativ, repräsentativ, operativ) und die Konkretisierung und Begründung der Strukturierungsformen.“ (Huber, Renate: Intuitive Erkenntnis und exakte Wissenschaft. Habil. o. O. o. J. S. 401. <https://d-nb.info/1099958148/34> (Abruf: 21.10.2018, 10:46 Uhr).)

³⁶ Renate Huber erläutert den Wahrnehmungsprozess des Betrachters: „Die Sinnesorgane eines kognitiven Systems **S** und die Wirklichkeit **O** treten in eine Interaktion. Ein großer Teil des sensorischen Input wird ausgefiltert; ein kleiner Teil wird sinnesspezifisch verarbeitet, d.h. bewertet, geordnet, strukturiert, durch gehirneigene Vorgaben ergänzt und dann als Information über die Wirklichkeit interpretiert und für ein überlebensadäquates Handeln verfügbar gehalten.“ (Huber, Renate: Intuitive Erkenntnis (2013), S. 404.)

Erwartungen gegenüber der Umwelt sind individuell und subjektiv begründet und bauen auf dem jeweils persönlichen Erfahrungshorizont auf. Zschocke beschreibt, dass sowohl die Gegenwart als auch die Vergangenheit eines Betrachters Einfluss auf seine jeweils aktuelle Rezeption ausübe: „Sie bilden die Grundlage für das neuronal kodierte Wissen des verarbeitenden Systems und somit die Basis für die Interpretation neu eingehender Sinnesreize.“³⁷

Der visuelle Sinnesreiz sei dabei lediglich vom Objekt abgelenktes Licht, welches auf die Retina treffe, und in dieser Folge potenziell mehrdeutig. Welchem konkreten Informationsgehalt dieser entspreche, könne dem Sinnesreiz daher nicht abgelesen werden, sondern das Gehirn müsse diesen im Hinblick auf Kontexte und Bedeutungsebenen seiner Umwelt in einem darauffolgenden Schritt ein- und zuordnen.³⁸

Zschocke verweist im Anschluss an Arbeiten des Hirnforschers Wolf Singer darauf, dass sich der Sehsinn evolutionär entwickelt und dabei mit bestimmten Gehirnarealen verknüpft habe, wodurch ein bewährtes Sinnesorgan entstanden sei. Die Essenz dieses Gedankens sei, dass unser heutiger menschlicher Sehsinn bei der Geburt jedes Menschen überindividuell große Gemeinsamkeiten aufweise.³⁹ „In Verbindung mit den angeborenen Eigenschaften des visuellen Systems führen allgemeine Merkmale der Umwelt zu Verarbeitungsstrukturen, die als ‚Wahrnehmungsregeln‘ beschrieben werden können. Zu ihnen zählen etwa die Mechanismen der Gestaltwahrnehmung.“⁴⁰ Somit erwachse auf der evolutionären Basis der menschlichen Physiologie eine Wahrnehmung, die zunächst in der frühkindlichen Entwicklung heranreife und sich anschließend anhand individueller Erfahrungen individuell weiter ausdifferenziere.⁴¹

Doch nicht nur aktuelle äußere Faktoren bestimmen den Wahrnehmungsprozess, sondern auch die momentane mentale Disposition ist von entscheidendem Einfluss. Stimmungen wirken auf Erwartungen ganz grundlegend ein. Dies zeigt etwa der sogenannte Rohrschach-Test, ein psychodiagnostisches Testverfahren, bei welchem den Testpersonen verschiedene in der Mittelachse gespiegelte und folglich symmetrische Klecksbilder gezeigt werden, die von diesen gedeutet werden sollen. Die darauffolgenden Interpretationen hängen ganz entscheidend von der

³⁷Zschocke, Nina: Der irritierte Blick (2006), S. 48.

³⁸Ebd.

³⁹Vgl. ebd., S. 48 f.

⁴⁰Ebd., S. 49.

⁴¹Vgl. ebd.

„Einstellung“ des jeweiligen Probanden ab, die sich aus dessen das gesamte bisherige Leben lang gesammelten Wahrnehmungen seiner Umwelt entwickeln.

Bernd Six, ein deutscher Psychologe, erläutert, dass „[...] [n]euere Untersuchungen zeigen, daß es durchaus so etwas wie stabile und gleichzeitig ambivalente Einstellungen gibt, da Einstellungen in der Regel bei Klassifikationen enden, die zu einer Pro- oder Contra- Kategorisierung führen.“⁴²

Nina Zschocke beschreibt, dass der Betrachter während der Rezeption jeweils bestimmte, zur betreffenden „Einstellung“ passende, erinnerte Ereignisse aus einer Vielzahl auswähle und zulasse, wodurch die Erfahrung im Jetzt eingefärbt werde. Die auf diese Weise selektierende „Einstellung“ benennt sie im Anschluss an Hubert Rohrer als den persönlichen „Erlebnishintergrund“ oder die „Atmosphäre“, die das Subjekt umgebe und von dem aus er seine Umwelt wahrnehme. Der „Erlebnishintergrund“ blende je nach Situation bestimmte Merkmale der Umwelt ein- oder aus.⁴³

Hans-Jürgen Walter legt im Rückgriff auf Kurt Lewin dar, dass das Individuum vom „gegenwärtigen Feld“ bestimmt sei: „Dieses gegenwärtige Feld aber hängt nun nicht vollständig von der gegenwärtigen Situation ab, sondern es wird von den Hoffnungen und Wünschen des Individuums und durch seine Ansichten über seine eigene Vergangenheit beeinflusst – durch die Zeitperspektive.“⁴⁴ Das „gegenwärtige Feld“ werde als temporales durch die Vergangenheit und die Zukunft des Menschen beeinflusst.⁴⁵

Um den „Erlebnishintergrund“ besser fassen zu können, bringt Norbert Bischof den Begriff des „Weltgerüsts“⁴⁶ ins Spiel, den er im Anschluss an Freud als geistigen „Sekundärprozess“ bezeichnet und ihm ein „Realitätsprinzip“ zuordnet.⁴⁷ Auch hier ist der Zeitaspekt wesentlich. Zukunft kann erst sinnvoll geplant werden, wenn diese realitätsnah im Kontext bisher gemachter Erfahrungen eingeschätzt werden kann. Wer zum Beispiel eine Wanderung plant, sollte prüfen, ob sich am Himmel (oder auf einschlägigen Websites) Regen ankündigt. Falls dies der Fall ist, sollte vernünftigerweise ein Schirm eingepackt werden.

Die Sekundärprozesse erlauben im Anschluss an Bischof einen zeitlichen Bedürfnisaufschub und machen es so möglich, darüber nachzudenken, wie ein anvisiertes Ziel vielleicht über Umwege,

⁴²Six, Bernd: Einstellungen. Spektrum Akademischer Verlag Online-Lexikon der Psychologie, <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/einstellungen/3914> (Abruf: 01.03.2019, 11:47 Uhr).

⁴³ Vgl. Zschocke, Nina: Der irritierte Blick (2006), S. 50.

⁴⁴Walter, Hans-Jürgen: Gestalttheorie und Psychotherapie. Zur integrativen Anwendung zeitgenössischer Therapieformen. Opladen 1985. S. 69.

⁴⁵Vgl. ebd., S. 69 f.

⁴⁶Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 382.

⁴⁷Vgl. ebd., S. 383.

aber dafür effizienter, weil zum Beispiel mit weniger Kraftaufwand verbunden, erreicht werden könne. Durch den Bedürfnisaufschub habe das Individuum zudem die Möglichkeit, über verschiedene Strategien der Bedürfnisbefriedigung nachzudenken und auf diese Weise später auftretende eventuell günstigere Chancen zu nutzen.⁴⁸

„Während Schimpansen wissen wollen, wie sie die hier und jetzt vorgefundene Umwelt abändern können, damit sich ihr momentan verspürtes Bedürfnis erfüllt, fragt der Mensch, wie es mit dieser Umwelt weitergehen wird, womit sie ihn von sich aus als Nächstes konfrontieren könnte, und welche Motive das in seinem künftigen Ich hervorrufen wird.“⁴⁹

Auf diese Weise wird abstraktes strategisches Denken möglich, welches sich nicht lediglich mit dem Hier und Jetzt auseinandersetzen muss. Auch im Kontext kunstdefinierter Räume und dort stattfindender künstlerischer Handlungen wirken diese zeitlich konnotierten Sekundärprozesse.⁵⁰ Während der Handlungen Sehgal denken Betrachter darüber nach, welche Schritte die Akteure wohl als nächstes gehen werden. Aktuelle Erwartungen schöpfen substanziell aus individuellen Erfahrungen des alltäglichen Lebens und früherer Kunsterfahrungen. Dies kann durchaus auch Sehgal im Rahmen seiner Planungen der Handlungsanweisungen für die Ausführenden unterstellt werden. Besonders wichtig scheint dies in den Arbeiten Sehgal, bei denen die Besucher der performativen Handlungen daran teilhaben, das künstlerische Werk kollaborativ mitzuerschaffen und aus der Rolle des passiven Betrachters in die aktive des (Mit-)Akteurs geraten.

2.4. Die visuelle Wirklichkeit

Diese Analyse wird sich im Folgenden allgemeinen Wahrnehmungsqualitäten widmen, weil diese ebenfalls Voraussetzung reflektierter Beobachtung sind. Das Auge und der gesamte optische Wahrnehmungsapparat bestimmt durch seine physiologischen und neuro-physiologischen Bedingtheiten die Rezeption ganz entscheidend mit. In der Konsequenz dieser Überlegungen wird

⁴⁸Vgl. ebd.

⁴⁹Ebd.

⁵⁰ Auch Dieter Mersch weist darauf hin, dass das menschliche Zeitempfinden essentiell für zeitgenössische performativ-künstlerische Prozesse ist, nachdem er die Werke von Künstlern, wie John Cage, Yves Klein und Joseph Beuys erläuterte: „Nicht was dabei im einzelnen zum Vorschein gelangt, ist relevant, sondern *daß geschieht*. Das Eigentümliche ist mithin Zeitlichkeit. Jedes Ereignen braucht Zeit, egal ob es sich um ein Denken, ein Tun, eine Betrachtung oder eine Vorführung handelt. Als zeitliche Geschehnisse verweisen diese auf ein Unverfügbares. Sie zeitigen sich, schreiben sich fort, entziehen sich ihrem Ereignen.“ (Mersch, Dieter: Ereignis und Aura (2002), S. 290 f.) Der Begriff des „Unverfügbaren“ beschreibt dabei treffend die Wirkungen der „konstruierten Situationen“, die Sehgal noch dadurch verstärkt, dass er keine bildhaften Dokumentationen seines Werks zulässt.

deutlich, dass eine performative Handlung raum-kontextabhängig verschieden wahrgenommen, gedeutet und bewertet wird, je nachdem, wo sie stattfindet: Ob sie sich in einem White Cube oder kontrastierend dazu im öffentlichen Raum abspielt, wirkt sich ganz entscheidend auf deren Qualitäten aus. In einem fundamentalen Sinne gilt es, das Zustandekommen der Welt in unserem Vorstellungsvermögen auf seine physiologischen Bedingungen zurückzuführen, um hierdurch die mehrfach vermittelten Dimensionen in ihrer Mittelbarkeit auf Verfasstheit und Folgen für die Weltinterpretation qualitativ befragen zu können.

„Genaugenommen handelt es sich bei dem Eindruck, das ‚Aussehen‘ der Welt, die ‚visuelle Wirklichkeit‘ dringe durch durchlässige Sinnesorgane direkt in das Bewusstsein und die wahrgenommenen Eigenschaften (Qualitäten) *seien* die Eigenschaften externer Objekte, um die Verwechslung der Repräsentation mit dem von ihr Angezeigten.“⁵¹

Nina Zschocke widerspricht einem naiven Realismus und erinnert mit dieser Aussage zugleich an den philosophischen Kategorienfehler, der beobachtete Raum eines Menschen entspreche der gedanklichen Repräsentation dieses Raums. Sie erläutert in ihrer Arbeit „Der irritierte Blick“ einige Komponenten, die dem reflektierten Sehen vorgeschaltet seien und dieses somit grundlegend beeinflusse. Zschocke unterscheidet hierbei die strukturell unterschiedlichen Formen der Wahrnehmungsweise als „top-down“ und „bottom-up“ Modelle⁵²:

„Während in klassischen Theorien die Wahrnehmung meist als ein eher linear ablaufendes, automatisches ‚Reiz-Reaktions-Geschehen‘ beschrieben wird, entsteht [im Anschluss an Wolf Singer] ein Bild des Gehirns als ‚aktives, Hypothesen formulierendes und Lösungen suchendes System‘.“⁵³

Zschocke beschreibt das „top-down“ Modell im Anschluss an die deutschen Neurophysiologen Andreas K. Engel, Pascal Fries und Wolf Singer als eine Wahrnehmung, die die Seh-Eindrücke des Individuums auf der Grundlage bisheriger Erfahrungen und Erwartungen strukturiere. Das Gehirn reagiere dabei nicht einfach ständig auf eingehende Sinneseindrücke, sondern stelle unabhängig von diesen Sinnesreizen kontinuierlich selbstständige Erwartungen auf. Dabei würde darauf geachtet, dass visuelle Reize und gedankliche Inhalte, Erwartungen und Erfahrungen ständig miteinander abgeglichen werden, um eine „stabile Repräsentation“ der Wahrnehmung zu

⁵¹Zschocke, Nina: Der irritierte Blick (2006), S. 57.

⁵²Vgl. ebd., S. 52.

⁵³Ebd., S. 50 f.

erreichen. Dies führe sogar soweit, dass gedanklich höherstufige Prozesse Einfluss auf die Bewegungen der Augen und auf die selektive Aufmerksamkeit des Betrachters ausüben.⁵⁴ Das von Jeremy Wolfe entworfene „Guided-Search-Modell“⁵⁵ funktioniere nach Zschocke, indem ein Individuum auf der visuellen Suche nach einem bestimmten Gegenstand, welches im Kurzzeitgedächtnis abgespeichert sei, dieses gedanklich in Einzelteile zerlege, indem auf neurophysiologischer Ebene Neuronen zum Beispiel nach Farbe und Form „voraktiviert“ werden.⁵⁶ Auf diese Weise werden prägnante Bestandteile im Sinne des bisher erwähnten „top-down“ Modells isoliert und kodiert.

„Die eingehenden sensorischen Reize werden als „bottom-up“-Repräsentationen der im Gesichtsfeld liegenden Objekte oder Merkmale mit diesen „top-down“-Aktivierungen abgeglichen. Diesmal wird die Ähnlichkeit eines im Gesichtsfeld liegenden Objektes mit dem im Kurzzeitgedächtnis repräsentierten Zielobjekt und die Auffälligkeit dieses Objektes zu seiner visuellen "Salienz" verrechnet. Salienz kann hier wiederum als die "Anziehungskraft" des Objektes bezeichnet werden.“⁵⁷

In der Folge taste nun das Auge alle Objekte in der Umgebung nacheinander ab und das Gehirn analysiere sie hinsichtlich ihrer erwartbaren Wahrscheinlichkeit. Dieser Vorauswahlprozess lenke den Blick auf das Ergebnis der gehirnternen Wahrscheinlichkeitsanalyse. Abgespeicherte Erinnerungen sollen auf diese Weise für eine effizientere Datenverarbeitung sorgen, indem gesuchte Objekte schneller gefunden werden können, wenn der Betrachter annäherungsweise wisse, was er suche. Dieser Vorgang geschehe zunächst vorbewusst.⁵⁸

Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass Objekte, die während einer Suche nach einem ganz bestimmten Objekt von der gehirnternen Wahrscheinlichkeitsanalyse als eher unwichtig bewertet werden, zunächst nicht in das Gesichtsfeld eines Beobachters geraten und auf diese Weise zunächst im toten Winkel des individuellen Blicks liegen. Diese Objekte werden erst ins Blickfeld geraten, wenn andere für das Gehirn zunächst wahrscheinlichere Objekte als nicht dem Erfolg der Suche entsprechend aussortiert wurden.

Auf künstlerische Kontexte bezogen betont Zschocke jedoch, dass Künstler auf vielfältige Weise

⁵⁴Vgl. ebd., S. 52 ff.

⁵⁵Ebd., S. 54.

⁵⁶Vgl. ebd.

⁵⁷Ebd.

⁵⁸Vgl. ebd., S. 54 – 56.

„[...] bestimmte Intentionen oder Erwartungen nahe leg[en] und auch Emotionen hervorrufen [...]“⁵⁹ können. Betritt ein Betrachter ein Museum mit der Absicht, eine „konstruierte Situation“ von Tino Sehgal sehen zu wollen, werden seine Augen die Museumsräume zunächst nach Menschen im Generellen absuchen und dann nach und nach die ausgewählten Informationen durch weitere Kriterien, wie besondere und ungewöhnliche Bewegungsabläufe, schärfen. Der Wahrnehmungsvorgang wird intentional: Der Sehsinn wird zu dem geleitet und geführt, was der Betrachter erwartet und sucht. Eine Irritation, die dazu führen soll, dass sich das Gehirn neu orientiert und dadurch weiterentwickelt, könnte dieser geordneten Einleitung des Rezeptionsprozesses, die dem Betrachter zu viel Übersicht über das verschafft, was vor ihm liegt, jedoch entgegenstehen.

Brian O´ Doherty, ein irisch-amerikanischer Konzeptkünstler und Autor, beschreibt die Gründe für diesen Wahrnehmungsvorgang in institutionellen Räumen anschaulich an der „weißen Zelle“, wie er die Galerie nennt. Die für den Betrachter klaren und unübersehbaren Kontextbezüge zur Kunst werden durch die Räumlichkeiten mitgeprägt:

„Alle Hindernisse wurden zugunsten der ‚Kunst‘ entfernt. [...] Der Galerie-Raum wurde zu einem bewußt wahrgenommenen Raum: Seine Wände wurden zum Grund, sein Boden zum Sockel [...]. Die weiße Zelle wurde Kunst in Potenz, der umschlossene Raum ein alchemistisches Medium. Kunst war das, was in diesem Raum abgelagert, wieder entfernt und regelmäßig ersetzt wurde.“⁶⁰

Diese unübersehbaren kontextuellen Bezüge beeinflussen den Betrachter zum Beispiel während der Ausstellung „Tino Sehgal“ im „Kunstmuseum Stuttgart“⁶¹: Die „konstruierten Situationen“ finden fast ausschließlich in einem großen Ausstellungsraum im Anschluss an den Eingangsbereich des Kunstmuseums statt. Die Wände sind weiß gestrichen, alle Kunstwerke, die hier zuvor hingen, wurden abgehängt. Selten befinden sich mehr als zwanzig Personen in diesem großen Raum, wodurch jeder neu eintretende Besucher die Agierenden schnell entdeckt und trotz ihrer Alltagskleidung aufgrund ihres ungewöhnlichen Verhaltens und ihrer Handlungen dem Werk Sehgals zuordnen kann.

Auf diese Weise können große Unterschiede in der Rezeption des Betrachters beobachtet werden, wenn er künstlerisch-performative Situationen im institutionellen Raum, vor weißen Wänden, oder

⁵⁹Ebd., S. 70. So kann dies unter anderem durch die Setzung von Werken, deren Anordnung im Ausstellungsraum oder durch die Titelgebung geschehen.

⁶⁰Doherty, Brian O´: Die Galerie als Gestus. In: Doherty, Brian O´ (Hrsg.): In der weißen Zelle. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Ellen und Wolfgang Kemp. Berlin 1996, S. 99.

⁶¹„Tino Sehgal“: Kunstmuseum Stuttgart, 22. Juni – 29. Juli 2018.

aber im öffentlichen Raum antrifft. Nina Zschocke erläutert den Wahrnehmungsprozess des Betrachters: „Mehrdeutige Reize werden [...] innerhalb des visuellen Verarbeitungsprozesses zu eindeutigen Repräsentationen externer Objekte umgewandelt, die vom bewussten Subjekt als ‚Dinge‘ erlebt werden.“⁶²

Umso eindeutiger gewisse Reize sind, umso schneller werden diese von Rezipienten eingeordnet und umso weniger werden Betrachter von den eintreffenden Reizen irritiert. Die Orientierung des Sehens eines Individuums wird in einem Museumsraum nicht viel Zeit in Anspruch nehmen, da die weißen Wände keinerlei Ablenkung vor dem Werk zulassen. Sie definieren den künstlerischen Kontext und schließen damit andere Möglichkeiten von Kontexten aus, die unsere Augenbewegungen im konkreten wie übertragenen Sinn ablenken könnten.

Dennoch kann auch in Museumsräumen nicht davon ausgegangen werden, dass Werke nicht durch störende Einflüsse eingefärbt werden. Der institutionelle Kontext für sich genommen ist bereits ein prägender, wie das Beispiel von Doherty zeigte. Der Betrachter wird mit diesem die Attribute Schutz für künstlerische Werke, wie auch Sicherheit für Museumsbesucher verbinden. Er wird davon ausgehen, dass die Kunst, die ihm in musealen Räumen begegnet, nicht bedrohlich sein wird, weder leiblich noch psychisch. „So ist eine ‚Theorie von der Kunst‘ auch die Bedingung dafür, etwas als Kunst sehen zu können. [...] Erst die Interpretation aus der Theorieatmosphäre heraus ermöglicht im Extremfall völliger äußerlicher Gleichheit eine Unterscheidung von Alltags- und Kunstobjekt.“⁶³ Die Unterscheidung zwischen Alltags- und Kunstobjekten ist als individueller psychischer Prozess zu klassifizieren, der, solange er nicht befriedigend abgeschlossen ist, zur Irritation des Betrachters führen kann.

Doch nicht nur museale Reduktion kann den künstlerisch orientierten Wahrnehmungsprozess unterstützen, sondern gerade ihr Gegenteil, die Überfülle polyvalenter und miteinander um die Aufmerksamkeit konkurrierender, opponierender Zeichen- und Bedeutungssysteme: Der öffentliche Raum kann dem Betrachter (der sich seiner Betrachterrolle möglicherweise nicht einmal bewusst ist) die Freiheit einer von künstlerischen Erwartungshaltungen unbefangenen Rezeption bieten, weil dieser Raum mit allen möglichen verschiedenen Zeichen- und Bedeutungsebenen überladen ist. Kaum jemand kann sein gesamtes Umfeld im öffentlichen Raum vollständig erfassen, weshalb ein Betrachter nur vage Vermutungen über seine vorgefundene Umwelt anstellen kann. Diese Vermutungen und Erwartungen müssen aufgrund gleichzeitig

⁶²Zschocke, Nina: Der irritierte Blick (2006), S. 58.

⁶³Ebd., S. 32.

stattfindender Wahrnehmungen zudem oft schnell revidiert werden, wodurch jedoch andererseits Kontexte psychisch flexibler, wendiger und offener erfahren werden können.

2.5. Der Gegenwartsmoment: Erfahrungen der Primärzeit

Eine Voraussetzung reflektierter Wahrnehmungsfähigkeit ist das Erfahren von Zeit und auch in der performativen Kunst spielt das Zeiterleben eine zentrale Rolle. In anderen künstlerischen Disziplinen, wie der Malerei oder der Skulptur, entfaltet sich die Betrachtung beispielsweise einer „Figura Serpentinata“ zwar ebenfalls über die Dauer der Werkbetrachtung. Während der zeitgenössischen performativen Kunst können die Akteure jedoch auf den Betrachter aktiv reagieren und so „in actu“ den jeweiligen Moment der Betrachtung zu ihrem Gegenstand erheben, was bei der „Figura Serpentinata“ jeweils nur während des Entstehungsprozesses möglich ist, der für gewöhnlich mit dem Ausstellen des Werks abgeschlossen ist. „Eine Aufführung wird erlebt als Vollzug, Darbietung und zugleich Vergehen von Gegenwart.“⁶⁴

Norbert Bischof unterscheidet das tierische Zeiterleben im Gegensatz zu dem des Menschen: „Tierisches Zeiterleben ist auch auf seinem höchsten Entwicklungsstand ausreichend als eine Kette kurzgliedriger, thematisch geschlossener Episoden beschreibbar.“⁶⁵ Ein Menschenaffe werde durch die ihm zur Verfügung stehende Phantasie – ein „mentales Probehandeln“⁶⁶, welches zu kreativen Lösungsansätzen führe - fähig, Früchte auf effiziente Art und Weise von einem Baum zu pflücken. Was dem Affen jedoch aufgrund seines eingeschränkten zukünftigen Planungsvermögens verborgen bliebe, weil er immer nur im jeweils aktivierten Bedürfnisprofil agiere, ist die Fähigkeit, vorausschauend über seinen eigenen Hunger hinaus zu handeln. Folglich werde es dem Menschenaffen nicht in den Sinn kommen, einen Baum bewusst zum Nutzen seiner zukünftigen Hungerbefriedigung zu pflanzen.⁶⁷

Renate Huber, Professorin unter anderem mit dem Schwerpunkt für Neurophilosophie an der TU Dortmund, versucht, sich dem menschlichen Verstehen von Zeit zu nähern:

„Der Zeitbegriff erweist sich als besonders problematisch. Dies zeigt sich schon darin, daß das Zeitkonzept in unterschiedlicher Weise definierbar ist: (α) die astronomische Definition: Zeit als Zahlmoment an Kreisbewegungen von Himmelskörpern (Aristoteles); (β) die psychologische

⁶⁴Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen (2017), S. 161.

⁶⁵Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 380.

⁶⁶Ebd., S. 350.

⁶⁷Vgl. ebd., S. 381 – 382.

Definition: Zeit als Abfolge psychischer Zustände (Locke); (γ) die epistemologische Definition: Zeit als innerer Sinn zur Erfassung sukzessiver Vorgänge (Kant) und (δ) die thermodynamische Definition: Zeit als Zunahme der Entropie.“⁶⁸

Dass der Zeitbegriff im alltäglichen Leben oft simpel erscheint, weil sie in der Wahrnehmung des Individuums an oder mit ihm vorübergeht, bei näherer Betrachtung jedoch hochkomplex ist, kann bei der Beobachtung der Wahrnehmung von Kindern unter sieben Jahren erfahren werden:

„Zwei Puppen hüpfen mit derselben Hüpfrequenz, aber unterschiedlichen Hüpfweiten nebeneinander über den Tisch. Sie starten zum selben Zeitpunkt und sie halten zum selben Zeitpunkt an. Die Puppe mit der größeren Hüpfweite geht natürlich schneller. Das jüngere Kind wird behaupten, daß die beiden Puppen zwar gleichzeitig losgehen, aber nicht gleichzeitig stehenbleiben, weil sie unterschiedlich große Strecken zurücklegen.“⁶⁹

Dies liege ursächlich darin begründet, dass Kinder ein Verständnis gleichzeitiger Vorgänge erst ab dem Alter von sieben bis neun Jahren erhalten.⁷⁰ Das Zeitbewusstsein ist evolutorisch von entscheidender Bedeutung; es ist der räumlichen Wahrnehmung nachgelagert und eine der Besonderheiten des menschlichen Denkens: „Am Anfang der kognitiven Entwicklungsgeschichte kann von Zeitbewusstsein überhaupt noch keine Rede sein. Tiere, deren Wahrnehmungsapparat auf die Detektoren von *Schemata* beschränkt bleibt, reagieren einfach unmittelbar auf aktuelle Reize.“⁷¹

Wie dem Verständnis des Moments näherkommen, der „Jetzt“ genannt wird und der per definitionem performativem Handeln anhaftet? Daniel N. Stern, ein US-amerikanischer Psychologe, wagt sich an die Architektur des „Gegenwartsmoments“⁷², während dem Betrachter aktiv die Welt erfahren und welchen Stern für ausschlaggebend hält, um intersubjektives menschliches Verhalten und soziales Agieren zu begreifen, weil sich dieses im Gegenwartsmoment abspiele: „Dies geschieht [...] [indem wir unserem Gegenüber] ins Gesicht sehen, seine Bewegungen und seine Körperhaltung beobachten, dem Tonfall seiner Stimme lauschen und auch den unmittelbaren Kontext seines Verhaltens berücksichtigen.“⁷³ Stern ordnet diesem

⁶⁸Huber, Renate: Intuitive Erkenntnis (2013), S. 135.

⁶⁹Ebd., S. 138.

⁷⁰Vgl. ebd.

⁷¹Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 378.

⁷²Stern, Daniel N.: Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag. Frankfurt am Main, 2014.

⁷³Ebd., S. 88.

„Gegenwartsmoment“ eine spezifische Dauer zu: „[...] [E]s ist eine gewisse Expositionszeit notwendig, damit vom Menschen verursachte Vorgänge ins Bewusstsein gelangen können. Diese Prozesseinheit ist der Gegenwartsmoment.“⁷⁴ Im Anschluss an Stern betrage diese Dauer durchschnittlich drei bis vier Sekunden, könne jedoch auch bis zu zehn Sekunden andauern. „Es ist die Zeit, die wir brauchen, um die Mehrheit der Wahrnehmungsstimuli, die von anderen Personen ausgehen, zu bedeutungsvollen Gruppen zusammenzusetzen, um funktionale Einheiten unserer Verhaltensweisen zu komponieren und um sie bewusst werden zu lassen.“⁷⁵ Er verdeutlicht seine These am Beispiel der sukzessiven, in der Zeit stattfindenden sprachlichen Kommunikation. In diesem Prozess führe die Aneinanderreihung einzelner Buchstaben zu Wörtern, diese zu Sätzen und auf diese Weise vollziehe sich letztendlich die menschliche Sprache.⁷⁶ „Die Phrase ist die kleinste Einheit [...], die uns das Maximum an Bedeutung gibt, das in der Welt der Sprache zu finden ist.“⁷⁷ Ähnliche Prozesseinheiten prägen auch weiteres menschliches Handeln, denn „[d]ie gleichen Zeitparameter finden wir in der Musik, in der Lyrik, im Tanz, in der Gestik, Kinetik und im Diskurs.“⁷⁸ Ob zum Beispiel Musik als solche wahrgenommen werde und nicht lediglich als eine Abfolge einzelner Noten, hänge davon ab, wie lange die zeitliche Distanz zwischen zwei Noten andauere: „Subjektiv wird die *Vorwärtsbewegung* in der Musik nur wahrgenommen, wenn innerhalb von drei Sekunden zwei Töne zu hören sind. Nach einer Pause von drei Sekunden entsteht der Eindruck, als halte die Vorwärtsbewegung inne.“⁷⁹

Stern begründet die begrenzte Dauer des subjektiv erfahrenen Gegenwartsmoments und die damit verbundene Vermutung, dass wache Aufmerksamkeit zeitlich limitiert sein müsse, damit, dass das menschliche Gehirn nicht ständig aufnahmebereit für alle äußeren Einflüsse sein könne, ohne dadurch grundlegend überlastet zu werden. Zudem müsse es filtern können, um wesentliche Informationen von unwesentlichen zu.⁸⁰ Er beschreibt, dass die individuelle Vergangenheit den Gegenwartsmoment beeinflusse und präge: „Da wir subjektiv nur in der Gegenwart leben, müssen sich die Wirkung der Vergangenheit auf die Gegenwart und die Wirkung der Gegenwart auf die Vergangenheit im Gegenwartsmoment entfalten. Der Gegenwartsmoment ist der Boden, auf dem Vergangenheit und Gegenwart einander begegnen.“⁸¹

⁷⁴Ebd., S. 58.

⁷⁵Ebd.

⁷⁶Vgl. ebd., S. 59.

⁷⁷Ebd.

⁷⁸Ebd.

⁷⁹Ebd., S. 63.

⁸⁰Vgl. ebd., S. 58 f.

⁸¹Ebd., S. 202.

Norbert Bischof setzt die Entstehung von Zeitbewusstsein mit der Ausbildung von „mentalem Probehandeln“ an, welches wiederum durch die Entwicklung der Fantasie ermöglicht werde. „Sobald Handlungen in einem inneren Wirklichkeitssimulator vorweg entworfen werden, muss das einsetzen, was die Sprache hellstichtig als ‚Ver-Gegenwärtigung‘ oder ‚Re-Präsentation‘ bezeichnet: das antizipatorische Hereinholen der Zukunft in die Gegenwart.“⁸² Auf diese Weise wird der Betrachter während jeder künstlerischen Aufführung sowohl vergangene Erinnerungen, als auch Erwartungen, Wünsche und Hoffnungen in seine Beobachtungen einweben.

2.6. Ausdrucks- und Übersprungshandlungen sozial lebender Tiere – Stimmungs- und Affektübertragungen

Nun beeinflusst das menschliche Zeiterleben mehr als nur den Jetzt-Moment, sondern wirkt sich, wie es auch Stern betont, auf soziale Kompetenzen aus. Dies ist bereits unterhalb der evolutionären menschlichen Entwicklung zu beobachten:

„Bei Schimpansen gilt nicht die sonst im Tierreich herrschende Regel, dass der Gruppenzusammenhalt an ständige Präsenz der Mitglieder gebunden ist. Die Tiere trennen sich zeitweilig für Stunden oder Tage, um sich hinterher wieder zu vereinen. [...] *They say hello. But they never say goodbye!*“⁸³

Um sich diesem Gedanken komplexer sozialer Kompetenzen zu nähern, soll zunächst das Verhalten von Lebewesen beobachtet werden, die die zuvor beschriebene evolutorische Entwicklungsphase noch nicht durchlebten, jedoch darauf angewiesen sind, in Gruppen zu leben. Sie benötigen sogenannte „Stimmungsübertragungen“, um ihr soziales Leben aufrechtzuerhalten und zu stabilisieren. Dieser Begriff ist wesentlich, um performatives Handeln besser zu verstehen und essenzieller Bestandteil zahlreicher performativer Handlungen, die in der Jetzt-Zeit erlebt werden. „Stimmungsübertragung“ ist ein vorreflexiver Vorgang, dessen Verständnis sich Norbert Bischof durch den „Ausdruck von Bereitschaften“ im Tierreich nähert: „Wenn Tiere überhaupt als sozialer Verband zusammenleben [...] muss das, was die Gruppenmitglieder tun, eine gewisse Synchronizität aufweisen.“⁸⁴

⁸²Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 379.

⁸³Ebd., S. 380.

⁸⁴Ebd., S. 343.

Sozial lebende Tiere, wie etwa Wildgänse, seien, weil ihnen die „Vorstellungsphantasie“ fehle, nicht dazu fähig, länger physisch abwesend von ihrer Gruppe zu sein, ohne, dass sie den Zusammenhalt zu dieser Gruppe dauerhaft verlieren.⁸⁵

Wie aber schaffen es sozial lebende Tiere, die Gruppengemeinschaft aufrecht zu erhalten, obwohl die sich ständig wechselnden Bedürfnisse der einzelnen Mitglieder, wie Hunger oder Panik vor Fressfeinden, eigentlich dazu führen müssten, die Gruppe immer wieder zu sprengen? Denn wenn jedes einzelne Gruppenmitglied nur jeweils seinen eigenen Bedürfnissen nachgehen würde, hätte die Gruppe nur sehr temporär Bestand, oder aber chronische Frustrationen wären unvermeidlich: „Das eine will schlafen, das andere hat Durst und möchte zu dem etwas abgelegenen Wasserloch weiterziehen, ein drittes hat einen Raubfeind gewittert und will fliehen [...]“⁸⁶

Für den Zusammenhalt von sozial lebenden Tierarten nennt Bischof Voraussetzungen: „Eine erste Voraussetzung hierfür ist, dass jedes Gruppenmitglied seine aktuellen Antriebe den Übrigen *mitteilt*, und zwar *bevor* sie verhaltenswirksam werden. Dies geschieht bei sprachunfähigen Tieren durch Ausdrucksbewegungen und Vokalisation.“⁸⁷

Bischof beschreibt, dass für „Stimmungsübertragungen“ wechselseitiges Ausstrahlen und Empfangen von Informationen synchronisiert werden müssen. Er differenziert diese Signale als Ausdrucks- und Übersprungsbewegungen. Übersprungsbewegungen signalisieren nicht die Verhaltensbereitschaft zu einer bestimmten Handlung eines Mitglieds einer Gruppe, sondern entstehen, „[...] wenn ein Tier im Konflikt zwischen zwei einander wechselseitig hemmenden Antrieben steht [...]“⁸⁸ Dies habe eine dritte und eigentlich unzweckmäßige Handlung zur Folge. „Übersprungsbewegungen signalisieren lediglich, dass sich der Ausführende in einem Antriebskonflikt befindet.“⁸⁹ Dies könne dennoch als Signal des inneren Konflikts von Artgenossen wahrgenommen werden. Wie Bischof im Anschluss an den Verhaltensforscher Konrad Lorenz beschreibt, können „Ausdrucks- und Übersprungsbewegungen“ etwa bei Wildgänsen dazu führen, dass sich durch ein unruhig werdendes Tier Flugunruhe bei allen anderen Gruppenmitgliedern

⁸⁵Vgl. ebd., S. 350.

⁸⁶Ebd., S. 344.

⁸⁷Ebd., S. 423. Zwei weitere Voraussetzungen nach Bischof lauten: „Zweitens muss der Selektionsvorteil des Gruppenlebens den übrigen Mitgliedern die Kompetenz angezchtet haben, diese Signale auch zu *verstehen*. Und drittens schließlich müssen die Gruppenmitglieder motiviert sein, die mitgeteilte Antriebslage zu übernehmen oder sich jedenfalls in einer damit kompatiblen Weise zu verhalten.“ (ebd.)

⁸⁸Ebd., S. 344.

⁸⁹Ebd., S. 344.

bemerkbar mache. Das Ergebnis könne bereits nach kurzer Zeit der Abflug der gesamten Gruppe sein.⁹⁰

Menschen haben gegenüber sozial lebenden Tieren vielfältigere Möglichkeiten, ihr Sozialverhalten zu gestalten. Dennoch ist es wahrscheinlich, dass frühere evolutorische Errungenschaften, wie die „Stimmungsübertragung“, nicht einfach von neuen Fähigkeiten, wie der differenzierten menschlichen Zeitwahrnehmung, abgelöst werden, sondern noch immer ihre Wirkung auf den Menschen ausüben und auf diese Weise auch Teil künstlerischer Strategien werden können. „Es ist die spezifische Materialität seines beweglichen und sich bewegenden Körpers, mit der der Schauspieler unmittelbar auf den Körper des Zuschauers einwirkt, ihn ‚ansteckt‘, das heißt, ihn ebenfalls in einen Zustand der Erregbarkeit versetzt.“⁹¹

2.7. Empathie und ihre Voraussetzungen

Im mentalen Modus der Empathie können Stimmungen und Emotionen, die von einem menschlichen Individuum noch während der „Stimmungsübertragung“ unmittelbar wahrgenommen und ausgelebt wurden, nun ins reflektierte menschliche Bewusstsein treten. Und in dieser Folge ausdifferenziert und entweder dem persönlichen Empfinden oder anderen Personen im individuellen Umfeld zugeordnet werden. Die Brockhaus Enzyklopädie spricht von der Empathie als die „[...] Bereitschaft und Fähigkeit, sich in die Erlebensweise anderer Menschen hineinzusetzen und ihre Gefühls- und Stimmungslage nachzuempfinden.“⁹²

Dem Betrachter wird es jedoch erst möglich, sich in andere hineinzusetzen, wenn er weiß, wer er selbst ist. Daher wird Empathie als mental-bewusster Denkvorgang erst möglich, wenn ein Individuum sich selbst und andere als jeweils unabhängige und eigenständige Individuen wahrnehmen kann. Auf diese Weise kommt die psychische Konstruktion des „Ichs“ ins Spiel. Renate Huber nähert sich den Begriffen „Ich“ und „Bewußtsein“:

„Diese Begriffe beziehen sich auf das erkennende Subjekt **S** und gelten als Grundlage für jede Erkenntnistheorie, obwohl die Begriffsexplikation eher vage bleibt und äußerst umstritten ist. Für Descartes ist das mit Bewußtsein ausgestattete „Ich“ – als *res cogitans* im Sinne einer ontologisch eigenständigen Substanz – der Ausgangspunkt jeder Erkenntnis überhaupt. Kant hingegen setzt das

⁹⁰Vgl. ebd., S. 344 ff.

⁹¹Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen (2017), S. 138.

⁹²Empathie. In: Brockhaus Enzyklopädie. Hrsg. von F. A. Brockhaus GmbH, Bd. 8, Mannheim 2006, S. 22.

„ich denke“ – als notwendige Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis im Sinne eines transzendentalen Subjekts – jeder Erkenntnisleistung voraus.“⁹³

Renate Huber benennt im Anschluss an Kai Vogele, „fünf verschiedene Teilkonstrukte des ‚Ich‘“⁹⁴, die „Ich-Vitalität“⁹⁵, „Ich-Aktivität“⁹⁶, „Ich-Konsistenz“⁹⁷, „Ich-Identität“⁹⁸ und die „Ich-Demarkation“.⁹⁹ Diese Teilsysteme des Ichs seien besonders deutlich erkennbar, wenn sie Störungen aufweisen und zu einer „Psychopathologie des Selbst“ führten. So könne die Ich-Aktivität gestört sein, wodurch sich das Individuum als fremdgesteuert erlebe.¹⁰⁰ Aus biologischer Sicht beschreibt Renate Huber folgende physische Voraussetzungen für die Existenz des Ichs:

„Einige der wichtigsten Bedingungen für die Möglichkeit von elementaren Bewußtseins-Phänomenen sind (a) ein hinreichend komplexstrukturierter assoziativer Kortex, (b) eine genügend hohe Stoffwechselaktivität – insbesondere die Versorgung mit Sauerstoff und Zucker –, (g) eine spezifische Gehirnaktivität von mindestens 100 Millisekunden für einen bewußt wahrgenommenen Input und (d) eine massive Rückkopplung mit dem limbischen System (Motivation, Bewertung). Für höhere Bewußtseinsformen, die zur reflektiven Analyse und Repräsentation gehirnterner Prozesse befähigen, muß das Gehirn in der Lage sein, über die jeweils ablaufenden Verarbeitungsprozesse Protokoll zu führen und diese zu nutzen, um Handlungsentwürfe zu optimieren.“¹⁰¹

Renate Huber nennt im Anschluss an Gerhard Roth vier Arten des Bewusstseins, das „Wach-Bewusstsein“¹⁰², das „Aufmerksamkeits-Bewusstsein“¹⁰³, das „Ich-Bewusstsein“¹⁰⁴ und das

⁹³Huber, Renate: Intuitive Erkenntnis (2013), S. 184.

⁹⁴Ebd. S. 186.

⁹⁵Ebd. Als „Ich-Vitalität“ beschreibt Huber die Wahrnehmung als „*existierendes*, lebendes Wesen“ (Ebd.)

⁹⁶Ebd. Als „Ich-Aktivität“ beschreibt Huber, dass Individuen, von denen Handlungen, Gedanken und Emotionen ausgehen, sich selbst auch als Quelle dieser Handlungen, Gedanken und Emotionen begreifen. (Vgl. ebd.)

⁹⁷Ebd. Das Individuum erfährt sich und seine Umwelt bei der „Ich-Konsistenz“ als einheitlich und zusammenhängend. (Vgl. ebd.)

⁹⁸ Ebd. Die „Ich-Identität“ beschreibt das einheitliche subjektive Erleben des individuellen Ichs auch in der jeweiligen individuellen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. (Vgl. ebd.)

⁹⁹Ebd. Die „Ich-Demarkation“ benennt den weiter oben im Zusammenhang der Empathie bereits angesprochenen Zusammenhang, dass sich das Subjekt unabhängig und selbstständig von den es umgebenden Objekten wahrnimmt. (Vgl. ebd.) Erst unter dieser Voraussetzung ist emphatische Wahrnehmung möglich und denkbar, weil Gefühle und Empfindungen nun als zu jemand anderem zugehörig registriert werden können.

¹⁰⁰Vgl. ebd.

¹⁰¹ Ebd. S. 186 f.

¹⁰² Ebd. S. 187. Das „Wach-Bewusstsein“ bezeichnet das aufnahmebereite menschliche Bewusstsein, das zum Beispiel auf sich verändernde Umwelteinflüsse aktiv reagieren muss. (Ebd.) Der Autopilot, der das menschliche Handeln etwa während alltäglicher, kontinuierlich wiederkehrender Situationen das menschliche Handeln automatisch leitet, wird während dieses mentalen Zustandes ausgeschaltet.

¹⁰³ Ebd. Das „Aufmerksamkeits-Bewusstsein“ beschreibt die Fähigkeit der Fokussierung eines Individuums auf Aspekte des Selbst, Anderer oder seiner Umwelt. (Ebd.)

¹⁰⁴ Ebd.

„Reflexions-Bewusstsein“¹⁰⁵. Wie auch bei den Ich-Teilkonstrukten können hier ebenfalls psychische oder physische Störungen, zum Beispiel nach einer Kopfverletzung, dazu führen, dass Teile des Bewusstseins funktionsunfähig werden.¹⁰⁶ Das „Ich-Bewusstsein“ beschreibt Renate Huber als die „Konstruktion eines „virtuellen Akteurs““¹⁰⁷ in welchem sich alle Teilkonstrukte zusammenfinden und auf diese Weise das individuelle Erleben des eigenen „Ichs“ ermöglichen.¹⁰⁸

2.7.1. Synchroner Identität

Dieses „Ich-Erleben“ ist zentral für die Entwicklung der menschlichen Empathiefähigkeit. Unter den verschiedenen Identitätskategorien, die Norbert Bischof ins Spiel bringt, um das mentale Bewusstsein des Menschen zu beschreiben, darunter die „Diachrone“¹⁰⁹ oder die „Permanente Identität“¹¹⁰, wird nun die „Synchroner Identität“¹¹¹ als eine Voraussetzung von Empathie zu erörtern sein. Renate Huber bedenkt die neurophysiologischen Voraussetzungen, die beim Menschen zu möglichen Ich-Aktivitäten führen:

„Das Gehirn generiert mit der Ausbildung eines Ich einen „virtuellen Akteur“, dem ein Körperschema und ein Ort im Raum zugeschrieben wird und der zum scheinbaren Träger der Willkürhandlungen wird. Es sieht so aus, als ob nur über die Konstruktion eines solchen virtuellen Akteurs und die Bündelung der vielfältigen, an den Willkürhandlungen beteiligten Prozesse im assoziativen, besonders präfrontalen Kortex komplexe Handlungsplanung möglich ist.“¹¹²

¹⁰⁵ Ebd. Mit dem „Reflexions-Bewusstsein“ tritt ein psychischer Mechanismus in Kraft, der es dem Individuum erlaubt, sich selbst, wie Handlungen und Emotionen, aus einer dritten und somit reflektierten Perspektive zu beobachten und zu analysieren. (Ebd.)

¹⁰⁶ Etwa indem das Wach-Bewusstsein eines Individuums gestört wird und er dadurch in Ohnmacht fällt.

¹⁰⁷ Huber, Renate: Intuitive Erkenntnis (2013), S. 187. Auch der Psychologe Norbert Bischof spricht von einem „virtuellen Akteur“, der im Rahmen der „Vorstellungspantastie“ zum Einsatz kommt: „[...] E]in Erlebnishintergrund der der Selbstgewissheit, in den die sichtbaren Teile des eigenen Körpers ebenso eingebettet sind, wie äußere Objekte und Individuen [...]. Denn auf dieser Bühne muss ich ja selbst als Spielfigur repräsentiert sein. Ich muss mich von außen sehen können – leiblich, aber auch als seelischer Handlungsträger. Jetzt wird die Unterscheidung von Ich als Subjekt und als Objekt nötig [...]“ Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 356.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd.

¹⁰⁹ Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 106. „Diachrone Identität verknüpft ein jetzt wahrgenommenes Ding mit der Erinnerungsspur eines früher wahrgenommenen und besagt, dass es sich hier immer um dasselbe Ding handelt.“ (Ebd.) Bischof beschreibt diesen so entstehenden Eindruck wie ein Seil, welches die aktuelle Sinneswahrnehmung mit früheren auf ihre Zusammenhänge überprüft und bei Übereinstimmung verbindet und verknüpft. Diese Wahrnehmungs-Qualität ist bereits Säugetieren zu eigen und daher keine speziell menschliche Eigenschaft. (Vgl. ebd., S. 385.)

¹¹⁰ Ebd., S. 385. Bischof verwendet die „Permanente Identität“ im Zusammenhang mit seinem Konzept des „Weltgerüsts, wie es bereits weiter oben zur Sprache kam. „Die permanente Identität weist den Dingen einen von der aktuellen Antriebslage unabhängigen, nach Vergangenheit und Zukunft hin prinzipiell offenen Wesenskern zu.“ (Ebd.) Die „Permanente Identität“ ist als kontinuierliche und reflektierte Wahrnehmung von zeitlichen Zuständen erst dem Menschen möglich. (Vgl. ebd., S. 385.)

¹¹¹ Ebd., S. 352.

¹¹² Huber, Renate: Intuitive Erkenntnis (2013), S. 187.

Norbert Bischof schildert die Notwendigkeit einer „Synchronen Identität“ mit der Ausbildung der „Vorstellungsphantasie“, wie sie bereits bei Menschenaffen zu beobachten sei. Bischof charakterisiert die Fantasie als ein „mentales Probehandeln“, welches Problemlösungsvorschläge für Problemstellungen realer Gegebenheiten in einem mentalen „Wirklichkeitssimulator“ aufzeige. Bischof beschreibt diesen am Beispiel eines in Gefangenschaft lebenden Schimpansen, der diverse Kisten übereinanderstapelt und sich auf diese Weise den vertikalen Weg zu einer an der Decke des Käfigs hängenden Banane eröffnet. Dies jedoch nicht, indem er sein Vorgehen physisch erprobt, sondern der erste Versuch gelinge ihm sofort, nachdem er die Problemstellung einige Zeit lang beobachtet habe. Sein Vorgehen lasse darauf schließen, dass der Affe die später aktiv generierte Situation gedanklich durchspielt und so alle Möglichkeiten nach ihrer höchsten Wahrscheinlichkeit der Problemlösung durchdekliniert habe.¹¹³

Deshalb nimmt Bischof an, dass in den Gedanken des Schimpansen psychisch vorgestellte Objekte entstehen, die in irgendeiner Beziehung zur Realität stehen müssen, wenn sie zunächst in der Fantasie und anschließend in der Realität funktionale Anwendung finden sollen. „[Die Kisten] werden nicht nur wahrgenommen, sondern auch vorgestellt, und zwar an anderem Ort oder in anderer Lage. Beide Male handelt es sich um dasselbe Objekt;“¹¹⁴ und dieses werde nun synchron erlebt, was nicht heiße, dass das mental-vorgestellte und das physisch-reale Objekt identisch seien¹¹⁵: „Identität betrifft nicht die äußere Erscheinung, sondern den Wesenskern als Träger eines gemeinsamen *Schicksals*.“¹¹⁶

Von der „Synchronen Identität“ ausgehend gilt es nun den Begriff der Empathie zu erschließen. Im Anschluss an die Gestalttheorie, deren Vertreter unter anderem die Psychologen Max Wertheimer, Wolfgang Köhler und Wolfgang Metzger waren¹¹⁷, und hier insbesondere an die „Kategorie der anschaulichen Grenze“¹¹⁸, als ein Wahrnehmen von Vorder- und Hintergrund, charakterisiert Bischof die Unterscheidung zwischen dem „figuralen Ding“ als psychisch mentalem Vordergrund und dem „Medium“ als psychisch-mentalem Hintergrund.¹¹⁹

¹¹³Vgl. Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 350 - 353.

¹¹⁴Ebd., S. 353.

¹¹⁵Vgl. ebd.

¹¹⁶Ebd., S. 352.

¹¹⁷Vgl. ebd., S. 59

¹¹⁸Ebd., S. 353.

¹¹⁹Vgl. ebd., S. 353 f.

Ein Beispiel Sybille Krämers, einer ehemaligen deutschen Professorin für Sprach- und Medienphilosophie an der „Freien Universität Berlin“, soll die Begriffe des mentalen Vordergrundes als „figurales Ding“ und des Hintergrundes als „Medium“ verdeutlichen: Die Wahrnehmung der Abgrenzung dieses mentalen Vorder- und Hintergrundes tritt vor allem in Apperzeptions-Krisen auf. In dieser für den Akteur erkenntnistheoretischen Krise, in der die Wahrnehmung der Abgrenzung von Vorder- und Hintergrund scheitert, ist die kontextuelle Ambivalenz der zu „entscheidenden“ Situation wesentlich. Nämlich dann, wenn eine visuell wahrnehmbare Linie, wie im Beispiel des Hase-Ente-Kopfes bei Wittgenstein, ein gezeichneter Umriss einer Figur ist, diese Figur jedoch zwei Möglichkeiten der Existenz – als Hase und als Ente – gleichzeitig aufweist. „[...] [D]er Witz des Kippbildes ist es ja, dass ein und dieselbe Linie, jeweils eine andere Bedeutung bekommt in ihrer Eigenschaft Aufbauelement einer Figur zu sein, in Abhängigkeit von der je gesehenen Gestalt, in die sie vom Betrachter dabei integriert wird.“¹²⁰ Die Wahrnehmungskrise dieses Schaubildes werde in den Köpfen der Betrachter erzeugt, weil eine Linie zwei verschiedene und dabei gleichzeitig zwei ebenso gültige visuelle und mentale „Sichtweisen“ bereithält.¹²¹ Wenn ein Betrachter den Hasenkopf sieht, so weiß er doch, dass sich in derselben Zeichnung auch das Potential eines Entenkopfes verbirgt. Der Hasenkopf wird psychisch als figürlich im mentalen Vordergrund erfahren, der Entenkopf dagegen bleibt im mentalen Hintergrund und ist dort dennoch potenziell sinnlich wahrnehmbar.

Übertragen auf die reflektierte Wachphase eines Betrachters, zum Beispiel während der aktiven Kunstbetrachtung, bedeutet dies, dass für ihn sowohl sein individueller mentaler Vorder-, als auch sein mentaler Hintergrund erfahrbar sind: Im psychischen Erleben des Hintergrundes erfährt sich der Betrachter als kohärentes Individuum, der der Kunstbetrachtung beiwohnt. Den geistigen Vordergrund erfährt er, indem er sich selbst über die Schultern sieht und auf diese Weise den bereits erwähnten „virtuellen Akteur“ generiert, der es ihm erlaubt, sich selbst in der beobachteten Situation zu verorten und seine Rolle in dieser Situation zu analysieren.

¹²⁰ Krämer, Sybille: Operative Bildlichkeit. Von der „Grammatologie“ zu einer „Diagrammatologie“? Reflexionen über erkennendes „Sehen“. S. 17. Userpages der „Freien Universität Berlin“ (2009), http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Operative_Bildlichkeit.pdf (Abruf: 21.10.2018, 15.00 Uhr).

¹²¹ Vgl. ebd. Sybille Krämer beschreibt die eigentliche Intention Wittgensteins bei seinen Untersuchungen des H-E-Kopfes: „Genau besehen ist es Wittgenstein dabei nicht um eine Art ‚Wahrnehmungstheorie‘ zu tun. Vielmehr möchte er zeigen, wie komplex die Sprachspiele sind, in denen wir das Wort ‚Sehen‘ gebrauchen und dass das, was beim Aspektsehen geschieht, ein ‚Sehen‘, aber auch ein ‚Denken‘ genannt werden kann. Da, wo bei Kippbildern der Aspekt ‚aufleuchtet‘, in und unter dem wir eine Zeichnung jeweils als die Darstellung von etwas Bestimmtem sehen, charakterisiert Wittgenstein dies ‚wie ein Sehen und wieder nicht wie ein Sehen‘ und stellt dann fest: das Aspektsehen ist ‚halb Seherlebnis, halb ein Denken‘.“ (Ebd.)

Norbert Bischof benennt den psychischen Vordergrund des „Ich-Erlebens“ als „me“¹²² und den mentalen Hintergrund als „I“¹²³. Diese beiden Begriffe wurden durch den amerikanischen Soziologen, Psychologen und Philosophen George Herbert Mead geprägt, die er in seinem Werk „Mind Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist“ aus dem Jahre 1934 als zwei Teilstücke eines größeren Ganzen beschreibt, dem „Selbst“: „[...] the ‚I‘ is not a ‚me‘ and cannot become a ‚me‘. [...] they are both selves.“¹²⁴ Das „I“ ist im Anschluss an das Beispiel des mentalen Vorder- und Hintergrundes der psychische Hintergrund, der selbst nicht ins Scheinwerferlicht der subjektiven Wahrnehmung treten kann: „The ‚I‘ does not get into the limelight; we talk to ourselves, but do not see ourselves.“¹²⁵ Es repräsentiert das im Jetzt-Moment handelnde „Selbst“. Das „me“ dagegen wird durch die reflektierte Beobachtung des Individuums auf die persönliche Wahrnehmung erzeugt, welche wiederum nicht „ad hoc“, sondern erst im Scheinwerferlicht der subjektiven Erinnerung und in dieser Folge in der psychischen Analyse eines früheren Erlebnisses beobachtet, beleuchtet und reflektiert werden kann: Der Blick auf das individuelle Selbst aus der Perspektive einer dritten Person. „The ‚I‘ of this moment is present in the ‚me‘ of the next moment. There again I cannot turn around quick enough to catch myself. I become a ‚me‘ in so far as I remember what I said.“¹²⁶ Auf diese Weise wird der mentale virtuelle Akteur erzeugt, der das „I“ vergangener Erinnerungen repräsentiert und anschließend etwa auf Aspekte der Nützlichkeit vergangener Handlungen analysiert werden kann.¹²⁷

Norbert Bischof beschreibt das mediale „Ich-Erleben“¹²⁸ im Sinne des „I“ bei Mead als ein vom menschlichen Individuum wahrgenommenes „[...] unkonturierte[s] Ichgefühl. Es bleibt normalerweise im *Hintergrund* meines Erlebens [...] [und wird] getragen von der Gewissheit, die Ereignisse unter Kontrolle zu haben.“¹²⁹

¹²²Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 354.

¹²³Ebd.

¹²⁴Morris, Charles W. (Hg.): George Herbert Mead. Mind Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist. Chicago 1934, S. 174.

¹²⁵Ebd.

¹²⁶Ebd.

¹²⁷ In Klaus Düsings Worten, einem emeritierten Professor für Philosophie an der Universität zu Köln, klingt dieser Prozess der Selbstreflexion folgendermaßen: „Wenn die partielle Selbstidentifikation, vermittelt durch die Selbstzuschreibung einer Eigenschaft, nicht nur einfach vollzogen wird, sondern wenn das Selbst sie sich eigens zum Inhalt seines Wissens in weitem Sinne macht, d.h. eigens auf sie reflektiert und solche Reflexionen auffaßt [sic!] als sein Verneinen oder als seine Gewißheit von seiner Selbstidentifikation, dann ergibt sich ein neues, komplexeres Selbstbewußtseinsmodell als die bisherigen: das Reflexionsmodell von Selbstbewußtsein. Von dieser Art ist z.B. die Aussage: ‚Ich glaube, daß ich ein guter Bergsteiger bin.‘“ (Düsing, Klaus: Selbstbewußtseinsmodelle. Moderne Kritiken und systematische Entwürfe zur konkreten Subjektivität. München 1997, S. 187.)

¹²⁸Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 353.

¹²⁹Ebd., S. 354.

Diese Überzeugung, dass die Handlungen eines Subjekts auch von ihm selbst ausgehen, benennt Bischof im Anschluss an Julian Rotter als „internale Kontrollüberzeugung“¹³⁰.

„[...] [Es ist] ein Bewusstsein davon, dass man selbst es war, der ein Ereignis in Gang gesetzt hat: Das habe *Ich* gemacht, es ist passiert, weil *Ich* es so gewollt habe. [...] [Dagegen] *begegne* ich mir selbst [...], wenn ich in den Spiegel schaue, im wörtlichen oder im übertragenen Sinn. [...] Ich erlebe mein eigenes Gesicht als *Figur*, von außen, als etwas, das Profil und Charakter hat und vom Du durch eine Grenze geschieden ist.“¹³¹

Bischof erläutert die Bezeichnung des Gesichts, abgesehen von der menschlichen Physiognomie, auch als psychische Repräsentation eines reflektierten Individuums, als „Objekt des eigenen Selbstinnewerdens“.¹³²

Wenn ein „Ich“ ein Problem unter Zuhilfenahme der „Vorstellungsphantasie“ lösen will, „[...] muss [ich] mich von außen sehen können – leiblich, aber auch als seelischer Handlungsträger. Jetzt wird die Unterscheidung zwischen dem Ich als Subjekt und als Objekt nötig [...]“.¹³³ Die „Synchrone Identität“ lasse das phantasiebegabte Individuum verstehen, dass „I“ und „me“ als Repräsentation in der menschlichen Psyche wesensgleich seien und eben „dasselbe Schicksal“ teilen.¹³⁴

Da ein Betrachter sich selbst als figürlich im erläuterten Wortsinne wahrnehmen kann, erlebt er auch sein Gegenüber, seinen Sozialpartner, als figürlich, also als von seiner Person unabhängigen Menschen. So erkenne dieser im Anschluss an Bischof ein freudig erregtes Gegenüber als eine Person, die Freude ausstrahle, und bemerke im selben Moment, dass diese Freude nicht von ihm selbst ausgehe.¹³⁵ „Individuen, die im Besitz eines Phantasie-Simulators sind, können bei einer solchen Stimmungs-Konfrontation ihr figurales ‚Me‘ aktivieren und sich als solches vom Du abgrenzen. [...] Damit transformiert sich der Erlebnismodus der Gefühlsansteckung in den der *Empathie*.“¹³⁶ Boris Bornemann und Tania Singer charakterisieren in diesem Zusammenhang den Begriff der „Perspektive“¹³⁷, den sie in drei Teilprozesse untergliedern, „ [...] nämlich Metakognition

¹³⁰Ebd.

¹³¹Ebd., S. 354 f.

¹³²Vgl. ebd. Der „Deutsche Duden“-Online beschreibt etwa die Redewendung „das Gesicht verlieren“: „durch sein [enttäuschendes] Verhalten sein Ansehen verlieren, etwas von seiner Geltung einbüßen“ (Dudenredaktion (o. J.): Gesicht. In: Deutsche Duden-Online, <https://www.duden.de/node/674897/revisions/1940784/view> [Abruf: 02.03.2019, 19:11 Uhr]). Dies ist vor allem ein mentaler Akt. Jedoch kann das eigene Gesicht nur im Gegenüber zu einem anderen Menschen verloren werden, ist also ein zwischenmenschlicher psychischer Vorgang.

¹³³Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 356.

¹³⁴Vgl. ebd.

¹³⁵Vgl. ebd., S. 360.

¹³⁶Ebd., S. 361.

¹³⁷Singer, Tania/Holz, Matthias (Hrsg.): Mitgefühl in Alltag und Forschung (2013), S. 193.

(Übernahme einer speziellen Perspektive auf die eigenen seelischen Prozesse und Gedanken), Perspektivübernahme auf das Selbst und verschiedene Selbst-Anteile sowie Perspektivübernahme auf andere.¹³⁸ Das „kognitive System“¹³⁹ müsse gewisse Anforderungen erfüllen, um diese Teilprozesse zu ermöglichen: „Sie verlangen vom Individuum, sich von dem zu lösen, was zu einem bestimmten Zeitpunkt als Wirklichkeit erscheint, und eine alternative Perspektive einzunehmen.“¹⁴⁰

Norbert Bischof führt experimentelle Studien an Kindern an, die belegen, dass der Erlebnismodus der Empathie ungefähr ab dem 15. - 21. Lebensmonat des Kindes zum ersten Mal beobachtet werden könne, und zwar zeitgleich mit der Fähigkeit, dass sich Kinder selbst im Spiegel erkennen.¹⁴¹ „Die Ausbildung eines figuralen Ich scheint also eine notwendige Voraussetzung für emphatische Reaktionen zu sein.“¹⁴² Die an diesen Prozessen beteiligten Gehirnregionen lassen sich in ihrer Lage näher bestimmen und zeigen eine Funktionsüberschneidung von persönlichem emotionalem Erleben und der Wahrnehmung des individuellen emotionalen Umfeldes:

„Interozeptives Gewahrsein ist die Fähigkeit, den inneren Zustand des Körpers [...], die Aktivität der inneren Organe, die Atmung, die Muskelspannung und Ähnliches [wahrzunehmen]. Die Signale [...] werden in der Insula (dem „interozeptiven Kortex“) verarbeitet, einer Hirnregion, die sich tief im lateralen Sulcus befindet, zwischen Schläfen- und Frontallappen. Diese Region wird auch während des Erlebens von Emotionen aktiviert. Menschen, denen es schwerfällt, ihre eigenen Gefühle zu identifizieren, zeigen eine reduzierte Aktivität der Insula. Interessanterweise korreliert das interozeptive Gewahrsein auch positiv mit der Fähigkeit, Emotionen bei anderen wahrzunehmen. Je besser Menschen ihre eigenen körperlichen Empfindungen wahrnehmen können, umso exakter fällt ihre Einschätzung der Emotionen anderer aus. Neurologisch ist es wiederum die Insula, die aktiviert wird, wenn sich Menschen in das Leid anderer einfühlen.“¹⁴³

Die Autoren weisen zudem darauf hin, dass die Schärfung, bzw. das Training zur Konzentration auf den Jetzt-Moment eben diese genannte Fähigkeit zur Erkennung und Identifizierung sowohl der eigenen als auch fremder Gefühle und Emotionen fördere.¹⁴⁴ Im Anschluss an Bischof bezieht sich die emphatische Wahrnehmung auf die Identifizierung figuraler Emotionen, bzw. die Identifikation

¹³⁸Ebd.

¹³⁹Ebd.

¹⁴⁰Ebd. Der Wirklichkeitssimulator der „Vorstellungsphantasie“ führt dem Betrachter verschiedene Varianten möglicher Wirklichkeitsräume vor Augen, die zum einen eigene, als auch die Perspektive des Gegenübers, betreffen können.

¹⁴¹Vgl. Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 361.

¹⁴²Ebd., S. 362.

¹⁴³Singer, Tania/Holz, Matthias (Hrsg.): Mitgefühl in Alltag und Forschung (2013), S. 189.

¹⁴⁴Vgl. ebd.

medialer Emotionen als figurale, welche entweder dem Subjekt selbst oder einem anderen Individuum zugerechnet werden können.

Norbert Bischof beschreibt jedoch auch, dass die Zuordnung eigener oder fremder Emotionen unter gewissen Voraussetzungen scheitern könne und das „me“ in diesem Prozess auf das unreflektierte „I“ zurückfalle. Nämlich dann, wenn Emotionen, wie etwa die Freude, ansteckend wirken oder Personen um das Freude erlebende Individuum sogar von diesen physisch und mental durchdrungen werden. Ein Subjekt erlebe zum Beispiel die unreflektierte Emotion des starken Gefühlseindrucks Glück und diese medial empfundene Emotion wirke derart überwältigend auf das Individuum, dass die Emotion auch auf den medialen Gefühlshintergrund eines weiteren Individuums übergreife und auf diese Weise in dieser Person ebenfalls als starker medialer Gefühlshintergrund wirksam werde, ohne dass es von jenem zweiten Individuum zunächst reflexiv wahrgenommen werden könne.¹⁴⁵ Dies wäre mit der weiter oben genannten „Stimmungsübertragung“ gleichzusetzen, wie es auch das Beispiel der Wildgänse zeigte.¹⁴⁶ „Medien können sich nicht gegeneinander abgrenzen [...]. Der Partner selbst tritt dabei in den Hintergrund; dass *er* die Quelle der Stimmung war, wird nicht mehr wahrgenommen.“¹⁴⁷

Gerade das Wechselspiel zwischen der Wahrnehmung des „figuralen“ und des „medialen Ichs“ und deren mentale Unterscheidungsanstrengungen in emphatisch erlebten Prozessen kann während der psychischen Informationsverarbeitung zu komplexen Irritationen führen, was durchaus auch in künstlerischen Strategien Anwendung findet. Diesbezüglich scheint es wichtig, die mentale Wahrnehmung des Mitgefühls vom Begriff der Empathie zu unterscheiden. Trotz vieler Überschneidungsgebiete weisen beide auch deutliche Unterschiede auf. Die Problemlage benennt Bischof, indem er erklärt, dass der Begriff der Empathie äußerst vielschichtig und daher bisher wenig ausdifferenziert sei: „Auch *Schadenfreude* und *Sadismus* sind Äußerungen von Empathie!“¹⁴⁸ Einen grundlegenden Unterschied zwischen Mitgefühl und Empathie sehen die Neurowissenschaftler Boris Bornemann und Tania Singer zum Beispiel darin, dass das mitfühlende Individuum eher positive Gefühle als das emphatisch erlebende Subjekt wahrnehme: „Mitgefühl

¹⁴⁵Vgl. Bischof, Norbert: *Psychologie* (2014), S. 360 f. Dies kann zum Beispiel durch eine die Emotion begleitende Bewegungen des Körpers geschehen und durch diese noch verstärkt werden. Auf diese Weise kann auch ein intensives Lachen einer Person für das menschliche Umfeld äußerst ansteckend wirken.

¹⁴⁶Vgl. Bischof, Norbert: *Psychologie* (2014), S. 360 f.

¹⁴⁷Ebd., S. 361.

¹⁴⁸Ebd., S. 362.

[hat] seinen Ursprung eher im motivationalen ‚*Care-System*‘ (Anteilnahme-für-Andere) als im motivationalen ‚*Achievement-oriented System*‘ (Ziele-erreichend).“¹⁴⁹

Tania Singer involviert für ihre Untersuchungen zur Differenzierung von Empathie und Mitgefühl den buddhistischen Mönch Matthieu Ricard in ihre Experimente. Dieser hatte bereits langjährige Meditationserfahrungen. Der Mönch sollte sich während eines experimentellen Aufbaus auf hilfsbedürftige Kinder konzentrieren, jedoch mit der Voraussage, sich zunächst auf empathisches Empfinden und anschließend auf das Erleben von Mitgefühl zu konzentrieren. Währenddessen wurden Messungen seines Gehirns durch einen Kernspintomographen durchgeführt.¹⁵⁰ Empathie löste in ihm Empfindungen von Schmerzen und Leid aus: „Das empathische Teilhaben an ihrem Schmerz wurde für mich sehr schnell unerträglich.“¹⁵¹

Während der mentalen Konzentration auf Mitgefühl dagegen „[...]“ fühlte ich eine natürliche und grenzenlose Liebe für diese Kinder und den Mut, mich ihnen zu nähern und ihnen Trost zu spenden.“¹⁵² Tania Singer schlussfolgert daraus: „Mitgefühl [...] befähigt Menschen, trotz der Schwierigkeiten einer anderen Person selbst positive Emotionen zu erleben.“¹⁵³ Im Gegensatz dazu seien intensive und dauerhafte empathische Empfindungen zum Beispiel im alltäglichen Berufsleben dazu fähig, dauerhaftes mentales Leid zuzufügen, welches in seiner letzten Konsequenz zu einem Burnout der empfindenden Person führen könne.¹⁵⁴

2.7.2. „Permanente Identität“¹⁵⁵

Personen, die sich anderen Menschen verbal emotional öffnen und anvertrauen, ihnen intime Bekenntnisse erzählen, denen fühlen sich Zuhörer oft schuldig, ihnen ihr Mitgefühl mitzuteilen. Diesem Gefühl der Schuldigkeit kann Rechnung getragen werden, indem die Zuhörenden dem Offenbarenden ihr Verständnis für eine schwierige Lebenssituation äußern, verbal, durch ihre Körpersprache oder durch aktive Handlungen. Auch ein Betrachter von künstlerischen Situationen kann bewusst oder unbewusst mit Agierenden mitleiden. Wenn sich diese zum Beispiel vor den Augen des Beobachters physisch oder psychisch quälen oder abmühen. Der Betrachter kann sich in diesen Momenten mit den Körpern der Agierenden identifizieren, sich in jene hineinversetzen und sich auf diese Weise vorstellen, wie sich das gezeigte Leid anfühlen könnte.

¹⁴⁹Singer, Tania/Holz, Matthias (Hrsg.): Mitgefühl in Alltag und Forschung (2013), S. 34.

¹⁵⁰Vgl. ebd., S. 289.

¹⁵¹Ebd.

¹⁵²Ebd.

¹⁵³Ebd., S. 294.

¹⁵⁴Vgl. ebd., S. 289.

¹⁵⁵Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 385

Diese Situationen können für den Betrachter verwirrend sein, weil sich plötzlich künstlerische Kontexte mit realen privaten Erinnerungen im psychischen „Gegenwartsmoment“ des Betrachters vermischen und dadurch zuvor für sicher gehaltene kontextuelle Abgrenzungen aufzulösen beginnen.

Nach der zuvor beschriebenen „Synchronen Identität“, die dann relevant werde, wenn die „Vorstellungsphantasie“ als „Wirklichkeitssimulator“ im geistigen Apparat zur Anwendung komme, und bereits dem Menschenaffen zu eigen sei, benennt Bischof die „Permanente Identität“ als eine weitere, jedoch dem Menschen vorbehaltene Erlebnisqualität. Die „Permanente Identität“ sei für eine individuelle kontinuierliche zeitliche Wahrnehmung notwendig, weil der Mensch durch diese fähig werde, über seine aktuellen Triebkräfte hinaus Entscheidungen zu treffen, die auch die Vergangenheit und die Zukunft betreffen können.¹⁵⁶

„Die permanente Identität weist den Dingen einen von der aktuellen Antriebslage unabhängigen, nach Vergangenheit und Zukunft hin prinzipiell offenen Wesenskern zu.“¹⁵⁷ Der Mensch kann über zukünftigen Hunger nachdenken, auch wenn dieser zum jetzigen Zeitpunkt nicht akut sein sollte, wie es die prospektiv agierende Landwirtschaft vor Augen führt. Und dadurch Entscheidungen – wie etwa eine Aussaat für ein späteres Abernten eines Ackers – treffen, die eben nicht die aktuellen, sondern erst zukünftige Bedürfnisse befriedigen werden.

„[Bischof benennt die] Dinge, die als permanent existierend erfahren werden [...] [als] Tatsache[n] [...]. Während also die Umwelt noch beim Schimpansen als eine Suite dinghafter Impressionen aufgefasst werden kann, die antriebsgebunden entstehen und vergehen, erfährt der Mensch seine Welt als ein Skelett von Tatsachen, deren Lebensdauer nicht mehr davon abhängt, ob die Stimmungen und Bedürfnisse weiterbestehen, mit denen sie ins Bewusstsein traten.“¹⁵⁸

Dieses Skelett bildet das bereits erwähnte „Weltgerüst“, welches dem Individuum im Anschluss an Bischof eine kohärente und ganzheitliche, vom „Jetzt“-Begriff unabhängige, Weltwahrnehmung erlaube. Daraus schließt er, dass die Wahrnehmung der „Permanente Identität“ eines Individuums nicht lediglich auf Dinge, Lebewesen und Personen um ihn herum Anwendung finde, sondern in letzter Konsequenz auch auf ihn selbst. Ein Betrachter erlebe sich nicht nur im Jetzt, sondern könne sein „Ich“ gedanklich in die Vergangenheit oder in die Zukunft projizieren und nehme sich dennoch subjektiv zu allen Zeiten als kohärentes Individuum wahr.¹⁵⁹ In diesem

¹⁵⁶Vgl. ebd.

¹⁵⁷Ebd.

¹⁵⁸Ebd.

¹⁵⁹Vgl. ebd.

Zusammenhang, der im Wesentlichen eine Entwicklung zeitlichen Bewusstseins darstellt, entsteht erst die Notwendigkeit, über ein Leben nach dem Tod nachzudenken.

2.8. „Neuronale Synergetik“¹⁶⁰ oder die Möglichkeiten, die zeitgenössische performative Kunst bietet, um individuelle festgefahrene Sichtweisen zu revidieren und neu zu organisieren

Zeitgenössische performative Kunst kann nun dazu führen, dass das „Weltgerüst“ eines Betrachters, welches durch die individuelle Zeitwahrnehmung geprägt ist, erschüttert wird und dadurch ins Wanken gerät, indem die Agierenden zum Beispiel subjektive Erwartungshaltungen des Beobachters – die durch Erinnerungen und Erlebnisse des Betrachters erzeugt werden – ins Leere laufen lassen oder diese „ad absurdum“ führen. Nina Zschocke beschreibt den Augenblick der mentalen Irritation:

„Neben dem eher körperlich empfundenen Gefühl der visuellen Irritation, das durch die Präsenz unvereinbarer oder mehrdeutiger Reize ausgelöst wird, entsteht auch auf der Ebene des bewussten Denkens eine Verunsicherung. Während Ersteres mit einer Initiierung von vorwiegend unbewusst ablaufenden visuellen Reorganisations- und Suchprozessen in Verbindung gebracht werden kann, verursacht das Bewusstwerden von Wahrnehmungsunsicherheiten gedankliche Reflexionsprozesse mit dem Ziel einer eindeutigen und exklusiven Problemlösung.“¹⁶¹

Dieser Prozess der mentalen Problemlösung, dessen Zeitspanne durch den „Gegenwartsmoment“ repräsentiert wird, ist der irritierende Moment für den Betrachter, während dem sich seine festgefügtten Erwartungshaltungen revidieren und neu organisieren lassen. Nina Zschocke erläutert, dass sich in diesem Prozess der psychischen Re-Organisation zwar nicht die individuelle prinzipielle Gestaltwahrnehmung überarbeiten lasse, die sich bereits zu Beginn des individuellen menschlichen Lebens entwickelt habe.¹⁶² „Höherstufige Annahmen jedoch, zum Beispiel über bestimmte Reiz- oder Objektklassen, sind aufgrund irritierender Erfahrungen destabilisier- und auch veränderbar.“¹⁶³ So reagiere das Gehirn unablässig auf sich verändernde Umwelteinflüsse und reorganisiere seine Strukturen daraufhin, um ins Ungleichgewicht geratene mentale Zusammenhänge erneut auszubalancieren. Auch dort, wo zuvor keine Ordnung war, stelle

¹⁶⁰Zschocke, Nina: Der irritierte Blick (2006), S. 80.

¹⁶¹Ebd., S. 78 f.

¹⁶²Vgl. ebd.

¹⁶³Ebd.

dieses System eine her.¹⁶⁴ „Ebenso werden auf der übergeordneten Ebene des Denkens Annahmen über die Wahrnehmung selbst verunsichert und hierdurch Reflexionen ausgelöst und Veränderungsprozesse initiiert.“¹⁶⁵

Nina Zschocke verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff der „neuronalen Synergetik“. Dieser ist von dem aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen stammenden Begriff der Synergetik abgeleitet, der prinzipiell verschiedene Systeme beschreibt, zum Beispiel im Rahmen der Physik oder der Chemie, die sich durch Destabilisierungen verändern um sich neu zu ordnen und sich in diesem Prozess weiterzuentwickeln.¹⁶⁶ „Als offenes System steht das Gehirn der Synergetik zufolge mit der Umwelt in Verbindung. [...] Trotz dieser von außen zugeführten Impulse oder ‚Informationen‘ besitzt es dennoch eine innere Dynamik der Selbstorganisation.“¹⁶⁷ Laut Zschocke geht die „Neuronale Synergetik“ davon aus, dass Sinneseindrücke immer mehrdeutig seien und daher mentale „[...] Instabilität auslös[en]. Jeder Wahrnehmungsprozess wird als ein Vorgang beschrieben, bei dem diese Instabilität in eine stabile Interpretation überführt wird.“¹⁶⁸ Im alltäglichen Erleben werden diese Sinnes-Verarbeitungen – wenn keine gravierenden Störungen auftreten – psychisch vorbewusst abgewickelt, dringen also zunächst nicht ins reflexive Bewusstsein ein. Denn erst wenn Störungen auftreten, werden diese dem Betrachter bewusst und er sehe sich mit der Aufgabe konfrontiert, diese Störungen mental zu verarbeiten und die entstandene Irregularitäten aufzuheben.¹⁶⁹ „Unauflösbare Widersprüche oder Ambiguität führen dann auch zu einer Instabilität auf höheren kognitiven Ebenen. Diese Unruhe verunsichert Ordnungs- oder Bedeutungssysteme und kann dort zu Veränderung führen.“¹⁷⁰ Erst diese Instabilität fordere die gegebenen Systeme und forcieren so deren Weiterentwicklung in höhere Komplexitätsgrade:

¹⁶⁴Vgl. ebd.

¹⁶⁵Ebd.

¹⁶⁶Vgl. ebd. Die Brockhaus Enzyklopädie erläutert das interdisziplinäre Forschungsgebiet der Synergetik folgendermaßen: „Allg. kann die S. (im Sinne einer ‚Lehre vom Zusammenwirken‘) als eine Theorie des Hervorbringens von neuen Qualitäten eines Systems aufgefasst werden (‚Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile‘).“ (Synergetik. In: Brockhaus Enzyklopädie. Hrsg. von F. A. Brockhaus GmbH, Bd. 26, Mannheim 2006, S. 742.)

¹⁶⁷Zschocke, Nina: Der irritierte Blick (2006), S. 81. Dies ist wohl bereits in den Gehirnzellen so angelegt, wie Wissenschaftler aus Leipzig kürzlich feststellten. Sie ließen aus einzelnen Gehirnzellen sogenannte „Cerebrale Organoide“ in Petrischalen wachsen. Einige dieser Organoide wuchsen als gehirnartige Strukturen an und bildeten auf ihrer Oberfläche Netzhaut-ähnliche Strukturen, was die Wissenschaftler darauf schließen ließ, dass der Sehsinn eng mit dem Gehirn verknüpft und in dessen biologischen Bauplan bereits angelegt sei. (Vgl. Lange, Michael: Was denkt ein Organoid in der Petrischale? In: Deutschlandfunk: Wissenschaft im Brennpunkt (01.01.2019), https://www.deutschlandfunk.de/mini-gehirne-aus-stammzellen-was-denkt-ein-organoid-in-der-740.de.html?dram:article_id=436772 (Abruf: 02.01.2019, 15:23 Uhr).)

¹⁶⁸Zschocke, Nina: Der irritierte Blick (2006), S., S. 82.

¹⁶⁹Vgl. ebd.

¹⁷⁰Ebd.

„Im Zustand der Instabilität ist die Sensibilität des Systems für von außen einwirkende Faktoren erhöht. Relativ geringe Auslöser können so einen bedeutenden Einfluss auf die Neuorganisation haben. Situationen der Instabilität verstärken also die Beeinflussbarkeit eines Systems von außen.“¹⁷¹

In diesem Sinne können zeitgenössische künstlerische Handlungen durch das Auslösen von Irritationen im Betrachter dazu führen, dass festgefügte mentale Erwartungshaltungen prozesshafter und fluider erfahren und verarbeitet werden – mehr im Wandel begriffen – wodurch das Individuum prinzipiell anpassungsfähiger an sich verändernde Situationen aus Umwelteinflüssen wird und durch mentale Übungen schneller auf diese reagieren kann.

2.9. Der Zeigarnik-Effekt, oder: Was nehmen wir nach einer Betrachtung künstlerischer Werke mit nach Hause?

Jedoch wurde bereits im Rahmen dieser wissenschaftlichen Analyse erörtert, dass es gewisse Voraussetzungen¹⁷² künstlerischen Handelns gibt, – das künstlerische Werk und dessen Bestandteile selbst betreffend, aber auch den Kontext, in welchem das Werk eingebettet ist – die Irritation im Betrachter begünstigen und auf diese Weise produktive mentale Unruhe in ihm auslösen. Andere Voraussetzungen jedoch können ebendies von vornherein verhindern oder ausschließen. Auf den künstlerischen Kontext als physische oder mentale Schwelle wurde bereits hingewiesen (etwa im Sinne eines architektonisch bebauten Eingangsbereichs), welche den

¹⁷¹Ebd.

¹⁷² Im Rahmen dieser wissenschaftlichen Arbeit wurde bereits besprochen, dass der öffentliche Raum zu Irritationen des Betrachters führen kann, weil er nicht den Kunstkontext impliziert und somit die Unterscheidung von Alltag oder Kunstkontext für den Beobachter zunächst ungeklärt bleibt, der an diesem Ort vielleicht darüber hinaus noch nichts von seiner Betrachterrolle erahnt. Weiterhin kann es sinnvoll sein, wenn unbekannte Personen die Aufführenden einer künstlerischen Situation sind, - also nicht der Künstler selbst, dessen Gesicht ohne großen Aufwand durch Internet-Recherche gefunden werden könnte – weil auf diese Weise der „Sekundäre Bindungstyp“ greift und die nötigen Voraussetzungen für neue irritierende Erfahrungen des Betrachters geschaffen werden, die nicht auf stabilen Beziehungen fußen. Ein weiterer Teil dieser wissenschaftlichen Arbeit war die Erörterung der Erwartungshaltung des Betrachters, die durch die visuelle Wahrnehmung geprägt ist. Wird diese Erwartungshaltung nicht erfüllt, etwa die Erwartung an ein Kunstwerk, kann dies zur mentalen Irritation des Betrachters führen, die wiederum seine Selbstreflexion in Bewegung setzt. Ein Umdenken oder eine Verhaltensänderung des Rezipienten wird auf diese Weise möglich, weil er sich seines Selbst bewusst wird. Im Rahmen der zeitgenössischen performativen Künste und der „konstruierten Situationen“ – im Gegensatz zu anderen künstlerischen Disziplinen, wie Malerei oder Skulptur – wird zudem die mentale Fähigkeit des Mitgefühls und der Empathie des Betrachters angesprochen, da diese ein menschliches Gegenüber implizieren. Die auf diese Weise zustande kommende Erregbarkeit kann während der Aufführungserfahrung sinnvoll genutzt werden. Zum Beispiel können Agierende der künstlerischen Situationen durch ihr Verhalten Rezipienten zur Partizipation am künstlerischen Werk auffordern.

Betrachter darauf vorbereitet, was er im Folgenden sehen wird, und ihn auf diese Weise davor schützt, vom künstlerischen Werk mental überfordert zu werden.

Bluma Zeigarnik, eine sowjetische Psychologin, die ihre Dissertation „Das Behalten erledigter und unerledigter Handlungen“ am 25. März 1927 bei Kurt Lewin einreichte¹⁷³, erörterte die Fragestellung: „Wie verhält sich die Erinnerung an Handlungen, die vor Beendigung unterbrochen worden sind, zum Behalten beendeter Handlungen?“¹⁷⁴ Im Rahmen der wissenschaftlichen Analyse intersubjektiver Prozesse in der zeitgenössischen performativen Kunst ist diese Fragestellung interessant, weil auch eine im Betrachter ausgelöste Irritation, die durch die Betrachtung einer performativen künstlerischen Aufführung ausgelöst wurde, als eine mentale Herausforderung gesehen werden kann, die vom Individuum enträtselt werden muss. Nicht nur der Moment der Irritation selbst ist relevant, sondern auch, welches Potential diese Irritation birgt, um die Reflexionsgabe des Betrachters im „Gegenwartsmoment“ und darüber hinaus zu beeinflussen.

Und im Anschluss daran die Frage, wie das Nach- oder Phantombild der irritierenden Situation auf der mentalen Netzhaut des Beobachters möglichst lange Bestand haben kann, um ihre Wirkungen im Gehirn des Betrachters zu entfalten, bevor die Erinnerung ausbleicht oder ganz vergessen wird. „Damit ist eine Frage aufgeworfen, die im engen Zusammenhang mit dem Begriff des ‚Vergessens‘ steht, der im täglichen Leben sehr oft verwendet wird.“¹⁷⁵ Die Versuchsanordnung Zeigarniks war folgendermaßen aufgebaut: Verschiedene Versuchspersonen erhielten 18 – 22 Aufgaben, die sie schnellstmöglich lösen sollten. Der Versuchsleiter sollte die Versuchspersonen bei 50 % der zu lösenden Aufgaben unterbrechen, damit die Hälfte der Aufgaben nicht zu Ende geführt werden konnte. Anschließend wurden die Versuchspersonen befragt, an welche Aufgaben sie sich noch erinnerten:¹⁷⁶

„Dabei erzählt sie zuerst frei ihre Erlebnisse. Dann wird sie aufgefordert, näheres über das Unterbrechen und das Aufzählen zu berichten. Schließlich wird sie gefragt, welche Aufgaben sie als interessant oder als uninteressant, als angenehm oder als unangenehm empfunden hat.“¹⁷⁷

¹⁷³Vgl. Zeigarnik, Bluma: Das Behalten erledigter und unerledigter Handlungen. Diss. In: Kurt Lewin (Hg.): Untersuchungen zur Handlungs- und Affektpsychologie. o. O. o. J., S. 85. In: Interruptions.net, <https://interruptions.net/literature/Zeigarnik-PsychologischeForschung27.pdf> (Abruf: 04.09.2018, 14:35 Uhr).

¹⁷⁴Ebd., S. 3.

¹⁷⁵Ebd.

¹⁷⁶Vgl. ebd., S. 4.

¹⁷⁷Ebd., S. 5.

Laut Zeigarniks Untersuchungen erinnerten sich die Versuchspersonen signifikant öfter an unerledigte Aufgaben, als an jene, die sie subjektiv befriedigend abschlossen.

„Wir sehen somit, daß es sich bei der gedächtnismäßigen Begünstigung der unerledigten Aufgaben nicht nur um irgendwelche Nachwirkungen des Unterbrechungsaktes (Kap. III) oder des äußerlichen Unfertigeins der Arbeit handelt, sondern daß das ‚innere‘ Erledigtsein der Aufgabe, d. h. die Stillung des Bedürfnisses ausschlaggebend ist. Das bessere Behalten der unerledigten Aufgaben ist auf das Bestehen eines solchen ungestillten Bedürfnisses zurückzuführen.“¹⁷⁸

Eine Irritation mit potenziell langfristiger mentaler Auswirkung, die der Betrachter durch die Beobachtung einer performativ-künstlerischen Handlung erlebt, könnte in diesem Licht durch die externe Auflösung der Problemstellung – zum Beispiel durch vermittelnde institutionelle Maßnahmen, wie Texte oder andere Informationsmaterialien, oder bereits durch den selbsterklärenden institutionellen Museumskontext – unwirksam werden. Auf diese Weise würde die mentale Irritation in der Psyche des Betrachters unter der Maßgabe der „Neuronalen Synergetik“ nicht zum geistigen Progress des Betrachters führen, weil ihm die Problemlösung abgenommen wird.¹⁷⁹

Wäre es daher im Anschluss an die „Neuronale Synergetik“ und den „Zeigarnik-Effekt“ nicht sinnvoller, dass die Betrachter ihre Irritationen wortwörtlich mit nach Hause nähmen, indem jedwede institutionelle oder künstlerische Vermittlung unterlassen würde, damit der Betrachter seine während der Kunstbetrachtung gesammelten Erinnerungen zu einem späteren Zeitpunkt ein weiteres Mal mental durcharbeiten und auf diese Weise mental davon profitieren könnte? Ganz so einfach ist es nicht. So kann eine institutionelle Schwelle den Zugang zu einer reflektierten künstlerischen Beobachtung des Betrachters eröffnen, der vielleicht ohne diese Schwelle nicht gegeben wäre. Tino Sehgal setzt sich in seinem Werk mit dem Rezeptionsprozess des Betrachters

¹⁷⁸Ebd. S. 47.

¹⁷⁹Ein vergleichbarer Vorgang wäre, dem Betrachter einen Witz zu erzählen und ihm diesen der Pointe nachfolgend zu erklären und zu decodieren. Der Witz verlöre damit seine Wirkung und Funktion. Nun erläutert Bluma Zeigarnik in ihrer Dissertation, dass der nach ihr benannte Effekt seine Wirksamkeit nur unter bestimmten Voraussetzungen erfülle und wiederum das Erledigen einer Aufgabe nicht unbedingt dazu führe, dass der Versuchsteilnehmer diese sofort wieder vergesse. Zum Beispiel wenn die Versuchsperson eine bestimmte Aufgabe zwar formal beende, jedoch nicht bereit sei, diese auch mental abzuschließen, weil ihm die Aufgabe aus subjektiven Gründen noch unfertig erscheine und er dadurch gegenüber seiner Lösung unzufrieden bleibe. (Vgl. ebd., S. 41 f.) Der umgekehrte Fall trete zum Beispiel ein, wenn ein Versuchsteilnehmer eine Aufgabe zwar nur teilweise erfüllte und dennoch damit die gesamte Aufgabe als von ihm abgeschlossen wahrnehme. Dies könne zum Beispiel bei der Rückwärtszählung einer bestimmten Zahlenreihe erfolgen, bei der der Versuchsteilnehmer das Prinzip der gesamten Aufgabe bereits mit einer teilweisen Erledigung erfahren und verstanden habe. (Vgl. ebd., S. 45 f.) Diese Ausnahmen und Beispiele auf den Kunstkontext zu übertragen, würde den Rahmen dieser wissenschaftlichen Arbeit sprengen, sollte jedoch in einer weiteren wissenschaftlichen Arbeit Anwendung finden.

im Ausstellungskontext auseinander, wenn er zum Beispiel die Vermittlung seiner „konstruierten Situationen“ im institutionellen musealen Kontext ablehnt und zudem keine Dokumentationen seiner Werke zulässt. Ob ihm dies jedoch immer gelingt, wird die folgende Analyse zeigen müssen, die mit einem persönlichen Erfahrungsbericht seines Werks beginnt.

3. Sehgals Werk näher betrachten

3.1. Eine Beobachtung: „Der Schwarm“ in der Turbinenhalle in London¹⁸⁰

Im Folgenden will ich meine Erfahrungen während der Handlung „Der Schwarm“ wiedergeben, die ich in der „Turbinenhalle“ der „Tate Modern“, einer international bekannten und renommierten künstlerischen Institution in London, im Jahr 2012, miterleben konnte. Zuvor kannte ich die Werke Tino Sehgals nur peripher. Als ich durch die offenen Türen des großen Eingangsportals der Turbinenhalle hineintrat, fand ich eine große Halle voller sich bewegender, laufender und rennender Menschen vor. Kaum institutionelle Vermittlung der Handlungen Sehgals war zu finden, abgesehen von den Plakaten im Eingangsbereich, auf dem der Name des Künstlers und der Titel des Werks vermerkt war. Die Fortbewegungen der Agierenden durch den riesigen offenen Raum der Turbinenhalle assoziierte ich mit animalischen Bewegungsabläufen, wie sie für sozial lebende Tiere, z. B. Schwarmvögel, typisch sein könnten. Die Situation wirkte chaotisch: Die vielen umher rennenden Agierenden bildeten eine große Gruppe, deren Ränder undeutlich waren, weil Teilnehmer ständig kamen und gingen. Das Zentrum dieser Gruppe, sozusagen das Auge des Sturms, war durch die Dichte der Menschenansammlung einfach auszumachen. Und obwohl sich die Größe der Gruppe durch Zu- und Ablauf von Agierenden ständig veränderte, schlug dieses Herz der Bewegung über die Dauer meines Besuchs beständig und kontinuierlich weiter bis zum Ende der Ausstellungszeit. Um den vibrierenden Menschenschwarm herum saßen über die gesamte Turbinenhalle verteilt Beobachter - vereinzelt oder in Gruppen - und schienen wie ich die vor uns ablaufenden Bewegungsmuster zu beobachten und entschlüsseln zu wollen.

Die rhythmischen Bewegungen der Akteure strahlten etwas Faszinierendes und Anziehendes aus. Daher überraschte es mich nicht, dass sich vereinzelt Beobachter der sich kontinuierlich bewegenden Gruppe im Raum anschlossen. Diese Rezipienten konnten, während sie zu Ausführenden des Werks Sehgals wurden, – so stellte ich es mir in diesem Moment vor – ihre alltäglichen Lebensumstände und die damit verbundenen Konventionen für eine begrenzte Dauer

¹⁸⁰„The Unilever Series“, „Turbinenhalle“ der „Tate Modern“, London, 24. Juli – 29. Oktober 2012

hinter sich lassen, um Teil von etwas wortwörtlich Größerem zu werden. In diesem Prozess glichen sie ihre individuellen Bewegungen dem kollektiven Körper, der sozialen Gemeinschaft, an. Und waren dadurch nicht mehr von den Ausführenden der „konstruierten Situation“ zu unterscheiden, weil sich die Agierenden weder durch Kleidung – wie alle Besucher trugen auch die Akteure Alltagskleidung – noch durch andere Merkmale von den Besuchern der „Turbinenhalle“ unterschieden.¹⁸¹

Unter diesen Voraussetzungen vollzogen sich Rollenwechsel, in welchem sich der Dualismus von Betrachtern und Agierenden auflöste, weil jeder die Rolle des jeweils anderen übernehmen konnte. Erika Fischer-Lichte erläutert, dass die performative Kunst auf diese Weise „[...] die Herstellung einer Gemeinschaft von Akteuren und Zuschauern, basierend auf der leiblichen Ko-Präsenz, [erzeugt] [...]“.¹⁸²

Ich saß dort etwa eine halbe Stunde und versuchte Muster aus den Bewegungen der Akteure herauszulesen, als sich eine Person, ein großer schlanker Mann im Alter von etwa 40 Jahren, aus dieser Gruppe löste und sich unvermittelt zu mir setzte. Er begrüßte mich nicht, sondern erzählte mir ohne jegliche Einleitung von seinem Bruder, der bei einem Autounfall ums Leben kam. Eine in der alltäglichen Gesprächsannäherung notwendige Einleitung fand nicht statt, was große Irritation in mir auslöste.¹⁸³ Im Anschluss an diese unerwartete Offenbarung versuchte er, mich in ein Gespräch zu verwickeln.¹⁸⁴ Überrascht über intime Informationen eines mir völlig fremden Menschen, versuchte ich die Umstände anhand meiner bisher gemachten Kunsterfahrungen

¹⁸¹Angeli Janhsen, eine Freiburger Kunstwissenschaftlerin, notiert bezüglich ihrer Beobachtungen zu Sehgal's Werk „Welcome to this situation!“, das im August 2007 im Zollhaus in Frankfurt aufgeführt wurde: „Wenn mehrere Betrachter da waren, dann war es für neu dazukommende Betrachter unübersichtlich, wer denn dazugehörte und wer nicht, besonders wenn ein Besucher auch redete. Die Performer sahen nicht anders aus als die Betrachter.“ (Janhsen, Angeli: Neue Kunst als Katalysator. Berlin 2013, S. 71 – 73.)

¹⁸²Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen (2017), S. 82. Diesen Vorgang benennt Fischer-Lichte mit dem Begriff der sogenannten „autopoietischen *feedback*-Schleife“. „Gerade als Motor der Dynamisierung, der permanenten Verschiebungen innerhalb des Subjekt/Objekt-Verhältnisses erscheint der Rollenwechsel besonders geeignet, um an ihm die autopoietische *feedback*-Schleife der Wechselwirkungen von Handlungen und Verhalten der Akteure und Zuschauer zu erforschen.“ (Ebd. S. 63) Den Begriff der „*feedback*-Schleife“ beschreibt Fischer-Lichte als den Moment in einer künstlerischen Aufführung, während dem die wechselseitigen Beziehungskonstellationen zwischen Betrachtern und Agierenden eines künstlerischen Werks eine Eigendynamik im Werk entwickeln und in Gang setzen und dieses in der Folge maßgeblich beeinflussen wird, dessen Fortgang tragen und mitentscheiden wird.

¹⁸³Erving Goffman beschreibt das Ritual der gegenseitigen Begrüßung und Gesprächseinleitung als wesentlichen Teil des interpersonellen Dialogs: „Begrüßungen dienen natürlich dazu, Rollen zu klären und festzulegen, die die Teilnehmer während der Gesprächsgelegenheit übernehmen, und die Teilnehmer zu diesen Rollen zu verpflichten;“ (Goffman, Erving: Interaktionsrituale (2017), S. 49.) Diese Rollenverteilung habe „[...] eine wichtige stabilisierende Wirkung für Begegnungen. Hat jemand erst einmal eine Verhaltensstrategie präsentiert, dann richten er und die anderen meistens ihre späteren Reaktionen danach und bleiben sozusagen daran kleben.“ (Ebd., S. 17.)

¹⁸⁴Ein weiterer Erfahrungsbericht: Monopol-Magazin online (Autor nicht genannt): Der Schwarm. Tino Sehgal in London. In: Monopol-Magazin online (16.09.2012), <https://www.monopol-magazin.de/der-schwarm> (08.08.2018, 11:03 Uhr).

einzuordnen. Dies gelang mir jedoch nicht, weil der Blick meines Gegenübers mich zur selben Zeit aufforderte, auf seine Frage zu antworten: Die mir unbekannte Person wollte von mir wissen, ob ich ebenfalls bereits eine so schmerzliche Erfahrung erlebt hatte. Er konfrontierte mich mit Erinnerungen, die weit außerhalb von Kunstkontexten eingebettet waren, und so zirkulierten meine Gedanken zwischen den zwei gegensätzlichen Polen, der privaten und der Kunst-Welt. Zum einen wusste ich, dass ich Teil einer künstlerischen und somit „konstruierten Situation“ war. Zum anderen stellte ich mir in diesem Moment die Frage, ob ich mich an besonders schmerzliche Erlebnisse meines persönlichen Lebens erinnerte und ob ich diese zudem einer mir völlig fremden Person mitteilen will. Unter dem Einfluss meiner Irritation begannen wir einen Dialog, der sich ungefähr fünf bis zehn Minuten hinzog. In diesem offenbarten wir uns gegenseitig weitere mehr oder minder private Details unseres persönlichen Lebens, wobei ich mir zu keinem Zeitpunkt sicher sein konnte, ob sich mein Gesprächspartner mir gegenüber ehrlich äußerte, oder seine privaten Erzählungen lediglich Teil der „konstruierten Situation“ Sehgals und somit vielleicht auswendig gelernt waren. Dann stand mein Gegenüber plötzlich und unerwartet auf, nannte den Titel des Werks, das Jahr der Aufführung und den Namen des Künstlers Tino Sehgal und verschwand wieder in der sich kontinuierlich bewegenden Menschenmenge. So unmittelbar seine Gesprächseinleitung war, so plötzlich war auch sein Abschied, der mich mit mehr Fragen als Antworten zurückließ. Nachdem der Akteur bereits auf ein Begrüßungsritual zu Beginn unseres Gesprächs verzichtet hatte, unterließ er nun zudem ein Abschiedsritual und enttäuschte mich damit in meinen Erwartungen, die ich an alltägliche Gesprächssituationen hegte. Darüber hinaus erlangte ich während unseres Dialogs ein gewisses Vertrauen zu meinem Gesprächspartner, welches – wie sich nun herausstellte – einer trügerischen, subjektiven Wahrnehmung geschuldet war. Eine längere Gesprächsdauer hätte dazu führen können, dass sich meine Irritation während unseres Dialogs nach und nach auflöst und dass ich ihm daraufhin Fragen über den Ablauf der künstlerischen Situation hätte stellen können, weil ich die Gesamtsituation reflektierter im Blick gehabt hätte. Dieses potenzielle Vertrauensverhältnis sowie weitergehende Informationen über die aufgeführte Situation verwehrte er mir jedoch durch sein plötzliches Gehen, wodurch sich meine Verwirrung noch intensivierte. Also wartete ich darauf, dass sich die Situation wiederholte, indem sich ein Agierender oder eine weitere Agierende zu mir setzt, um mich erneut in einen irritierenden Dialog zu verwickeln.

3.2. Analyse von „Der Schwarm“

Als erster Schritt der Analyse von „Der Schwarm“ müssen die einzelnen Elemente der künstlerischen Handlung, wie auch deren Kontext, identifiziert und erläutert werden, um das Werk besser zu verstehen. Ort und Datum der künstlerischen Situation wurden auf der Website der „Tate Modern“ sowie auf den Plakaten im Ausstellungshaus veröffentlicht, ohne jedoch Wesentliches über den Inhalt des Stücks zu verraten. Hier beginnt die künstlerische Erfahrung des Betrachters und setzt sich damit fort, dass der Besucher die Turbinenhalle durch die breiten Eingangsportale betritt. Eintrittsgelder mussten hier noch nicht, sondern erst an gesonderten, im Gebäude befindlichen Eingängen – und auch lediglich für die Sonderausstellungen der „Tate Modern“ – entrichtet werden. Hierdurch entfiel eine wesentliche institutionelle Schwelle für den Betrachter, denn er konnte die Turbinenhalle während der Öffnungszeiten jederzeit ungehindert betreten und wieder verlassen.

Während Sehgal's Situation entstehen zwei verschiedene temporäre, soziale Einheiten: Einerseits gibt es die große, sich kontinuierlich bewegende Gruppe von Agierenden: tanzende, gehende und rennende Menschen. Andererseits entsteht eine kleine Gruppe aus zwei Dialogpartnern: ein Agierender und der Betrachter.

Der irritierende Dialog selbst und auch dessen abruptes Ende sind als wichtige Bestandteile zu nennen. Letzteres verdeutlicht dem Betrachter, dass er nicht einem alltäglichen, privaten Dialog, sondern einer öffentlichen künstlerischen Aufführung beiwohnt, und er erlebt den Agierenden auf diese Weise durch das Handlungskonzept Sehgal's fremdgesteuert. Obwohl Sehgal's künstliche Situationen in Teilen alltäglichen ähneln, widersprechen jene jedoch auch in vielen Aspekten dem gewöhnlichen menschlichen Sozialverhalten und stehen daher sozialen Gemeinschaften in gewisser Hinsicht entgegen. Dies wird im Folgenden noch genauer untersucht, doch bevor sich diese wissenschaftliche Analyse mit den Handlungsmöglichkeiten der Agierenden im Werk Sehgal's auseinandersetzen kann, ist von Interesse, wie Sehgal selbst seine künstlerischen Situationen beschreibt und benennt.

3.3. Begrifflichkeiten: „Konstruierte Situationen“ vs. Performances

In einem Interview des SWR anlässlich der Ausstellung „Tino Sehgal“ im „Kunstmuseum Stuttgart“¹⁸⁵ beschreibt Tino Sehgal seine künstlerischen Handlungen als „konstruierte

¹⁸⁵ „Tino Sehgal“: „Kunstmuseum Stuttgart“, Stuttgart, 22. Juni - 29. Juli 2018.

Situationen“¹⁸⁶. Im Zeit-Online-Magazin berichtet die Journalistin Sabine Weier hierzu:

„Performance soll es aber nicht genannt werden, so viel steht fest, denn Performance-Kunst und Fluxus lehne er ab[...].“¹⁸⁷ Daraufhin zitiert sie den Künstler: „Beide Bewegungen brachen mit den Aufführungskünsten, vielleicht um sich zu legitimieren. Damit schnitten sie aber eine ganze Tradition einfach ab, zum Beispiel Vaslav Nijinsky, George Balanchine oder die Stücke des Ballets Russe.“¹⁸⁸

Sehgal, ein studierter Tänzer, distanziert sich vom Performance-Begriff vor allem daher, da sich dieser in der Tradition der Bildenden Künste geprägt hat, dabei jedoch die Einflüsse aus den darstellenden Künsten vernachlässigt. Im Folgenden soll nun der von ihm bevorzugte Begriff der „konstruierten Situation“ näher untersucht werden, um dessen inhaltlichen Zusammenhang mit dem Werk Sehgals zu verdeutlichen.

„Sehgals Kunstwerke, die in dem Moment Form annehmen, in dem der Betrachter auf sie trifft, sind intim und einzigartig, geprägt von den Reaktionen und Blickwinkeln eines jeden Besuchers.“¹⁸⁹ Wenn Tino Sehgal den Begriff der „konstruierten Situation“ verwendet und, wie in diesem Zitat deutlich wird, während seinen Aufführungen temporäre soziale Gemeinschaften entstehen, dann rückt dieser Begriff offensichtlich in die Nähe der Soziologie. Der kanadische Soziologe Erving Goffman veranschaulicht die „[...] Grundelemente des [sozialen] Verhaltens [als] Blicke, Gesten, Haltungen und sprachliche Äußerungen, die Leute ständig in die Situation einbringen, unabhängig davon, ob diese Situation erwünscht ist oder nicht.“¹⁹⁰ Tino Sehgal beschreibt seine künstlerische Praxis ganz ähnlich aus der dritten Person: „Seit 2000 konstruiert er Situationen, die einzigartige Zusammentreffen von Menschen durch Bewegung, durch das gesprochene Wort und durch Lieder initiieren, und schafft damit pulsierende, lebendige Kunstwerke [...].“¹⁹¹

Wenn bei Tino Sehgal von „Konstruieren“ gesprochen wird, dann meint das also nicht die Konstruktion des Kontexts der Handlungen, wie die Errichtung von Aktionsräumen (Raumkonzepte, Bühne, Sockel, etc. zur Präsentation seines Werks). Denn Sehgal nutzt während seiner künstlerischen Handlungen die institutionelle Architektur, wie er sie vorfindet. Die künstlerischen Werke, die zuvor in diesen Museumsräumen hingen, werden für gewöhnlich alle entfernt, wodurch ablenkende Einflüsse im institutionellen Raum beseitigt werden. Sehgal konstruiert die sozialen

¹⁸⁶Scheck, Denis: Konstruierte Situationen. In: „KUNSCHT!“-Sendung des SWR-Fernsehens (21.6.2018, 22.45 Uhr).

¹⁸⁷Weier, Sabine: Erfahrungen in der Kasseler Black Box (14.09.2018, 16:11 Uhr).

¹⁸⁸Ebd.

¹⁸⁹Biesenbach, Klaus/Obrist, Hans Ullrich (Hg.): 14 Rooms. Ostfildern 2014, S. 139. (Der Künstler äußert sich hier selbst in der dritten Person zu seinem Werk.)

¹⁹⁰Goffman, Erving: Interaktionsrituale (2017), S. 7.

¹⁹¹Biesenbach, Klaus/Obrist, Hans Ullrich (Hg.): 14 Rooms. Ostfildern 2014, S. 139.

Situationen und Interaktionen zwischen Betrachtern und Akteuren, in denen die Agierenden an gewisse Regeln gebunden sind, die jedoch nicht nachzulesen sind. Über die alltägliche soziale Lebenswelt des Betrachters schreibt Goffman: „Jeder Mensch lebt in einer Welt sozialer Begegnungen, die ihn in direkten oder indirekten Kontakt mit anderen Leuten bringt.“¹⁹² Die „konstruierten Situationen“ Sehgal's bauen auf diesen Erfahrungen auf und spielen gleichsam mit den Erwartungen des Betrachters. Ohne jegliche Hinweise auf die Regeln, die die Agierenden einhalten müssen, ist es dem Betrachter allein durch intensive teilnehmende Beobachtung möglich, diese Regeln wie auf einem unbekanntem Spielfeld zu entdecken.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der „konstruierten Situationen“ ist, dass der Beobachter immer fremden Personen, jedoch nie dem Künstler selbst begegnet. Er kann sich daher den Absichten der Agierenden nie ganz sicher sein, weil die Akteure lediglich die Ausführenden sind und es daher nicht gegeben ist, dass diese immer und zu jeder Zeit nach den Wünschen Sehgal's handeln. Die große Zahl an Akteuren ist unter anderem dem hohen Personal- und Zeitaufwand geschuldet, dem die „konstruierten Situationen“ unterworfen sind, die über die gesamte Öffnungszeit einer Ausstellung laufen.¹⁹³ Diese vielen fremden Menschen tragen in Hinblick auf den besprochenen „Sekundären Bindungstyp“ ebenfalls zum großen Reiz der künstlerischen Handlungen bei.

3.4. Vordergrund und Hintergrund: Raumerfahrungen verschiedener Orte

Es wurde bereits angesprochen, dass der das künstlerische Werk umschließende institutionelle Kontext, wie ein Galerie-Raum oder ein zeitgenössisches Kunstmuseum, deutliche Auswirkungen auf die Rezeption des Betrachters ausüben kann. Die Wahrnehmung des Betrachters auf die „konstruierten Situationen“ Sehgal's würde sich daher grundlegend verändern, wenn er auf diese im öffentlichen Raum trafe, weil der Betrachter mit diesem Raum gänzlich andere Erinnerungen, Erwartungen und Wünsche verbindet.¹⁹⁴ Die Überraschung des Betrachters wäre deutlich größer und die damit verbundene Irritation intensiver, weil er im öffentlichen Raum nicht mit künstlerischen Interventionen rechnet. Im Anschluss an Norbert Bischof bilden Hintergründe erst das Bezugssystem für die Rezeption des Betrachters:

¹⁹²Goffman, Erving: Interaktionsrituale (2017), S. 10.

¹⁹³ Vgl. Biesenbach, Klaus/Obrist, Hans Ullrich (Hg.): 14 Rooms, Ostfildern 2014, S. 139.

¹⁹⁴Eine Person wird – wenn sie morgens den privaten Wohnraum verlässt, um zur Arbeit zu gehen – auf mindestens drei verschiedene Orte und damit verbundene Kontexte treffen: dem eigenen privaten Wohnraum als Startpunkt, dem öffentlichen Raum und dem persönlichen Arbeitsplatz als Ziel seiner Fortbewegung. Jeder dieser Kontexte ruft im Betrachter seine ganz eigenen Erfahrungen und Erwartungen hervor und beeinflusst auf diese Art und Weise das Rezeptionsverhalten.

„Der Hintergrund entwindet sich der Beschreibbarkeit, er scheint anschaulich passiv, ein bloßer Schauplatz ohne Eigenschaften. Aber dieser Eindruck täuscht. Er mag „unscheinbar“ sein, aber er ist es, der den Figuren ihre Eindrucksqualitäten überhaupt erst zuweist [...]“¹⁹⁵

Die Orte, an denen die „konstruierten Situationen“ Tino Sehgal stattfinden, verschwinden meist aus den Erinnerungen der Betrachter, weil sich die Aufmerksamkeit der Beobachter gänzlich auf die prägnanten Handlungen der Akteure richtet und weil die Architektur, die die künstlerischen Handlungen umgibt, meist ein „White Cube“ ist, ein leerer Raum mit weißen Wänden, der kaum Ansatzpunkte oder Reize für eingehendere Betrachtungen liefert.

Doch es gibt auch Ausnahmen wie die bereits erwähnte „Turbinenhalle“ der „Tate Modern“. Sie ist ein eindrucksvolles Beispiel für einen Ausstellungsraum, der sich nicht an gängiger Ausstellungsarchitektur orientiert: monumental, relativ schlecht ausgeleuchtet und ohne geeignete Wände, um dort klassische künstlerische Werke wie Malerei oder Skulptur zu präsentieren. Die Künstler, die dort ausstellen, entwickeln ihr künstlerisches Werk gezielt für diesen Raum.

Selten finden die „konstruierten Situationen“ dagegen im öffentlichen Raum statt, wie dies 2018 vor dem „Kunstmuseum Stuttgart“ geschieht.¹⁹⁶ Die Agierenden nutzen den Platz vor dem Museum immer wieder temporär, bevor sie in die Museumsräume zurückkehren. Vor der Analyse dieser verschiedenen Räume und Orte ist es wichtig, zu erörtern, wie deren Schwelle beschaffen ist.

3.4.1. Diverse Schwellensituationen als Übergang zur Kunstbetrachtung

Eine Schwelle hin zur Kunstbetrachtung kann vieles und muss nicht zwangsläufig physischer Natur sein. Erving Goffman beschreibt diese Schwellen als „Klammern“, die aufzeigen, wo verschiedene Kontexte beginnen oder enden und damit auch die räumliche Verortung, über welches sich die jeweiligen Kontexte erstrecken.¹⁹⁷

Normalerweise werden künstlerische Institutionen durch den Haupteingang betreten, eine offene oder geschlossene Tür, die man passieren muss, um Zutritt zu erhalten. Die Architektur trennt wie eine schützende Hülle den Außenraum vom Innenraum und damit verschiedene räumliche und

¹⁹⁵Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 389.

¹⁹⁶ „Tino Sehgal“: Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart, 22. Juni - 29. Juli 2018.

¹⁹⁷Vgl. Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. 10. Aufl., London 2018, S. 57.

inhaltliche Kontexte. Diese Hülle hat diverse Funktionen, etwa den bereits erwähnten Schutz für ausgestellte Werke und Besucher. Eine weitere Schwelle zur Kunstbetrachtung ist der Eintrittspreis, der meist am Empfang gegenüber dem Museumspersonal entrichtet werden muss. Auch das Museumspersonal selbst kann bereits als eine mentale oder physische Barriere für den Betrachter angesehen werden, zum Beispiel weil er sich von ihnen beobachtet fühlen kann. Hat der Betrachter diese Hindernisse überwunden, befindet er sich nun in der Architektur der künstlerischen Institution, von denen es unzählige verschiedene gibt und die jeweils ihre eigene Geschichte erzählen. Ganz allgemein strahlen künstlerische Institutionen jedoch auf die innerhalb der Institutionen ausgestellten Kunstwerke ab, ob dies nun Malerei, Objekte oder temporäre künstlerische Interventionen sind.

Nach dem Übertreten der institutionellen Schwelle sind sich Betrachter, Akteure und das Museumspersonal darin einig, dass alle Erfahrungen, die innerhalb der Museumswände gesammelt werden, Erfahrungen im künstlerischen Kontext sind. Was hier passiert, läuft unter dem Oberbegriff „Kunst“, ist Teil der Kunstwelt. Drastische Eindrücke können den Betrachter in derartigen Institutionen erschrecken oder verstören. Doch kann der Beobachter diese Erfahrungen bis zu einem gewissen Grad relativieren, indem er diese im Rahmen und Kontext der Kunstbetrachtung gedanklich einordnet, wodurch offensichtlich wird, dass das künstlerische Werk gegenüber dem Betrachter keinerlei Bedrohung darstellt, weder physisch, noch psychisch. Erving Goffman beschreibt, wie abweichendes Sozialverhalten einzelner Mitglieder einer Gesellschaft, welches er als „Variationen“ beschreibt, sich auf gesellschaftliche Regeln und Normen und daraufhin rückwirkend auch auf den Abweichler auswirken müsse, damit die soziale Gemeinschaft dauerhaft Bestand haben könne:

„[...] [W]enn eine Begegnung oder Unternehmung als ein lebensfähiges Interaktionssystem aufrechterhalten werden soll, organisiert nach rituellen Prinzipien, dann müssen diese Variationen in bestimmten Grenzen gehalten werden und durch entsprechende Modifikationen einiger anderer Regeln und Übereinkünfte ausgeglichen werden. [...] [J]eder [muss] von ihnen in sich etwas vom Komplex der Eigenschaften haben, die von jedem akzeptablen Teilnehmer in jedem rituell organisierten System sozialer Aktivität verlangt werden.“¹⁹⁸

Die von Goffman angesprochenen Grenzen sind bei den „konstruierten Situationen“ die Museumswände und die damit verbundenen Vereinbarungen. Das Überschreiten der

¹⁹⁸Goffman, Erving: Interaktionsrituale (2017), S. 53.

institutionellen Schwellen wird zu einem formellen Ritual, welches den Betrachter auf seine Kunstbetrachtung vorbereitet.

Die Handlungen Sehgals irritieren Betrachter, weil diese nicht mit zwischenmenschlicher Interaktion in Museumskontexten rechnen. Diese Irritation wird jedoch sehr deutlich durch den institutionellen Kontext beeinflusst und geprägt, wie während der performativen Ausstellung „Carte blanche für Tino Sehgal“¹⁹⁹ im „Palais de Tokyo“ in Paris. Die institutionelle Schwelle des Palais de Tokyo ist eindeutig als solche zu erkennen: Der Eingangsbereich besteht aus einem monumentalen Türdurchgang. Wer das Museum betritt, trifft auf Museumsaufsichten, die zwar zurückhaltend gekleidet und doch omnipräsent sind, weil sie als ordnende und sichernde Instanzen bereits im Eingangsbereich und später vor oder neben vielen Werken stehen und sich daher nicht wie andere Besucher verhalten. Zudem kann der künstlerische Rahmen wegen der Omnipräsens des Produzenten der „konstruierten Situationen“, Tino Sehgal, der bereits auf Plakaten im Eingangsbereich großflächig beworben wird, nicht ignoriert werden. All dies führt dazu, dass die Verwirrung des Betrachters, ausgelöst durch die künstlerischen Handlungen Sehgals, nicht lange anhalten wird, weil es nur wenige mögliche Kontexte zu überschauen gibt und dem Betrachter auf diese Weise schnell klar werden wird, dass die Akteure Sehgals aus rein künstlerischen Motiven handeln.

Ein Beispiel für institutionell kontextuelle Schwellen, die nicht physisch-architektonischer Natur sein müssen, ist Sehgals Teilnahme an der „Documenta 13“ in Kassel.²⁰⁰ Seine „konstruierte Situation“ wird hier in einem für die Öffentlichkeit zugänglich gemachten Raum eines Privathauses abseits des „Documenta“-Zentrums aufgeführt. Der Documenta-Stadtplan, der „Documenta“-Katalog und die „Documenta“-Website führen den Betrachter zu seinem Werk und bilden auf diese Weise die mentale Schwelle zur Kunstbetrachtung für den Betrachter.

Wo die Akteure der „konstruierten Situationen“ im öffentlichen Raum agieren, da kann die institutionelle Schwelle gänzlich entfallen. So zu erleben 2018 während der Ausstellung „Tino Sehgal“ im „Kunstmuseum Stuttgart“.²⁰¹ Hier bewegen sich die Akteure immer wieder in rhythmisch abgestimmten Bewegungen aus den institutionellen Räumen hinaus in den Stadtraum Stuttgarts vor dem Kunstmuseum. Im Außenraum führen sie entweder künstlerische Handlungen

¹⁹⁹ „Carte Blanche für Tino Sehgal“: „Palais de Tokyo“, Paris, 12. Oktober – 10. Dezember 2016.

²⁰⁰ Aufgeführt auf der „Documenta 13“: Kassel, 09. Juni – 16. September 2012.

²⁰¹ „Tino Sehgal“: Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart, 22. Juni - 29. Juli 2018.

aus, die sie auch in den Museumsräumen aufführen, oder sie bilden einen großen Kreis, laden umherstehende Passanten zur Teilnahme an diesem temporären sozialen Gebilde ein und tanzen einzeln und nacheinander in diesem Kreis, während sie gleichzeitig auch die Zuschauer ihrer Aufführung, die vorübergehenden und umherstehenden Passanten, dazu einladen, selbst in den Kreis zu treten, um dort zu tanzen. Trotz der künstlerischen Institution im Rücken ist der museale Kontext vor allem an belebten Tagen in der Innenstadt nicht mehr spürbar. Weil der urbane Raum an diesem Ort dann dicht gefüllt von Menschen ist und daher unübersichtlich wird. Aber auch, weil die Agierenden Sehgal's im nahen öffentlichen Raum nicht die einzigen sind, die durch künstlerisch-performative Handlungen, wie Einrad-Fahren oder lautstarkes Musizieren, die Aufmerksamkeit der vorübergehenden Passanten auf sich ziehen wollen. Erst als die Agierenden der „konstruierten Situation“ wieder den Weg zurück ins Museum antreten, wird denjenigen Zuschauern dieser Aufführung, die ihnen (auch mit Blicken) in die musealen Räume folgen, bewusst, dass sie einer künstlerischen Aufführung im Rahmen des „Kunstmuseums Stuttgart“ beiwohnen. Während der Aufführung vor dem Stuttgarter Kunstmuseum finden jedoch keine intimen Gespräche zwischen Agierenden und dem Betrachter statt, wie sie noch in „Der Schwarm“ in der Londoner „Turbinenhalle“ wesentlicher Bestandteil der „konstruierten Situation“ waren. Temporäre dialogische Gemeinschaften, wie in vielen früheren Werken Sehgal's üblich, entstehen hier nicht. Vielleicht aufgrund der anzutreffenden Lautstärke im öffentlichen Raum oder anderer unruhestiftender Faktoren. Sehgal äußert sich selbst nicht dazu. Auf diese Weise beschränkt sich die intersubjektive Teilhabe des Betrachters am künstlerischen Werk Sehgal's während dieser kurzen Momente der Aufführungspraxis im öffentlichen Raum auf körperliche Interaktionen, wie gemeinsame tänzerische Bewegungen.

3.4.2. Kunstbetrachtung in öffentlichen Räumen

Sobald künstlerische Handlungen in öffentlichen Räumen aufgeführt werden, können, wie im Beispiel der Ausstellung „Tino Sehgal“ im „Kunstmuseum Stuttgart“, Schwellensituationen gänzlich entfallen. Wenn Betrachter jedoch nicht wissen, worum sich das vor ihnen Abspielende handelt und warum es geschieht, dann müssen sie umso genauer hinsehen, um zu verstehen, was dort vor sich geht. Denn im öffentlichen Raum überlagern sich viele verschiedene mögliche Kontexte, von denen auch durchaus mehr als einer gleichzeitig Gültigkeit besitzen kann. Eine künstlerische Handlung wie „Der Schwarm“²⁰² kann hier bei Passanten große Verwunderung auslösen:

²⁰²„The Unilever Series“: „Tate Modern“, „Turbinenhalle“, London, 24. Juli – 29. Oktober 2012

Betrachter wissen zunächst nichts von ihrer Betrachterrolle und werden daher gegenüber der „konstruierten Situation“ mental unvorbereitet sein. Welche Aspekte sind hierfür ausschlaggebend und wie verändert sich die Rezeption der Kunstbetrachter, wenn sie den Kontext ihrer Betrachtungen nicht erläutert bekommen?

Der öffentliche Raum ist unendlich vielfältig und kann daher nicht auf *den einen* allgemeingültigen öffentlichen Raum eingegrenzt und subsumiert werden. Auch weil sich der öffentliche Raum in den letzten Jahrzehnten sogar in digitale Sphären ausweitete. Im Zentrum dieser Arbeit steht daher vor allem der urbane Raum, der allen Menschen potenziell niederschwellig zugänglich ist. Der alltägliche Weg zur Arbeit, Transitorte und öffentliche Plätze. Jeder Schritt aus dem Privaten in öffentliche Räume beinhaltet potenzielle Gefahren, die es zu überschauen und zu beobachten gilt. Das Betreten eines Museums erzeugt dagegen ein Gefühl von Sicherheit, die eine konzentrierte Kunstbetrachtung zur Folge haben kann.

Nina Zschocke beschreibt die Unterscheidung von ästhetischer und alltäglicher Wahrnehmung im Anschluss an John Dewey, einem US-amerikanischen Philosophen und Pädagogen:

„[D]ie pragmatische Funktion der Alltagswahrnehmung, und damit zum Beispiel die Reduktion des Gesehenen zu Objekttypen, [wird] in der ästhetischen Erfahrung außer Kraft gesetzt [...] [so, dass] eine ‚vollständigere‘ Wahrnehmung eines Objektes möglich wird. [...] [Die Ästhetische Erfahrung rückt] den Gegenstand unabhängig von seiner pragmatischen Bedeutung in den Fokus der Aufmerksamkeit, so dass auch andere, im Alltag übersehene Aspekte wahrgenommen werden, die Wahrnehmung des Objektes also umfassender oder ausführlicher wird.“²⁰³

Künstlerische Objekte jedoch unabhängig von ihrer pragmatischen Bedeutung des alltäglichen Lebens sehen zu wollen, ist spätestens seit den „Ready-Mades“ von Marcel Duchamp, einem französisch-amerikanischen Maler und Konzeptkünstler, eine anspruchsvolle und vielleicht unlösbare Aufgabe. In seinen „Ready-Mades“ verarbeitete er Gegenstände aus seinem Alltag zu Kunstobjekten oder stellte alltägliche Gegenstände nahezu unverändert aus. Wie eine Toilettenschüssel, die er signiert, umgedreht und auf diese Weise ihrer alltäglichen Funktion beraubt, im Jahr 1917 auf einen Sockel stellte. Nina Zschocke konstatiert daher auch:

„So ist die Selektion der sensorischen Signale und ihre Interpretation und Bindung zu wahrgenommenen Objekten, also nicht nur eine inhaltliche, sondern auch bereits die gestaltbezogene (z.B. gegenständliche) Deutung eines Kunstwerks von vorausgehenden, oft

²⁰³Zschocke, Nina: Der irritierte Blick (2006), S. 25.

kulturspezifischen Erfahrungen beziehungsweise von bestimmten, im Voraus erstellten Hypothesen oder Erwartungen bezüglich des zu sehenden Objektes abhängig.“²⁰⁴

Zschocke beschreibt in diesem Zitat den Blick von Betrachtern auf Kunstwerke, die nicht frei von persönlichen Lebensgeschichten und Alltagserfahrungen gesehen werden können, weil subjektive Betrachtungsweisen immer historisch vorgeprägt seien. Für den Blick auf die im Zentrum der „konstruierten Situationen“ stehenden menschlichen Akteure gilt dasselbe. Auf der visuellen Ebene nimmt der Betrachter deren Körper wahr, auf der auditiven Ebene ihre Stimmen und Bewegungsgeräusche, wie über den Boden quietschende Turnschuhe. Hinzu kommt der Geruch der Agierenden, der erst erfahrbar wird, wenn sich die Akteure dem Passanten körperlich nähern. Nur sehr selten berühren die Akteure den Betrachter, für gewöhnlich sind unmittelbare Berührungen im Werk Sehgals jedoch nicht angelegt. Diese Sinnesreize nehmen Menschen, deren Sinnesorgane einwandfrei funktionieren, von Geburt an wahr. Jeder Sinnesreiz kann für sich genommen Erinnerungen im Beobachter auslösen, die die Rezeption der jeweiligen „konstruierten Situation“ mitprägen.

Im Gegensatz zu künstlerischen Institutionen hält der öffentliche Raum eine Vielzahl möglicher Bezugsrahmen für den Betrachter zur Verfügung, die von ihm kaum überblickt werden und zu einem großen Teil auch nicht durchschaut werden können. Denn es treffen nun vielfältige und teilweise auch widersprüchliche Sinneseindrücke aufeinander. Visuell wird der Betrachter unter anderem mit verschiedenen architektonischen Gebilden oder Werbemaßnahmen, wie Plakaten und Schildern, konfrontiert. In einer Innenstadt sammelt sich zudem eine Vielzahl von Gerüchen, die etwa von der Gastronomie oder anderen Menschen ausgehen. Passanten werden sich nur an Weniges erinnern, dem sie auf ihren alltäglichen Wegen durch den öffentlichen Raum begegnen. Lediglich während besonderer Momente und Augenblicke, in denen zum Beispiel ein Reagieren des Passanten auf eine irritierende Situation nötig wird, wird das Bewusstsein in Form des „Gegenwartsmoments“ wach und sorgt für hohe gegenwärtige Aufmerksamkeit, die zu einem späteren Zeitpunkt aktiv erinnert werden kann. Die Verunsicherung resultiert in der Unterbrechung der alltäglichen Routine, die den Betrachter in seiner physischen und psychischen Wahrnehmung herausfordert.

²⁰⁴Ebd., S. 65.

„Ungewöhnliche oder verstörende Phänomene können [...] zu einer Destabilisierung bestimmter Annahmen über einzelne Objekte oder über das allgemeine Wesen der Wirklichkeit führen.“²⁰⁵ Nun gibt es verschiedene Möglichkeiten, Verunsicherungen und Irritationen hervorzurufen, insbesondere im Kontext des öffentlichen Raums. Eine dieser Möglichkeiten benennt Goffman und spricht von den „Primärrahmen“²⁰⁶ der alltäglichen Betrachter-Wahrnehmung. Diese Rahmen beschreiben Kontexte, in denen mögliche Handlungen eingebettet werden können. Der öffentliche Raum ist bereits ein „Primärrahmen“, wenngleich ein hochkomplexer, weil er vielseitig ist und sich aufgrund überlagernder Kontexte schnell verändern kann.

Bewegt sich der Betrachter im Rahmen des urbanen Raums, dann verbindet er damit gewisse Erwartungen. Wenn er etwa hungrig ist, wird er vor allem in größeren Städten davon ausgehen können, hier Restaurants, Bäckereien oder ähnliches vorfinden zu können. In diesem „Primärrahmen“ können weitere Rahmen entstehen oder durch den Betrachter vorgefunden werden: sogenannte „Sekundär-“, „Tertiär-Rahmen“²⁰⁷ und so weiter. Eine „konstruierte Situation“ Sehgal's kann etwa als ein „Sekundärrahmen“ angesehen werden, der im „Primärrahmen“ des öffentlichen Raums stattfindet, wie dies vor dem „Kunstmuseum Stuttgart“ geschah. Dies bedeutet, dass noch immer der urbane Stadtraum den für den Betrachter bekannten Hauptbezugsrahmen darstellt, jedoch urbane Wesensmerkmale, wie etwa das Sozialverhalten von Passanten, im untergeordneten Sekundär-Rahmen „transformiert“²⁰⁸ werden, wie es Goffman beschreibt.

Bestandteile dieser Rahmen bezeichnet Goffman als „Modulationen“²⁰⁹, wenn „[...] eine bestimmte Tätigkeit, die bereits im Rahmen eines primären Rahmens sinnvoll ist, in etwas transformiert wird, das dieser Tätigkeit nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas ganz anderes gesehen wird.“²¹⁰ Auf die „konstruierten Situationen“ bezogen meint dies etwa, dass es der Betrachter mit künstlerischen Handlungen zu tun haben kann, die er zunächst als soziale Handlungen identifiziert, weil er die aktive Bildung einer temporären sozialen Gemeinschaft wahrnimmt. Zum Beispiel indem ein Akteur den Betrachter in ein Gespräch verwickelt, wie dies in vielen früheren „konstruierten Situationen“, z. B. bei „Der Schwarm“, noch wesentlicher Bestandteil von Sehgal's Werk war.

²⁰⁵Ebd., S. 80.

²⁰⁶Goffman, Erving: Rahmen-Analyse (2018), S. 31.

²⁰⁷Vgl. ebd., S. 31 ff.

²⁰⁸Ebd., S. 55.

²⁰⁹Ebd., S. 52.

²¹⁰Ebd., S. 55.

Nach Goffman finden Modulationen vor allem im Spiel ihren Ausdruck, im menschlichen, als auch im tierischen Spielverhalten. „[...] Gregory Bateson [beobachtete], daß Ottern nicht nur miteinander kämpfen, sondern auch Kämpfe spielen.“²¹¹

Spielerische Handlungen bilden die Wirklichkeit ab, ohne deren teilweise gravierenden Folgen als Ergebnis der modulierten Handlungen vorzuweisen. Ein spielerischer Kampf ende für gewöhnlich nicht mit dem Tod einer der Kontrahenten. Die Spielenden testen alltägliches Verhalten in einem sicheren und abgesteckten Rahmen. Es gebe Voraussetzungen, nach denen Spielverhalten klar als solches erkannt werden könne. Der Rahmen des Spiels, also die Tatsache, dass es sich eben nicht um ernste Handlungen mit durchaus gravierenden Folgen, zum Beispiel für das Zusammenleben der sich gegenüberstehenden Parteien handle, könne durch die Übersteigerung oder Überzeichnung einer ansonsten alltäglichen Handlung gekennzeichnet werden.²¹²

Irritation entsteht, wenn im Anschluss an dieses Beispiel einer der beteiligten Spieler nicht weiß, ob es sich um ein Spiel oder doch um einen ernstzunehmenden Kampf handelt, bei dem beide Parteien mit Verletzungen rechnen müssen. Dies tritt dann auf, wenn der „Rahmen“ des Spiels nicht deutlich genug signalisiert und von beiden Parteien gekennzeichnet wird. Dann, wenn die spielerischen Handlungen nicht genug überzeichnet sind und sich daher kaum als solche von einer kämpferischen Handlung unterscheiden. Auf die temporären Gemeinschaften während der „konstruierten Situationen“ bezogen, entsteht die mentale Irritation des Betrachters, wenn er sich nicht sicher ist, welchem „Rahmen“ er nun beiwohnt, dem künstlerischen oder dem sozialen. Im Anschluss an das vorangegangene Beispiel einer „konstruierten Situation“ im öffentlichen Raum würde dem Betrachter im Verlauf der Aufführung gewahr werden, dass das erwartete Sozialverhalten des Akteurs gegenüber dem Beobachter nicht eintritt, sondern der Akteur sich entgegen sozialer Konventionen verhält. Der Betrachter wäre in seinen, dem „Primärrahmen“ entgegengebrachten Erwartungen enttäuscht und in dieser Folge irritiert, weil ihm der „Sekundärrahmen“ der künstlerisch-performativen Handlung aufgrund der fehlenden institutionellen Schwelle nicht mitgeteilt und offenbart wurde. In dieser Folge bliebe ihm die Möglichkeit, die „Spielregeln“ der Situation, die sich nicht an alltäglichen Gesprächsritualen orientieren, durch teilnehmende Beobachtung herauszufinden. Wie in diesem Beispiel ist es durchaus möglich, dass beide „Rahmen“, sowohl der soziale als auch der künstlerische, zur selben Zeit aktiv sind.

²¹¹Ebd., S. 52.

²¹²Vgl. ebd.

Im öffentlichen Raum besteht die Gefahr für den Betrachter, durch bewusst falsch kontextualisierte Rahmungen getäuscht zu werden. Nämlich durch Menschen, die durch deren Handlungen, Aussehen oder Verhalten ihre eigentlichen Ziele und Absichten verhüllen. Täuschungen können im alltäglichen Leben auf vielfältige Art und Weise auftreten. Goffman spricht in diesem Zusammenhang von Täuschungsmanövern, die zum Beispiel Forscher an ahnungslosen Versuchsobjekten oder Betrüger an gutgläubigen Mitmenschen anwenden, um ihren jeweiligen Vorteil daraus zu ziehen.²¹³ Er unterteilt Täuschungen in zwei Komponenten: „Eine moralische, die mit der Achtbarkeit des Täuschenden zu tun hat, und eine strategische, die mit der Irreführung der Wahrnehmung des Getäuschten und (als Folge davon) seiner Reaktionen zu tun hat.“²¹⁴ Täuschungen können in diesem Sinne durchaus positiv besetzt sein, wenn es sich zum Beispiel um Finten in Wettkämpfen oder Spielen handle.²¹⁵ Ein Fußballspieler, der seinen gegenüberstehenden Gegner austrickst, um anschließend ins Tor zu schießen, wird den Applaus seiner Fans genießen dürfen: „Das Geheimnis [ist] ein rein ‚strategisches‘ [...] in dem Sinne, daß es nur um die Wirksamkeit der Irreführung und nicht um den moralischen Charakter des Irreführenden geht.“²¹⁶ Strategische Täuschungen finden auch in künstlerischen Werken Anwendung. Bei Tino Sehgal zum Beispiel dadurch, dass er dem Betrachter die Regeln, an welche sich die Agierenden halten sollen, nicht mitteilt.

In diesem Zusammenhang ist der „Gegenwartsmoment“ ein gedankliches Werkzeug, fragliche Täuschungen und potenzielle Rahmungen anhand bereits gesammelter individueller Erfahrungen zu entschlüsseln. Der Moment dieser Entschlüsselung ist gleichzeitig der Moment der mentalen Verwirrung: „Besonders solche Phänomene, die dieser grundlegenden Vorstellung von einer stabilen, eindeutigen und somit kontrollierbaren Welt widersprechen, werden aus diesem Grund als ausgesprochen beunruhigend erlebt.“²¹⁷ Die Kontur zwischen dem mentalen Hinter- und dem Vordergrund, zwischen dem „I“ und dem „me“ im Anschluss an George Herbert Mead, verschwimmt in diesem Augenblick. Das „me“ löst sich vor dem Hintergrund des „I“ auf: „In Situationen, die keine standardisierte Lösung erlauben, verschwindet folglich das Selbstgefühl, die Situation zu beherrschen. Es folgt ein Gefühl der Unsicherheit oder Orientierungslosigkeit und die Notwendigkeit, sich ‚in lange, mühsame und schwierige Überlegungen einzulassen‘.“²¹⁸ Der

²¹³Vgl. Goffman, Erving: Rahmen-Analyse (2018), S. 110 ff.

²¹⁴Ebd., S. 118.

²¹⁵Vgl. ebd.

²¹⁶Ebd., S. 118 f.

²¹⁷Zschocke, Nina: Der irritierte Blick (2006), S. 80.

²¹⁸Ebd., S. 81.

„Gegenwartsmoment“ als geistig wacher Augenblick der Aufmerksamkeit – in dem sich auch die künstlerische Rezeption abspielt – ist nun der Moment dieses Denkvorgangs: „Diese Überlegungen haben das Ziel, neue Problemlösungen zu finden. Hierbei kann eine Revision und Änderung von bisher als selbstverständlich empfundener Annahmen notwendig werden. Es kommt so zu grundlegenden Veränderungen im Betrachter.“²¹⁹

Die individuellen Momente der Irritation und der Neuorientierung werden sich am häufigsten intersubjektiv, im Gegenüber zu anderen Menschen – zum Beispiel während eines Täuschungsmanövers eines Gegenübers – einstellen. Dies kann sowohl während künstlerischer, als auch alltäglicher Situationen geschehen, wobei der künstlerische Kontext – wie bereits erläutert – schon selbsterklärende Aspekte für den Betrachter bereit hält, die eine Irritation auflösen können.²²⁰ Die zeitgenössische Handlungskunst scheint im Hinblick dieser mentalen Veränderungsprozesse, die durch intersubjektive künstlerische Aufführungserfahrung initiiert wird, prädestiniert zu sein: „Kunst, die den Betrachter als Akteur, als Teilhaber und Kollaborateur entwirft, spielt nicht selten mit dem Prinzip der Des- und Reorientierung. Sie versetzt in Situationen, in denen man sich nicht auskennt [...]“²²¹

In Sehgal's Situationen sind das potenzielle Verhalten und mögliche Reaktionen des Betrachters, also auch dessen Irritation, einkalkuliert, wodurch die Akteure seiner Situationen auf sich verändernde Umwelteinflüsse reagieren können. „Künstlerisches Handeln, das auf eine bestimmte Wirkung ausgerichtet ist, muss also, ob ganz bewusst oder eher unbewusst, von einem bestimmten Modell eines Betrachters ausgehen und dessen Eigenschaften berücksichtigen.“²²² Der öffentliche Raum bietet künstlerischem Handeln, bezogen auf potenzielle Wirkungsweisen auf den Betrachter, mehr Freiheiten, sowohl was die Handlungsmöglichkeiten der Agierenden betrifft, weil diese nicht an institutionelle Regeln gebunden sind²²³, als auch die Rezeption des Betrachters,

²¹⁹Ebd.

²²⁰Dem Künstler, der mithilfe performativer Künste in öffentlichen Räumen agiert, ist der Ausspruch „Ach, das ist Kunst!“ nicht fremd. Der Betrachter erklärt sich damit einen ihm mental nicht zugänglichen Sachverhalt, ohne wirklich etwas über die Motivation des Künstlers oder die künstlerische Situation zu erfahren.

²²¹Umthum, Sandra: Kunst als Aufführungserfahrung (2011), S. 137.

²²²Zschocke, Nina: Der irritierte Blick (2006), S. 61 f.

²²³Auf „institutionelle Regeln“ stößt jeder Künstler, der in größeren künstlerischen Institutionen, wie dem „Palais de Tokyo“ oder dem „Museum of Modern Art“ in Moskau, performative Kunst aufführt, sehr schnell. Eine Malerei wird in diesen künstlerischen Institutionen für gewöhnlich einfach aufgehängt und ist damit fertig zur Präsentation. Performative Kunst dagegen ist vielfältig, entsteht erst im „Jetzt“ und ist daher in diesen Institutionen vielfältigen Regeln unterworfen. Diese richten sich zum Beispiel an die Vorsorge, dass den Museumsbesuchern physische und psychische Verletzungen nicht zuzumuten sind. Des Weiteren sind etwa die Öffnungszeiten einer künstlerischen Institution wesentliche Voraussetzungen und Grenzen, die je nach Institution nur schwerlich zu umgehen sind. Ein weiterer wichtiger Faktor ist die Museumsarchitektur selbst, an die ein jeweiliger Künstler fast immer gebunden ist, wenn er von dieser Institution für eine künstlerische Handlung eingeladen wird.

weil hier der Rahmen der künstlerischen Handlung – der durch den Betrachter in einem Kunstmuseum klar als künstlerischer Rahmen definiert werden kann – im öffentlichen Raum auf den Betrachter zunächst undefiniert und eventuell undurchschaubar wirkt, weil er keinem passenden Kontext zuordenbar ist. Dies beeinflusst die Rezeption des Betrachters vor allem in der zeitlichen Ausdehnung, da viele verschiedene Möglichkeiten der Kontext- und Rahmenvarianten mental analysiert und das Beobachtete mit diesen Varianten auf ihre potenzielle Übereinstimmung abgeglichen werden müssen. Allein die Dauer der Aufmerksamkeit des Rezipienten kann so in gewissem Maße gesteuert werden. Nachdem die Potentiale intersubjektiven künstlerischen Handelns in verschiedenen Rahmungen und Kontexten besprochen wurden, wird es nun darum gehen, den Fokus auf Sehgals Werk zu richten, indem die vielfältigen Handlungsmöglichkeiten der Agierenden analysiert werden.

3.5. Zwischen Tanz, Gespräch und Gesang: Die verschiedenen Handlungsmöglichkeiten der Darsteller Tino Sehgals

Die Handlungsmöglichkeiten der Darsteller Tino Sehgals sind nicht endlos und zudem begrenzt durch die vorgegebenen Räume und deren institutionelle Reglements. Und dadurch, dass die Akteure keine Instrumente oder Hilfsmittel, abgesehen von ihren eigenen Körpern, benutzen. Sprache ist im Werk Sehgals ein wesentlicher Bestandteil. Die Agierenden sprechen den Betrachter oft direkt an und erzeugen auf diese Weise temporäre intersubjektive Gemeinschaften. Dies geschieht in den „konstruierten Situationen“ auf vielfältige Art und Weise. Eine dieser verbalen Varianten kann in „This objective of that object“²²⁴ beobachtet werden.

Die Handlung wurde unter anderem im „Institute of Contemporary Art“ in London 2004/05 aufgeführt. Sandra Umathum, eine deutsche Kunstwissenschaftlerin, beschreibt die Situation: Alle den Ausstellungsraum betretenden Besucher werden durch den gemeinsamen Sprechgesang der Akteure begrüßt. Fünf Personen in Alltagskleidung stehen dort, vom Betrachter abgewandt, vor den weißen Wänden. Der Raum sei ansonsten leer. Die Agierenden vermeiden es, von den Besuchern von vorne, also von Angesicht zu Angesicht, gesehen zu werden, und weichen auf diese Weise direkten Blickkontakten aus. Bei jedem Eintreten eines neuen Besuchers wiederholen die Akteure folgenden Satz:²²⁵ „The objective of this work is to become the object of a discussion [...]“²²⁶

²²⁴„Institute of Contemporary Art“: London, 17.01. - 03.03.2005.

²²⁵Vgl. Umathum, Sandra: Kunst als Aufführungserfahrung (2011), S. 134.

²²⁶Ebd., S. 135.

Inhaltlich ist dies ein Hinweis Sehgals auf die Handlungsmöglichkeiten, die er dem Betrachter während dieser performativen Situation einräumt. Sandra Umathum beschreibt ihre Reflektionen gegenüber dieser Situation: „Uns wurde bald klar, dass wir selbst herausfinden mussten, was unsere Rolle in diesem Kreis war oder sein konnte.“²²⁷

Im Verlauf von „This objective of that object“ beginnen die Agierenden einen Dialog untereinander zu führen. Umathum rätsele, ob sie Teil dieses Dialogs werden wolle und könne oder ob ihr lediglich die Rolle einer Voyeurin und Zuhörerin in dieser Situation zustehe. Sie halte zwar die Situation selbst für konstruiert, die Redebeiträge der Akteure jedoch nicht für auswendig gelernt: „Unsere Anwesenheit hatte eine Diskussion in Gang gesetzt, die nicht so wirkte, als ob die Sprechenden auf auswendig gelernte Texte zurückgriffen. Sie schienen ihre Gedanken und Argumente erst im Hier und Jetzt zu entfalten.“²²⁸ Im weiteren Verlauf dieses Werks fühle sich Umathum jedoch zunehmend von der Handlung ausgeschlossen und in ihrer Rolleneinschätzung als Voyeurin dieser Situation bestätigt, weil die Agierenden zu sehr mit sich selbst und zu wenig mit den Betrachtern um sie herum beschäftigt seien. Dies drücke sich in dem Gefühl aus, einer geschlossenen Gruppe gegenüberzustehen, die nach ihren eigenen Regeln funktioniere.²²⁹

In anderen Werken Sehgals nimmt Sprache und potenzielle intersubjektive Kommunikation zwischen Agierenden und dem Betrachter andere Rollen ein, etwa wenn das Licht im Ausstellungsraum ausgeschaltet ist, wodurch jedoch andere Dimensionen „beleuchtet“ werden. „This Variation“ auf der „Documenta 13“ wird in einem Kasseler Hinterhof aufgeführt.²³⁰ Die Betrachter betreten einen völlig abgedunkelten Raum, hören die dort Agierenden also zunächst lediglich. Nicht nur deren Stimmen, sondern auch wie sich die Schuhe der Agierenden über den Boden bewegen. Eine der Akteure führt den Betrachter in die Mitte des Raums. Die Aufführenden singen, beatboxen, sprechen und bewegen sich auf verschiedene deutlich hörbare Art und Weise durch die Dunkelheit.²³¹ Nach und nach gewöhnen sich die Augen des Betrachters an das sehr spärliche Licht im Raum, wodurch bald die Körper der jugendlich wirkenden Darsteller und diejenigen der anderen Besucher schemenhaft wahrnehmbar werden. Immer wieder verlassen einige Betrachter den Raum, der vielleicht 60 Quadratmeter groß und rechteckig ist, und neue kommen hinzu. Der Betrachter, der bereits länger in diesem Raum ist, hat nun nicht nur die

²²⁷Ebd., S. 137.

²²⁸Ebd. S. 136.

²²⁹Vgl. ebd., S. 140.

²³⁰„Documenta 13“: Kassel, 09. Juni – 16. September 2012.

²³¹Ein weiterer Erlebnisbericht dieser Situation von Sabine Weier: Weier, Sabine: Erfahrungen in der Kasseler Black Box (14.09.2018, 16:11 Uhr).

Möglichkeit, die für ihn visuell deutlicher werdenden Agierenden zu beobachten, sondern er kann zudem das Verhalten der neu eintreffenden Besucher beobachten, die sich wie er zuvor zunächst an die neue Situation anpassen, gewöhnen und sich im Dunkeln des Raums orientieren müssen. Obwohl sich die Agierenden unentwegt bewegen, gibt es auch Momente, in denen sie still stehen und keinerlei verbale Äußerungen von sich geben. Dann beginnt ein Akteur nach dem anderen zu sprechen. Sabine Weier, eine Journalistin der Zeit, erzählt ihre Eindrücke: „Manchmal wird es still und persönlich, die Formation im Raum verändert sich, jemand ergreift das Wort: ‚Ich habe Hunde ausgeführt, um mein Studium zu finanzieren.‘ Ein anderer erzählt, er könne in Gruppen einfach nicht er selbst sein, habe immer das Gefühl, sich zu blamieren.“²³²

Wenn der Seh-Sinn ausgeschaltet ist, führt dies zunächst zur Desorientierung des Betrachters, der plötzlich auf seine anderen Sinne angewiesen ist und darauf, seine Umgebung zu erfühlen und zu ertasten, um sich einen Überblick über mögliche Halte- und Orientierungspunkte zu verschaffen. Der schnellste Weg zur Wand und somit die größtmögliche Distanz zu allen Personen im Raum wird ausgekundschaftet. Der Betrachter hört und lauscht umso genauer dem, was um ihn herum geschieht, und versucht, die Distanz zu den Agierenden und anderen Besuchern einzuschätzen, um Gefahrensituationen, wie ein mögliches Zusammenstoßen mit anderen Menschen, zu verhindern. Persönliche Erzählungen der Agierenden können in dieser verdunkelten Situation Bilder vor dem geistigen Auge des Betrachters erzeugen, weil die mentale Vorstellungsfantasie nicht von visuellen Effekten überlagert ist. Wird das Gegenüber nicht visuell wahrgenommen, können zudem physiognomische Unterschiede zwischen dem eigenen Körper und demjenigen des Gegenübers nicht wahrgenommen werden. Es fällt dem Betrachter leichter, sich mit den Menschen um ihn herum zu identifizieren, die er hört. Zudem erschwert das fehlende Licht dem Betrachter herauszufinden, von wem verbale Äußerungen stammen, ob von Agierenden oder auch von Betrachtern. Auf diese Weise wird der Betrachter dazu angeregt, sich selbst bezüglich der Äußerungen der anderen zu äußern oder sich mit eigenen Erzählungen, Geräuschen und Bewegungen den Handlungen der Agierenden anzuschließen, weil er in der Finsternis nicht Gefahr läuft, sich zu blamieren. Im Gegensatz zur Handlung von „This objective of that object“, in welcher dem Betrachter noch unklar ist, wie er auf das Gesprochene der Agierenden antworten soll, entsteht bei „This Variation“ keinerlei Handlungsdruck für den Beobachter, aber die niederschwellige Möglichkeit, an den Handlungen der Akteure zu partizipieren und auf diese Weise selbst intersubjektive Momente zu kreieren und mitzugestalten.

²³²Vgl. Weier, Sabine: Erfahrungen in der Kasseler Black Box (14.09.2018, 16:11 Uhr).

Es gibt jedoch auch Handlungen und verbale Äußerungen der Agierenden, die den Beobachter direkt ansprechen und auf diese Weise eine Antwort provozieren. Im Verlauf dieser Handlungen mutet es nicht nur seltsam an, wenn der Betrachter nicht auf die Fragen der Agierenden antwortet. Vielmehr entsteht das Werk erst im Dialog miteinander. Wenn die Akteure den Betrachter zum Beispiel dazu auffordern, ein Wegstück mit ihnen zu gehen, wie dies in „This Progress“ der Fall ist, unter anderem 2010 aufgeführt im „Solomon R. Guggenheim Museum“ in New York und 2016 im Kunstmuseum „Palais de Tokyo“ in Paris. Katie Kitamura, eine Journalistin der „Frieze“-Online-Kunstzeitschrift, beschreibt den Vorgang im „Guggenheim Museum“ in New York folgendermaßen: „At the base of the ramp, a child approached visitors and asked them to define progress; a young adult continued the conversation, and so on until visitors were at the top of the spiral, talking with an elderly performer.“²³³ Die Akteure nutzen die architektonische Besonderheit des „Guggenheim Museums“, den spiralförmigen Fußweg zur Spitze der Ausstellungshalle, als zeitliche Rahmung und Begrenzung der Handlung. Im zeitgenössischen Kunstmuseum „Palais de Tokyo“ verläuft die Handlung ähnlich, lediglich der Weg des gemeinsamen Spaziergangs ist ein anderer. Besucher des „Palais de Tokyo“ betreten das Museum und treffen noch im Eingangsbereich auf eine Museumsaufsicht, die sie bittet, zu warten, bis sie von einem Akteur an Ort und Stelle abgeholt werden: immer von einem Kind im Alter von etwa zehn Jahren. Dieses Kind nimmt den Betrachter auf einen Spaziergang durch das Gebäude des „Palais de Tokyo“ mit und beginnt auf Englisch über Fortschritt zu sprechen. Dann fragt es den Betrachter, was dieser über das Thema des Fortschritts denkt und fordert ihn auf diese Weise zu einem Gespräch auf. Nach einigen Minuten des Dialogs verschwindet das Kind unvermittelt und ein junger Mann oder eine junge Frau – jeweils entsprechend zum Geschlecht des Kindes – nimmt die Stelle des Kindes ein. In diesem Beispiel setzt die Frau das Gespräch dort fort, wo es gerade durch das Verlassen des Mädchens unterbrochen wurde und beide laufen gemeinsam weiter. Bald löst eine ältere Frau die bisherige Gesprächspartnerin ab, bis Betrachter und Akteurin über eine Treppe in das Erdgeschoss im unteren Teil des weitläufigen Museumsgebäudes kommen und sich dort der gemeinsame Weg trennt.

²³³Kitamura, Katie: Tino Sehgal. In: Frieze-Online-Magazin (01.05.2010), <https://frieze.com/article/tino-sehgal-2> (Abruf: 18.02.2019, 17:30 Uhr).

3.5.1 Physische Bewegungen und körperliche Erregungszustände von Agierenden und Betrachtern

Neben verschiedenen Aspekten der Sprache, die jeweils andere Auswirkungen sowohl auf die Rezipienten selbst als auch auf das potenziell gemeinsam und intersubjektiv zu erzeugende Kunstwerk im Dialog haben, können auch körperliche Bewegungen der Agierenden die Rezipienten unter Umständen direkt ansprechen und adressieren, um intersubjektive Momente herzustellen. Wenn von körperlichen Bewegungen während der Handlungen Sehgals gesprochen wird, dann sind diese vielfältiger Natur. Zum Beispiel rennen oder kriechen die Akteure, rollen sich über den Boden oder bewegen sich anderweitig durch die Ausstellungsräume. Oder sie stehen still und bewegen lediglich Arme und Hände, Beine und Füße. Alle Bewegungen finden ohne Hilfsmittel und lediglich mit dem eigenen Körper oder demjenigen der anderen Agierenden statt.

Akteure, die sich rhythmisch und in Abstimmung zueinander bewegen, können Reaktionen des Beobachters hervorrufen, die dazu führen, dass er, ob bewusst oder unbewusst, eine aktive intersubjektive Rolle im künstlerischen Werk übernimmt. Der Betrachter kann zum Beispiel durch die bereits angesprochene „Stimmungsübertragung“ Teil der performativen Handlungen werden, noch bevor er dies reflektieren kann. Indem er physische Unruhe während der Beobachtung der Agierenden erfährt und auf diese Weise durch die Bewegungen der Akteure sinnlich wahrnehmbar angesteckt wird. Dies ist während „Der Schwarm“ in der „Turbinenhalle“ der „Tate Modern“ geschehen: Viele Beobachter entschließen sich dazu, an den Bewegungsabläufen der Agierenden teilzunehmen, indem sie diese nachahmen und gemeinsam mit ihnen durch den Raum rennen, laufen, gehen oder schreiten.

Erika Fischer-Lichte beobachtet die körperliche Ansteckungen der Besucher eines Theaterstücks von Einar Schleaf, einem deutschen Regisseur, Maler, Bühnenbildner und Schriftstellers²³⁴: „Vieles spricht dafür, daß dabei dem Rhythmus eine Schlüsselfunktion zukam.“²³⁵ Diese Beobachtung kann zu verstehen helfen, wie Rhythmus als einer von mehreren Aspekten während performativer Handlungen zu physischer Ansteckung im Sinne der „Stimmungsübertragung“ führen kann und auf diese Weise intersubjektive Vergemeinschaftungsprozesse provoziert und erzeugt werden. Es handelt sich um das Theaterstück „Die Mütter“, welches 1986 im Frankfurter Theater uraufgeführt wurde. Benjamin Heinrichs, Journalist des Zeit-Online-Magazins, beschreibt das Stück als eines,

²³⁴Vgl. Heinrichs, Benjamin: Ein Untergang. Einar Schleaf inszeniert seine „Mütter“ in Frankfurt (28.02.1986, 7.00 Uhr), <https://www.zeit.de/1986/10/stoehn-heul-kreisch-bloek-kraechz-jaul-stotter-murmelt> (Abruf:14.02.2019; 13:37 Uhr)

²³⁵Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen (2017), S. 97.

welches relativ ruhig beginne, um dann im Laufe der Aufführung zunehmend unübersichtlicher zu werden, bis es zum Ende hin gänzlich im Chaos versinke:

„Alle Formen werden hektisch durchprobiert, keine Form wird gefunden. Die Chöre: synkopiert, zerrissen, zerhackt, in die sonderbarsten Rhythmen gepreßt. Jeder auf der Bühne ‚stöhnt, heult kreischt blökt krächzt jault stottert murmelt‘, und zwar nach Leibeskräften. Jeder Sinn, jede Form, jede Vernunft geht im allgemeinen archaischen Geröhre unter – wobei die Aufführung [...] ganz nebenbei sämtliche Brüllrekorde des gesamten deutschen Theaters auslöscht, ja pulverisiert.“²³⁶

Wie zu Beginn des Beispiels von „Der Schwarm“ steht der Betrachter auch hier einem menschlich erzeugten Chaos gegenüber. Im Gegensatz zu „Der Schwarm“ wird es dem Betrachter in „Die Mütter“ jedoch kaum gelingen, das Chaos mental aufzulösen, weil es von den Agierenden aktiv und kontinuierlich zugespitzt wird. Es greife auf die Zuschauer über, wie Fischer-Lichte beschreibt: „Der ekstatische Chor suchte das Publikum zu überwältigen, es ebenfalls in Ekstase zu versetzen [...] wogegen einzelne Zuschauer sich mit Worten und Stimmstärken zur Wehr setzten oder auch, indem sie die Flucht ergriffen und den Zuschauerraum verließen.“²³⁷ Fischer-Lichte beschreibt, dass die Betrachter und die Agierenden mental miteinander ringen:

„Die Energien, die von den rhythmischen Bewegungen und dem rhythmischen Sprechen der Akteure freigesetzt wurden, zirkulierten zwischen Akteuren und Zuschauern, d. h. sie bewirkten eine wechselseitige Freisetzung und Intensivierung von Energie. Diese Energien konnten nun sozusagen gegnerisch aufeinandertreffen, so daß es zum "Kampf" zwischen Chor und Publikum kam; sie konnten sich jedoch auch vereinigen und so für einige kurze Glücksmomente eine Gemeinschaft hervorbringen [...].“²³⁸

Sie erläutert in ihren Beobachtungen des Stücks, dass es für Schleef weniger darum gehe, einen rauschhaften Zustand zu erzeugen, als vielmehr darum, einen zwischen Zuschauern und Schauspielern stattfindenden Austausch nicht näher erläuteter „Energien“ zu erzeugen, ausgelöst durch die Handlungen und Sprechakte der Darsteller.²³⁹

²³⁶Heinrichs, Benjamin: Ein Untergang. (28.02.1986).

²³⁷Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen (2017), S. 96.

²³⁸Ebd., S. 98.

²³⁹Ebd., S. 98.

Rhythmische Bewegungen und rhythmisches Sprechen sind auch Elemente der künstlerischen Konzeptionen Sehgal's, obgleich sie bei Sehgal subtiler gestaltet sind. Fischer-Lichte beschreibt, dass es durch diese Elemente bei Schleef zu einem Prozess der Vergemeinschaftung zwischen Publikum und Akteuren komme, obwohl keine gemeinsam vollzogenen Handlungen vorliegen:

„[Der Mensch vermag] Rhythmus sowohl als ein äußeres als auch ein inneres Prinzip wahrzunehmen. Wir sehen bestimmte Bewegungen, wir hören bestimmte Wort-, Laut- und Tonfolgen und nehmen sie als rhythmisch wahr. Als energetisches Prinzip vermag der Rhythmus *allerdings* erst dann seine Wirkung zu entfalten, wenn wir ihn – wie unsere eigenen leiblichen Rhythmen – leiblich spüren.“²⁴⁰

Auch Forscher der Fachrichtung Psychologie weisen dem Rhythmus diese Wirkungen zu. Daniel Stern, ein amerikanischer Psychoanalytiker und Psychotherapeut, erläutert, dass sogenannte „adaptive Oszillatoren“ den Menschen dazu befähigen, ihre Bewegungsabläufe mit denen anderer Artgenossen zu synchronisieren.²⁴¹

„Offenbar gibt es in verschiedenen inneren Systemen ‚Uhren‘, die mit einer bestimmten Regelmäßigkeit feuern, aber durch einen eintreffenden Stimulus, beispielsweise durch die von uns wahrgenommene Bewegung eines anderen Menschen, neu gestellt werden können. Auf diese Weise kann unser System eine zeitliche Synchronizität mit einem anderen System herstellen und aufrechterhalten.“²⁴²

Durch die „adaptiven Oszillatoren“ geschehe es nun, dass das Nervensystem des Betrachters durch dasjenige seines Gegenübers beeinflusst werde und sogar durch dieses gesteuert werden könne.²⁴³

Mit den Worten Norbert Bischofs: „Nämlich dann, wenn Emotionen [...] ansteckend wirken oder

²⁴⁰Ebd. Eine andere fruchtbare Gegenüberstellung könnte ein weiteres Stück von Einar Schleef sein, welches er nach einem Text der österreichischen Schriftstellerin Elfriede Jelinek inszenierte. Fischer-Lichte berichtet, wie „[...] die Akteure fünfundvierzig Minuten lang immer wieder die gleichen anstrengenden Übungen mit höchster Intensität bis zur körperlichen Erschöpfung [...]“ (Ebd., S. 99) durchführten und währenddessen in derselben Intensität Texte wiederholten. So sind sich wiederholende anspruchsvolle sportliche Bewegungen spätestens seit der Erfindung der Fitness-Zentren selbstreflexive Akte, weil versucht wird, die eigenen körperlichen Grenzen zu überschreiten und so daran zu wachsen. Gleichzeitig ist dieses Fitness-Streben projektiv durch die Formung eines Wunsch-erfüllten Traumkörpers nach außen an ein Publikum gerichtet. Es verwundert daher nicht, dass Fischer-Lichte in diesem Zuge von Betrachtern berichtet, die den Zuschauerraum allein durch visuelle, auditive und ggf. auch durch Gerüche verursachte Überforderung verließen, weil sich diese Zuschauer mit den angestregten Körpern der Darsteller identifizierten und diese Identifizierung eine unangenehme körperliche Erregtheit dieser Beobachter zur Folge hatte. (Vgl. ebd.)

²⁴¹Vgl. Stern, Daniel N.: Der Gegenwartsmoment (2014), S. XIII.

²⁴²Ebd.

²⁴³Vgl. ebd., S. XV.

Personen um das [...] [emotional] erlebende Individuum sogar von diesen „überschwemmt“ [...] [werden].“²⁴⁴ Diese physisch wahrnehmbaren Übertragungen können als unreflektierte „Stimmungsübertragungen“ verstanden werden, während denen das subjektive Moment des mentalen Vordergrund – das „me“ bei George Herbert Mead – auf den mentalen Hintergrund, das „I“, zurückgeworfen wird. Unmittelbare Berührungen zwischen Agierenden und dem Beobachter sind – wie von Erika Fischer-Lichte, als auch Norbert Bischof im Rahmen der „Stimmungsübertragungen“ erläutert – hierfür nicht notwendig.

Die von Fischer-Lichte beschriebene chaotische Aufführung dürfte auf den Betrachter allein schon wegen der stimmlichen Lautstärke der Schauspieler provozierend wirken. Dagegen kann der Betrachter die „konstruierten Situationen“ Sehgal's als subtile spielerische Situationen erfahren, in denen ihm gewisse individuelle Handlungsmöglichkeiten zugesprochen werden. Der Ausstellungsraum wird hier zum Spielfeld, auf dem die teilnehmenden Personen bestimmte Rollen einnehmen. Das Motiv des Spiels verdeutlicht den intersubjektiven Charakter der „konstruierten Situationen“, bei dem sich die Mitspieler einen gemeinsamen Denk- und Handlungsraum teilen, der nach gewissen Regeln aufgebaut ist. Erving Goffman beschreibt das Schachspiel, als könnte diese Situation auch auf die „konstruierten Situationen“ Sehgal's zutreffen, auf dessen Feld sich Akteure und Beobachter gegenüberstehen:

„Ein Spiel wie das Schach schafft für den, der ihm folgen kann, eine bewohnbare Welt, eine Ebene des Seins, ein Ensemble von Gestalten mit anscheinend unbegrenzt vielen verschiedenen Situationen und Handlungen, in denen sich ihre Eigenart und ihr Schicksal verwirklicht.“²⁴⁵

Die Rollenverteilung der Teilnehmenden kann zu Beginn einer spielerischen Situation gleichberechtigt sein, wie dies beim Schach der Fall ist, weil dort beide Spieler mit gleichen Voraussetzungen starten.²⁴⁶ Durch geschickte Schachzüge – wie zum Beispiel strategische Täuschungen und Finten eines Spielers – kann sich die gegebene Situation jederzeit in Richtung eines Spielers wenden, der dadurch die Kontrolle über das Spielfeld erhalten kann. Jedoch kann sich auch der scheinbar unterlegene Spieler durch geschickte Schachzüge wiederum aus seiner schwächeren Position befreien und auf diese Weise vom Gejagten zum Jäger werden. In diesem

²⁴⁴Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 361.

²⁴⁵Goffman, Erving: Rahmen-Analyse (2018), S. 13.

²⁴⁶Der Betrachter des Werks Tino Sehgal's kann dagegen nicht von Anfang an als gleichwertiger Mitspieler gegenüber den Agierenden betrachtet werden, weil er nichts von den Regeln weiß, die Sehgal der „konstruierten Situation“ und den in diesen Situationen handelnden Akteuren auferlegt. Der Betrachter wird diese Regeln erst nach und nach, oder vielleicht auch nie in ihrer Gänze, durch die teilnehmende Betrachtung erfahren.

Prozess vollzieht sich ein Rollenwechsel der beiden Spieler, infolge dessen die am Spiel Beteiligten die Rolle des jeweils anderen einnehmen. „Im Verlauf des Spiels kommt es häufig zu Rollenwechsel, was zu einer Auflösung der Hierarchie führt, die zwischen den Beteiligten beim nichtspielerischen Verhalten besteht.“²⁴⁷ „Modulationen“²⁴⁸ einer Handlung, wie zu früherer Zeit kriegerische Handlungen, die nun im „Primärrahmen“ des Schachs als Spiel ausgetragen werden, begünstigen also ständige Rollenwechsel der beteiligten Parteien. Im Rahmen der Analyse zeitgenössischen performativ-künstlerischen Handelns ist vor allem die „Auflösung der Hierarchie“²⁴⁹ interessant, die im Prozess der ständigen Rollenwechsel vollzogen wird.²⁵⁰

Im Anschluss daran geht es in den „konstruierten Situationen“ Sehgals auch nicht darum, ob die Beteiligten das künstlerische Spielfeld Sehgals als Gewinner oder Verlierer verlassen. Wenngleich sich Betrachter durchaus in einer passiven Situation wiederfinden können, weil sie die Regeln der „konstruierten Situationen“ nicht kennen und eventuell durch Handlungen, Körperhaltungen oder Sprechen der Agierenden sogar wahrnehmbar von der „konstruierten Situation“ ausgeschlossen werden.²⁵¹ Daher sind es die Rollenwechsel des Betrachters und der Agierenden, das Oszillieren zwischen passiven und aktiven Handlungsmöglichkeiten und -rollen im Werk Sehgals, die den „konstruierten Situationen“ ihren Reiz verleihen.

Bei Erika Fischer-Lichte nehmen Rollenwechsel im Theater und in der bildenden Kunst eine zentrale Rolle ein. Während diesen Rollenwechseln löse sich die Polarität zwischen Schauspielern und Zuschauern auf, wodurch die Fortsetzung des künstlerischen Werks anschließend von den Handlungen und Reaktionen der zuvor getrennten Pole gemeinsam gestaltet werde.²⁵²

²⁴⁷Goffman, Erving: Rahmen-Analyse (2018), S. 54.

²⁴⁸„Es handelt sich um eine systematische Transformation eines Materials, das bereits im Rahmen eines Deutungsschemas sinnvoll ist, ohne welches die Modulation sinnlos wäre.“ (Ebd., S. 57.)

²⁴⁹Ebd., S. 54.

²⁵⁰Sandra Umatham führt eine Beobachtung während der künstlerischen Situation „*This objective of that object*“ an, die die Rezeption des Betrachters beschreibt, der sich mit Rollenwechseln konfrontiert sieht: „Natürlich hätten wir einfach irgendetwas sagen können, um zu sehen, was dann als Nächstes passierte. Ob dies erwünscht war, stand aber nicht fest. War es wirklich angemessen, in die Diskussion einzugreifen? Oder hätte man nicht gerade dadurch das Werk ‚zerstört‘? Aber war es umgekehrt angemessen zu schweigen?“ (Umatham, Sandra: Kunst als Aufführungserfahrung (2011), S. 137.)

²⁵¹In diesem Zusammenhang verliert vor allem die intersubjektive Teilhabe des Betrachters, die schlichtweg unterbunden wird. Die „konstruierte Situation“ entwickelt sich im Sinne der De-Evolution zurück auf eine klassische Aufführungspraxis, deren ausschlaggebendes Merkmal der unüberwindbare Dualismus von Zuschauern auf der einen Seite und Akteuren auf der anderen Seite ist. Sandra Umatham erläutert hinsichtlich dieses Zusammenhangs: „In einem Interview wurde Sehgal einmal darauf angesprochen, dass die Besucher bei *This objective of that object* den Interpreten gegenüber insofern im Nachteil wären, als diese darüber entscheiden können, ob sie die Besucher in die Diskussion involvieren oder nicht.“ (Ebd., S. 139.)

²⁵²Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen (2017), S. 63. Weiter unten schreibt sie: „In dem Prozeß, in dem sie mit ihren Wechselwirkungen die Aufführung hervorbringen, bringt umgekehrt die Aufführung sie allererst als Akteure und Zuschauer hervor.“ (Ebd. S. 81)

Ausgangspunkt und Mittel dieser Rollenwechsel in Sehgals Werk sind Blickkontakte, Körperhaltungen sowie körperliche Bewegungen und verbale oder nonverbale Ausdrucksformen, die zum Dialog zwischen Agierenden und dem Betrachter führen können. Bischof beschreibt diese Bewegungs- und Sprachaspekte als Regulierungen von sozialer Nähe und Distanz und in dieser Folge als essentielle Bestandteile sozialer Motivation, die dem Menschen unvermeidlich in die Wiege gelegt worden seien, weil diese bereits vor der menschlichen Entwicklung für alle sozial lebenden Tiere relevant gewesen seien: „Unter der *sozialen Nähe* bzw. *Distanz* zweier Individuen verstehen wir die Gesamtheit der Bedingungen, die es beiden oder einem von ihnen erleichtern oder erschweren, miteinander zu interagieren.“²⁵³ Wie spielerische Handlungen sind auch menschliche Dialoge auf Rollenwechsel und die damit einhergehende Auflösung hierarchischer Ordnungen der Gesprächsteilnehmer angewiesen, da ein unausgeglichener Dialog zu einem Monolog führt, bei dem die gegenüberstehende Person in die Rolle des unbeteiligten Zuhörers gedrängt wird.

3.5.2. Die Organisation von physischer und psychischer Nähe und Distanz der Agierenden und des Betrachters in Sehgals „konstruierten Situationen“

In Sehgals Werk haben physische Berührungen zwischen Akteuren und Betrachtern normalerweise keinen Platz und finden daher lediglich sehr selten statt. Tino Sehgal wird damit sicherlich diverse Absichten verfolgen, die er jedoch nicht öffentlich kommuniziert. Warum unmittelbare körperliche Berührungen der Durchführung eines performativen Werks äußerst hinderlich sein können und daher von Sehgal eindeutig vermieden werden, kann ein weiteres Beispiel aus Erika Fischer-Lichtes „Ästhetik des Performativen“ darstellen, in dem sie eine Szene aus dem Theaterstück „Dionisus 69“ beschreibt. Ein Stück des amerikanischen Theaterregisseurs Richard Schechner, welches 1968 in New York uraufgeführt wurde. Fischer-Lichte geht speziell auf die „caress-scene“²⁵⁴ ein, während der sich die halbnackten Darsteller Schechners unter das Publikum mischen, um die Beobachter anzufassen und zu berühren:

²⁵³Bischof, Norbert: Psychologie (2014), S. 402. Bischof beschreibt dies anschaulich am Beispiel von Schwarmvögeln, die sich auf einem Sitzdraht zusammenfinden, ihrer bevorzugten Sitzgelegenheit. Nun herrsche hier keinesfalls Ruhe im Sinne von Bewegungslosigkeit. Die Vögel am äußeren Rand der Gruppe seien stets bemüht, ebendiesen äußeren Rand schnellstmöglich fliegend zu verlassen und sich in der Mitte ihrer Gruppe niederzulassen. Sowohl die räumliche Mitte des Vogelschwarms als auch die äußeren Ränder, bilden keine feststehenden Entitäten, sondern wechseln, verändern und strukturieren sich immer neu, während sich die einzelnen Mitglieder des Vogelschwarms individuell positionieren. (Vgl. ebd., S. 403)

²⁵⁴Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen (2017), S. 105.

„Performer begaben sich zu Zuschauern, hockten und legten sich neben sie und begannen sie zu streicheln. Die Performer waren nur leicht bekleidet – die Frauen trugen lediglich einen Bikini. Die Zuschauer reagierten sehr unterschiedlich. Einige – vor allem weibliche – ließen sich die zärtliche Berührung einfach gefallen. Andere Zuschauer dagegen – überwiegend, wenn nicht ausschließlich männliche – erwiderten die Berührung aktiv und dehnten sie auf Körperpartien aus, welche die Performer/innen mit Bedacht vermieden.“²⁵⁵

Ein Großteil der männlichen Zuschauer unterstelle den Darstellerinnen in dieser Szene erotische Absichten über den Kontext des gezeigten künstlerischen Stücks und der performativen Situation hinaus.²⁵⁶ Vor allem die Akteurinnen verlieren in diesem Prozess an Handlungsfähigkeit und Kontrolle über die Situation, weil männliche Zuschauer ihre Rolle als Beobachter des Stücks und ihren damit verbundenen persönlichen Handlungsrahmen ausdehnen und überschreiten, indem sie die Akteurinnen mit nicht vorgesehenen Handlungen bedrängen und dadurch den Kontext des künstlerischen Theaterstücks sprengen.

Wie rhythmische Bewegungen und rhythmische Sprache, ist auch die Regulierung von Nähe und Distanz in Sehgal's Werk subtiler als in den vorangegangenen Beispielen Fischer-Lichtes arrangiert. Die Balance zwischen Nähe und Distanz wird durch die sich kontinuierlich durch den Raum bewegenden Agierenden zudem immer wieder neu kalibriert. Der Blick der Aufführenden scheint dabei ein wesentlicher Bestandteil zu sein, um die Betrachter in das intersubjektive Geschehen zu involvieren. Denn „[n]icht nur die Berührung stellt Nähe und Intimität her, sondern ebenso der Blick, der zwischen zwei Menschen gewechselt wird. Es ist der Blick, der den Wunsch nach Berührung auslöst und den anderen – ihn abtastend – berührt.“²⁵⁷ Besonders wichtig ist der Blickkontakt in der bereits beschriebenen Situation „Der Schwarm“. Nämlich dann, wenn die Agierenden dieser Situation auf die in der Turbinenhalle sitzenden Betrachter zugehen und sich zu ihnen setzen. Die Akteure beginnen unvermittelt das Gespräch, während sie dem Betrachter in die Augen sehen. Dieser Blickkontakt ist ein wesentlicher Teil der Irritation, weil er dem Beobachter schlagartig vermittelt, dass der Akteur oder die Akteurin eine Antwort erwartet. Auch während „This Progress“²⁵⁸ im „Palais de Tokyo“ in Paris ist der Blickkontakt aus den eben genannten Gründen ein wesentlicher Aspekt, um das Gespräch zu beginnen und es im Verlauf der performativen Handlung fortzusetzen.

²⁵⁵Ebd.

²⁵⁶Vgl. ebd.

²⁵⁷Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen (2017), S. 104 f.

²⁵⁸Zu sehen in der Ausstellung: „Carte Blanche für Tino Sehgal“: „Palais de Tokyo“, Paris, 12. Oktober – 10. Dezember 2016.

Jedoch kann der menschliche Blick auch ein Anzeichen für die Distanz zwischen Akteuren und dem Betrachter sein. Nämlich dann, wenn der Blick des Betrachters nicht durch die Agierenden erwidert wird oder „vice versa“. Dies kann der Betrachter während der „konstruierten Situation“ „The Kiss“ beobachten, die unter anderem im Verlauf der Ausstellung „Tino Sehgal“ im „Kunstmuseum Stuttgart“²⁵⁹ als Teil einer größeren Inszenierung aufgeführt wurde. Zwei Agierende, ein Mann und eine Frau, wälzen sich in stark verlangsamten Bewegungen über den Boden des Museums und küssen sich dabei immer wieder in ebendieser Langsamkeit. Dadurch ist der Kuss keineswegs von Leidenschaft beseelt, sondern wirkt artifiziell. Die Berührungen der beiden Akteure bleiben beieinander, wie auch deren Blickwechsel. Die Blickrichtungen gehen lediglich vom Betrachter zu den Agierenden, führen jedoch nicht zu ihm zurück. Der Betrachter wird auf diese Weise von der Handlung ausgeschlossen und in die Rolle eines Voyeurs gedrängt, ohne die Möglichkeit auf intersubjektive Teilhabe.

Auf ähnliche Art und Weise erzeugt die gesamte Inszenierung Sehgals im „Kunstmuseum Stuttgart“, die auf viele seiner früheren „konstruierten Situationen“ zurückgreift, Distanz zwischen Agierenden und Betrachtern und verdeutlicht ihm auf diese Weise die rollen-spezifische Polarität zwischen Handelnden und Beobachtern: Ist das gemeinsame intersubjektive Handeln dieser bei früheren „konstruierten Situationen“ noch potenziell möglich oder sogar vorgesehen, wie dies in „This Progress“²⁶⁰ oder „This Variation“²⁶¹ erfahrbar ist, ändert sich dieses Verhältnis im Kunstmuseum Stuttgart grundlegend.²⁶² Die physischen Bewegungen der Agierenden wie auch der Kontext und die Besonderheiten des Aufführungsortes tragen ganz entscheidend dazu bei. Einige der Handlungen der Agierenden erinnern zum Beispiel an die bereits besprochene „konstruierte Situation“ „This Variation“, die zuvor separat von anderen performativen Handlungen in dunklen Räumen in Kassel oder während der Ausstellung „Carte Blanche für Tino Sehgal“²⁶³ im Kunstmuseum „Palais de Tokyo“ in Paris aufgeführt wurde. Die Aufführungen im „Palais de Tokyo“ und im Kunstmuseum Stuttgart zeigen dabei einige formale und inhaltliche

²⁵⁹ „Tino Sehgal“: „Kunstmuseum Stuttgart“, 22. Juni – 29. Juli 2018.

²⁶⁰ Unter anderem 2010 im „Solomon R. Guggenheim Museum“ in New York und 2016 im Kunstmuseum „Palais de Tokyo“ in Paris aufgeführt.

²⁶¹ Unter anderem 2012 auf der „Documenta 13“ in Kassel aufgeführt.

²⁶² Keineswegs kann behauptet werden, dass dies Absicht des Künstlers Tino Sehgal ist, da alle Handlungen dieser Inszenierung im „Kunstmuseum Stuttgart“ bereits zu früheren Zeitpunkten an anderen Orten und unter anderen Umständen aufgeführt wurden. Vielmehr wird in dieser Aufführung evident, wie und warum Intersubjektivität als Merkmal performativen Handelns fungieren kann, oder auch nicht.

²⁶³ „Carte Blanche für Tino Sehgal“: „Palais de Tokyo“, Paris, 12. Oktober – 10. Dezember 2016.

Übereinstimmungen: Die Agierenden führen vergleichbare tänzerische und gesangliche Handlungsabfolgen auf, die an bekannte Vertreter der Populärmusik erinnern, ohne dass der Betrachter konkrete Zuordnungen treffen könnte. Das Vorgehen der Akteure ist dabei immer gleich: Ein Agierender stimmt eine Melodie, ein Lied, einen Gesang oder eine Bewegungsabfolge an und die anderen Akteure – die entweder vorherige Bewegungsabläufe und Gesänge unterbrechen oder sich aus einer Ruheposition erheben – stimmen nach und nach mit dem Initiator der neuen Handlungsabfolge ein. Auch die Zwischensequenzen²⁶⁴ dieser Handlungen – die nach bestimmten zeitlichen Intervallen durchgeführt werden und während oder nach der einige Akteure die gemeinsame Handlung verlassen und neue hinzutreten – sind an den verschiedenen Aufführungsorten vergleichbar: Die Akteure verlassen den Hauptraum ihrer Handlung in ähnlicher Art und Weise wie zuvor beschrieben – im „Palais de Tokyo“ treten sie aus dem abgedunkelten Raum in die hell erleuchtete Ausstellungshalle im Untergeschoss, im Kunstmuseum Stuttgart verlassen die Agierenden temporär sogar das Ausstellungsgebäude und nutzen den öffentlichen Raum als Handlungsort.

Es gibt jedoch auch grundlegende Unterschiede, vor allem den Handlungsort und Kontext betreffend, die jedoch gravierende Auswirkungen auf die Rezeption des Betrachters ausüben: Im Kunstmuseum Stuttgart ist das Licht im Gegensatz zu den vorherigen Aufführungsorten von „This Variation“ eingeschaltet. Ist der Betrachter im verdunkelten Raum des „Palais de Tokyo“ oder auf der „Documenta 13“ in Kassel noch dazu eingeladen, der Handlung in unbeobachteter Privatheit beizuwohnen, zuzuhören sowie Agierende und andere Betrachter zu beobachten und in Folge der unkonventionellen und niederschweligen Situation sogar daran teilzunehmen, muss er sich im Kunstmuseum Stuttgart dagegen seltsam exponiert und beobachtet fühlen: Der Betrachter wird sich allein durch seine bloße Anwesenheit im hell erleuchteten Ausstellungsraum unwohl fühlen dürfen. Denn er kann die Agierenden wegen der Größe des Raums zwar aus sicherer Distanz beobachten, wird jedoch vice versa von ihnen beobachtet. Und da diese ebenfalls Alltagskleidung tragen, wird jeder neu eintretende Besucher nicht zwischen dem bereits anwesenden Betrachter und den Agierenden unterscheiden können, wodurch dieser Betrachter selbst zum von allen Seiten beäugten exponierten Ausstellungsstück erhoben wird.

²⁶⁴Zudem ändern sich die Handlungen der Agierenden nach diesen Zwischensequenzen und weitere „konstruierte Situationen“ kommen anschließend zur Aufführung, die Sehgal bereits in anderen Institutionen zeigte. In der Folge dieser Wechsel wird auch „This Variation“ wiederaufgeführt, der gesamte Ablauf wiederholt sich kontinuierlich.

Des Weiteren rückt nun der Fokus des Betrachters im hell erleuchteten Raum auf die körperlichen Bewegungsabfolgen und die physiologischen Eigenschaften der Agierenden, weil die Darsteller wissen, dass ihre Körper nicht mehr nur schemenhaft, sondern hell erleuchtet in all ihrer Deutlichkeit für den Betrachter wahrnehmbar sind. Sie müssen daher darauf achten, was für ein Bild sie abgeben und von ihren Körpern ausgehend visuell in den Raum senden. Der Betrachter erlebt auf diese Weise eine Ästhetisierung der Handlungen, die in früheren Aufführungen von „This Variation“ wegen des fehlenden Lichts „im Dunkeln“ lag. Daraus resultieren komplexe Handlungsabfolgen der Agierenden, die für den Betrachter im Gegensatz zu „Der Schwarm“ kaum nachvollziehbar oder nachahmbar sind.

Der große Raum des Kunstmuseums ist aufgrund der hellen Beleuchtung und der weiß gestrichenen Wände, an denen keinerlei Kunstwerke hängen, schnell überschaut. Ebenso verhält es sich mit der verhältnismäßig geringen Anzahl an Akteuren, von denen für gewöhnlich zwischen zwei und zehn Agierende anwesend sind. Sie wirken im Gegensatz zur Situation „Der Schwarm“ in der Turbinenhalle in London im Ausstellungsraum des Kunstmuseums verloren und können hier allein wegen ihrer geringen Anzahl keine körperliche Präsenz erzeugen, die den Betrachter physisch anstecken könnte.²⁶⁵

Aus diesen genannten Gründen ist es dem Betrachter nahezu unmöglich, ein intersubjektives Verhältnis zu den Agierenden im Kunstmuseum Stuttgart herzustellen oder sich ihnen in ihren dargestellten Handlungen sogar anzuschließen, wie dies noch in „Der Schwarm“ niederschwellig der Fall ist, obwohl sich die Agierenden auch hier rein visuell nicht von den Besuchern abheben, weil diese auch Alltagskleidung, wie Jeans und Sportschuhe tragen.

Die Agierenden des „Schwarms“ in der „Turbinenhalle“ der „Tate Modern“ laufen, rennen oder spazieren in gemeinsamer Abstimmung durch den Raum, folgen jedoch leicht nachvollziehbaren Bewegungsmustern ähnlich eines Vogelschwarms und sind dadurch für den Betrachter, der aktiver Handlungsträger werden will, mit einfachen körperlichen Bewegungen reproduzierbar. Hier ist die Fehlertoleranz für mangelhaft durchgeführte Handlungsabfolgen der Laien-Akteure, die die festgelegten Regeln der Situation nicht kennen und diese daher unwissend nachahmen, hoch, was neben der einfachen Handlungsabfolge auch den undeutlicheren Lichtverhältnissen und der

²⁶⁵Fischer-Lichte beschreibt ein gegenteiliges Beispiel aus dem Theater: „Der Schauspieler macht sich den Zuschauern gegenwärtig, erscheint ihnen als unabweisbar präsent aufgrund seiner besonderen Fähigkeit, den Raum zu besetzen und zu beherrschen [...]“ (Ebd., S. 165.) Fischer-Lichte erläutert hier ein Beispiel der physischen Präsenz des Schauspielers Gustaf Gründgens, der bereits während des Betretens der Bühne die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich ziehe. Sie bezeichnet dies als das „starke Konzept von Präsenz“. (Vgl. ebd., S. 163 – 166.) Dagegen könnte die physische Präsenz der Agierenden der „konstruierten Situation“ im „Kunstmuseum Stuttgart“ im Anschluss an Fischer-Lichte als das „schwache Konzept von Präsenz“ bezeichnet werden. (Vgl. ebd., S. 164.)

unübersichtlich großen Anzahl von Menschen zuzurechnen ist, die in der „Turbinenhalle“ teilnehmen.

Die Bewegungsabläufe der Agierenden im „Kunstmuseum Stuttgart“ sind dagegen deutlich komplexer. Auch sie bewegen sich in rhythmischer Abstimmung zueinander durch den Ausstellungsraum. Zum Beispiel wenn sie gemeinsam einen Rhythmus eines für den Betrachter bekannt erscheinenden Pop-Liedes anstimmen und sich mit Armen und Beinen entsprechend dazu verhalten. Dem Betrachter ist es durch die Komplexität der Bewegungsabläufe jedoch kaum möglich, Teil der Handlung zu werden, ohne ständig Gefahr zu laufen, sich bloßzustellen, also von allen anwesenden Betrachtern ebenfalls als Betrachter entlarvt zu werden, der den Versuch unternimmt, Teil einer Handlung zu werden, die er offensichtlich nicht kennt. Aus den eben genannten Gründen ist es den Agierenden trotz ihres rhythmischen Vorgehens zudem nicht möglich, den Betrachter im Sinne der „Stimmungsübertragung“ physisch oder mental emotional anzustecken, weil ästhetische Aspekte ihres Handelns zu sehr im Vordergrund dieser Aufführung stehen und intersubjektive Prozesse auf diese Weise in den Hintergrund gedrängt werden.

3.6. Das Ende einer „konstruierten Situation“ und die sich daran anschließende Wiederholung der Aufführungserfahrung

Das Ende aller „konstruierten Situationen“ in Sehgal's Werk ist ein abruptes. Entweder beginnt dieselbe Handlung anschließend von Neuem oder eine weitere startet. Die plötzliche Beendigung der Situation durch die Agierenden führt zur mentalen Irritation des Betrachters, weil Verabschiedungen sozialer Interaktionspartner normalerweise einen essentiellen Teil sozialer Zusammenkunft darstellen, wie Erving Goffman erläutert: „Verabschiedungsformen fassen die Wirkung der Begegnung für die Beziehung zusammen und zeigen, was man voneinander erwarten kann, wenn man sich das nächste Mal trifft.“²⁶⁶ Sandra Umathum beschreibt, wie die Akteure ihre Sprechhandlungen während „This objective of that object“ plötzlich unterbrechen:

„In diesem Moment betrat ein älterer Herr den Raum. Er sah sich noch fragend um, als die Interpreten schon erneut angesetzt hatten, erst flüsternd, dann mit immer lauter und deutlicher werdenden Stimmen zu verkünden: ‚The objective of this work is to become the object of a discussion!‘ Sie schalteten sich sozusagen aus ihrem Gespräch aus und spulten zu jener Sequenz, mit der – das schien eine weitere Regel zu sein – jeder Besucher in Empfang genommen werden sollte. [... D]enn wie das Vorgehen der Interpreten verriet,

²⁶⁶Goffman, Erving: Interaktionsrituale (2017), S. 49.

bedingte das Erscheinen eines neuen Besuchers die Veränderung der bestehenden Situation [...].²⁶⁷

Private intersubjektive Momente zwischen dem Betrachter und den Agierenden stehen der sich wiederholenden Aufführungspraxis jedoch prinzipiell entgegen, weil diese dem Betrachter die Struktur der „konstruierten Situationen“ als artifizielle Begebenheiten vor Augen führt: Die Agierenden wirken fremdgesteuert, weil sie nicht nach persönlichen Absichten handeln, sondern den Anweisungen des Künstlers Tino Sehgal folgen.

Anstatt der Konstruktion temporärer sozialer und intersubjektiver Gemeinschaften, gerät der institutionelle Rahmen und Kontext mit den dazugehörigen Regeln in das Scheinwerferlicht der Betrachtung: Der Künstler muss sich an die Öffnungszeiten der jeweiligen Institution halten und diese bedienen. So sehr Tino Sehgal daher versucht, die künstlerische Praxis etwa durch die Verneinung von Dokumentation und Vermittlung seiner Werke zu revolutionieren, so sehr bleibt er doch mit steigender Bekanntheit dem institutionellen Kontext als künstlerisch prägendem Rahmen verhaftet.

4. Sehgal's Werk im Lichte intersubjektiver künstlerischer Vergemeinschaftungsprozesse

In vielen der zuvor geschilderten Werke Sehgal's entstehen temporäre Gemeinschaften durch das Zusammensein von Betrachtern und Agierenden im Ausstellungsraum, an der immer mindestens zwei Beteiligte teilhaben. Die maximale Anzahl von Menschen in dieser Gemeinschaft ist potenziell unbegrenzt, wie in „Der Schwarm“ beobachtet werden kann.

Die Regeln, die Tino Sehgal den Agierenden in seinem Werk vorgibt, können während der Aufführung als Bedingungen der intersubjektiven Teilhabe für den Betrachter verstanden werden, die zu temporären intersubjektiven Gemeinschaften zwischen dem Betrachter und den Agierenden führen. Dies bedeutet im künstlerischen Kontext, dass die ästhetische Kunsterfahrung, die hier entsteht, nicht allein von einem der Teilhaber, sondern im intersubjektiven Sinne im Dialog der Kunsterfahrung erzeugt wird:

²⁶⁷Umatham, Sandra: Kunst als Aufführungserfahrung (2011), S. 139. Tino Sehgal selbst hierzu: „Bei mir wird das Überdauern mit einer Wiederholung erreicht. Die Arbeiten können immer wieder aufgeführt werden.“ (Deutschlandfunk Kultur: Eine eigene Form (08.11.2011).)

„Die Künstler entmächtigen sich in [diesem Prozess] selbst als alleinige Schöpfer der Aufführung; sie erklären sich bereit, Autorschaft und Definitionsmacht – wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß – mit den Zuschauern zu teilen.“²⁶⁸

Tino Sehgal ist sich darüber bewusst, dass er teilweise die Kontrolle über sein Werk verliert, wenn er die „konstruierten Situationen“ durch Darsteller aufführen lässt und die Akteure in dieser Folge Handlungen und Sprechakte durchführen, die nicht in Sehgals Sinne sind: „Es kann in der Tat sein, dass in meiner Arbeit etwas gesagt wird, das ich politisch oder moralisch schwierig finde. Das interessiert mich aber wiederum künstlerisch.“²⁶⁹

Das Ergebnis der „konstruierten Situationen“ und deren Wesensmerkmal sind temporäre intersubjektive Gemeinschaftsprozesse, während denen im besten Fall das künstlerische Werk im Dialog entsteht. Die soziale Komponente seines Werks ist somit nicht nur eine Randbedingung, sondern wird während der Aufführung zu einem Hauptzweck erhoben.

Ob Intimität im intersubjektiven Sinne in den „konstruierten Situationen“ gegeben ist, hängt von vielen Faktoren ab. Auf der Grundlage der bisher gesammelten Erfahrungen und Beobachtungen könnte sogar konstatiert werden, dass intersubjektive Merkmale und Elemente im Werk Sehgals im Verlauf der letzten Jahre tendenziell eher abnehmen und dem Betrachter zunehmend die Rolle eines Voyeurs zukommt. Wie im Beispiel des „Kunstmuseums Stuttgart“ gezeigt wurde, muss sich der Betrachter trauen, sich in den Vergemeinschaftungsprozess mit den Agierenden zu begeben, und sich in diesem Prozess als Betrachter vor anderen Beobachtern exponieren, wenn er Teil der künstlerischen Situation werden will. Und selbst wenn er dies tut, ist es nicht entschieden, dass er aufgrund der zuvor beschriebenen komplexen Handlungsabläufe überhaupt Teil der Handlungsabfolge und auf diese Weise des aufführenden Kollektivs werden kann. Hier tritt die Polarität von Betrachtendem und Akteur offen zutage.

Die Analyse zeigt daher auch, dass sich künstlerische Institutionen als Schauplatz der „konstruierten Situationen“ Sehgals nur unter bestimmten Voraussetzungen dazu eignen, intersubjektive Vergemeinschaftungsprozesse zwischen dem Betrachter und den Agierenden auszulösen und anzustoßen, die anschließend durch Rollenwechsel der Beteiligten in Bewegung bleiben. Dies ist ein wesentliches Merkmal zeitgenössischer performativer Kunst.

Vor dem Hintergrund dieser wissenschaftlichen Analyse könnte als schlüssige Konsequenz eine Anleitung für künstlerische Institutionen erarbeitet werden, die aufzeigt, unter welchen

²⁶⁸Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen (2017), S. 80. „Es erscheint daher wenig hilfreich, von Produzenten oder Rezipienten zu sprechen.“ (Ebd., S. 81)

²⁶⁹Deutschlandfunk Kultur: Eine eigene Form (08.11.2011).

Voraussetzungen die zeitgenössische performative Kunst und „konstruierte Situationen“ im künstlerisch-institutionellen Kontext dennoch ihre volle Wirkung entfalten können, um den Kunstbetrachter mithilfe seiner ästhetischen Erlebnisse und Erfahrungen zu irritieren und in dieser Folge seine Weltwahrnehmung zu erschüttern, um seine geistige Fortentwicklung durch psychische Anpassungsmaßnahmen herauszufordern.

5. Literatur und Quellen

- Bayertz, Kurt: Der aufrechte Gang: Eine Geschichte des anthropologischen Denkens. München 2012.
- Biesenbach, Klaus/Obrist, Hans Ullrich (Hg.): 14 Rooms. Ostfildern 2014.
- Bischof, Norbert: Psychologie, Ein Grundkurs für Anspruchsvolle. 3. Aufl., Stuttgart 14.
- F. A. Brockhaus GmbH (Hrsg.): Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 1 – Bd. 30, Mannheim 2006, S. 434.
- Deutschlandfunk Kultur (Autor wird nicht genannt): Eine eigene Form. Tino Sehgal – ein Shootingstar der deutschen Kunstszene. In: Profil-Magazin des Deutschlandfunk Kultur (08.11.2011), https://www.deutschlandfunkkultur.de/eine-eigene-form.1153.de.html?dram:article_id=182600 (Abruf: 04.10.2018, 10:59 Uhr).
- Doherty, Brian O´: Die Galerie als Gestus. In: Doherty, Brian O´ (Hrsg.): In der weißen Zelle. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Ellen und Wolfgang Kemp. Berlin 1996.
- Düsing, Klaus: Selbstbewußtseinsmodelle. Moderne Kritiken und systematische Entwürfe zur konkreten Subjektivität. München 1997.
- Durkheim, Emile: Der soziale Raum. In: Stephan Gunzel (Hrsg.): Texte zur Theorie des Raums. Stuttgart 2013.
- Ermann, Michael: Psychoanalyse heute. 3. Aufl., Stuttgart 2017.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 10. Aufl., Frankfurt am Main 2017.
- Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. 10. Aufl., London 2018.
- Goffman, Erving: Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation. 11. Aufl., Frankfurt am Main 2017.
- Heinrichs, Benjamin: Ein Untergang. Einar Schleef inszeniert seine „Mütter“ in Frankfurt (28.02.1986, 7.00 Uhr), <https://www.zeit.de/1986/10/stoehn-heul-kreisch-bloek-kraechz-jaul-stotter-murmeln> (Abruf:14.02.2019; 13:37 Uhr)
- Huber, Renate: Intuitive Erkenntnis und exakte Wissenschaft. Habil. o. O. o. J. S. 401. <https://d-nb.info/1099958148/34> (Abruf: 21.10.2018, 10:46 Uhr).
- Janhsen, Angeli: Neue Kunst als Katalysator. Berlin 2013.
- Kitamura, Katie: Tino Sehgal. In: Frieze-Online-Magazin (01.05.2010), <https://frieze.com/article/tino-sehgal-2> (Abruf: 18.02.2019, 17:30 Uhr).

- Krämer, Sybille: Gedanken sichtbar machen. Platon. eine diagrammatologische Rekonstruktion. Ein Essay. In: Möller, Jan-Hendrik/Sternagel, Jörg/Hipper, Lenore (Hg.): Paradoxalität des Medialen. München 2013.
- Krämer, Sybille: Operative Bildlichkeit. Von der „Grammatologie“ zu einer „Diagrammatologie“? Reflexionen über erkennendes „Sehen“. In: Userpages der „Freien Universität Berlin“ (2009), http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Operative_Bildlichkeit.pdf (Abruf: 21.10.2018, 15.00 Uhr).
- Lange, Michael: Was denkt ein Organoid in der Petrischale? In: Deutschlandfunk: Wissenschaft im Brennpunkt (01.01.2019), https://www.deutschlandfunk.de/mini-gehirne-aus-stammzellen-was-denkt-ein-organoid-in-der.740.de.html?dram:article_id=436772 (Abruf: 02.01.2019, 15:23 Uhr).
- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2002.
- Monopol-Magazin online (Autor nicht genannt): Der Schwarm. Tino Sehgal in London. In: Monopol-Online-Magazin (16.09.2012), <https://www.monopol-magazin.de/der-schwarm> (08.08.2018, 11:03 Uhr).
- Morris, Charles W. (Hg.): George Herbert Mead. Mind Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist. Chicago 1934.
- Ogden, Thomas H.: Das analytische Dritte. Das intersubjektive Subjekt der Analyse und das Konzept der projektiven Identifizierung. In: Altmeyer, Martin/Thomä, Helmut (Hrsg.): Die vernetzte Seele. Die intersubjektive Wende in der Psychoanalyse.
- Scheck, Denis: Konstruierte Situationen. Exklusiv-Interview mit Tino Sehgal. In: KUNSCHT!-Magazin des SWR-Fernsehens (21.6.2018, 22.45 Uhr), <https://www.swr.de/kunscht/tino-sehgal-kunstmuseum-stuttgart/-/id=12539036/did=21668376/nid=12539036/c7lawd/index.html> (Abruf: 10.08.2018, 11:42 Uhr)
- Stern, Daniel N.: Die Lebenserfahrung des Säuglings. 11. Aufl., Stuttgart 2016.
- Stern, Daniel N.: Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag. 4. Aufl., Frankfurt am Main, 2014.
- Singer, Tania/Holz, Matthias (Hrsg.): Mitgefühl in Alltag und Forschung. Saarbrücken 2013. E-Book, <http://www.compassion-training.org/?page=download&lang=de> (Abruf: 23.10.2018, 19:07 Uhr).

- Six, Bernd: Einstellungen. Spektrum Akademischer Verlag Online-Lexikon der Psychologie, <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/einstellungen/3914> (Abruf: 01.03.2019, 11:47 Uhr).
- Umathum, Sandra: Kunst als Aufführungserfahrung. Diss. Bielefeld 2011.
- Walter, Hans-Jürgen: Gestalttheorie und Psychotherapie. Zur integrativen Anwendung zeitgenössischer Therapieformen. Opladen 1985.
- Weier, Sabine: Erfahrungen in der Kasseler Black Box. In: Zeit-Online-Magazin (27. Juni 2012, 16:51 Uhr), <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2012-06/tino-sehgal-documenta> (Abruf 14.09.2018, 15:12 Uhr).
- Zeigarnik, Bluma: Das Behalten erledigter und unerledigter Handlungen. Diss. In: Kurt Lewin (Hg.): Untersuchungen zur Handlungs- und Affektpsychologie. o. O. o. J. In: Interruptions.net, <https://interruptions.net/literature/Zeigarnik-PsychologischeForschung27.pdf> (Abruf: 04.09.2018, 14:35 Uhr).
- Zschocke, Nina: Der irritierte Blick, Kunstrezeption und Aufmerksamkeit. München 2006.

Ich versichere, die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und alle von mir benutzten Hilfsmittel und Quellen angegeben zu haben. Ich bin mir bewusst, dass ein nachgewiesener Täuschungsversuch rechtliche Konsequenzen haben kann.

Ort, Datum

Unterschrift: Simon Pfeffel