

Was bleibt, wenn nichts bleibt?

Zur (gegen)dokumentarischen Praxis bei Tino Sehgal

Julia Reich

Was bleibt, wenn nichts bleibt? Diese rhetorische Frage im Titel ist angelehnt an Jacques Derridas Volte aus seiner Veröffentlichung *Dem Archiv verschrieben*.¹ Darin befragt er den Wunsch des Archivs, Gedächtnis zu sein. Im geläufigen Verständnis verpflichtet sich das Archiv dem Erinnern und lehnt sich gegen das Vergessen auf.

Derrida jedoch dreht diese Auffassung um, indem er die Lücken fokussiert: »Als ob man nicht eben genau das, was man verdrängt, erinnern und archivieren könne, es archivieren könne, indem man es verdrängt (denn die Verdrängung ist eine Archivierung), das heißt anders archivieren [...].«² Er verquickt seine Überlegungen zum Archiv mit Sigmund Freuds psychoanalytischem Modell des Wunderblocks, welches die Funktion unseres Gedächtnisses »als interne Archivierung draußen vorzustellen«³ vermag. Das Prinzip ähnelt einer Wachstafel, dessen Oberfläche unbegrenzt aufnahmefähig für das Einritzen von Notizen ist, da diese zugunsten neuer Informationen stets mit weiteren Wachsschichten überlagert wird. Obgleich die alten Informationen in die unteren Schichten verdrängt werden, bleiben diese dauerhaft gespeichert.⁴ Im Kontext seiner Archivtheorie weist Derrida darauf hin, ›das Verdrängte, welches latent ist, aufmerksam mitzulesen. Erst durch die Befragung des Archivs werde ›das Verdrängte‹ sichtbar gemacht und mittels seiner Verneinung mitarchiviert.

Alle Komplexionen und Diskurse des Archiv-Begriffs hier außer Acht lassend, strebt der vorliegende Beitrag danach, den von Derrida eingenommenen Fragemodus zu adaptieren. Seine Frageperspektive spielt dahingehend eine Rolle, als

1 Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann + Bose 1997.

2 Ebd., S. 116.

3 Ebd., S. 29 (Herv. i. O.).

4 Vgl. Freud, Sigmund: »Notiz über den ›Wunderblock‹«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud et al., Bd. 14: *Werke aus den Jahren 1925–1931*, London: Imago Publishing Co. Ltd. 1955 [1948], S. 377–380.

dass auch dieser Beitrag den Blick auf das richtet, was nicht in Erscheinung tritt und dennoch da ist – anders formuliert: die Leerstelle.

In meinen Ausführungen widme ich mich in diesem Kontext dem Gegenwartskünstler Tino Sehgal, der sich in seiner materialbefreiten Praxis der Verweigerung jeglicher Dokumentation verschrieben hat. Sehgals künstlerischer Ansatz folgt der Idee, gänzlich auf die Produktion und Gestaltung von Handlungen und Situationen zu setzen statt auf die Produktion von Dingen – von denen es ihm zufolge zu viele auf dieser Welt gibt. In diesem Zusammenhang verfolgt er ein rigides Dokumentationsverbot, welches über Fotos und Videos hinausgeht.

Es gilt zu fragen, inwiefern Formen von Dokumentation trotz des Verbotes existent sind und welche Rolle hierbei das Nicht-Dokumentierte, also die Leerstelle, hat. Die Organisator_innen der Tagung Gegen\Dokumentation formulierten in ihrem Call for Papers vier zentrale Aspekte des Gegendokumentarischen: Versuche 1. anders und 2. Anderes zu dokumentieren; der Verweis auf eine 3. andere Rahmung und 4. das Andere des Dokumentarischen. Obgleich es lohnenswert ist, Tino Sehgals Praxis in Hinblick auf nahezu alle Aspekte zu analysieren, fokussiere ich mich hier auf die Perspektive, die das Gegendokumentarische als Verweis auf das Andere des Dokumentarischen versteht.

Der Beitrag basiert auf der These, dass das Andere des Dokumentarischen bei Sehgal die Leerstelle ist. Diese Leerstelle konstituiert sich einerseits durch seinen spezifischen Produktionsmodus, und andererseits durch die Handlungen der Akteur_innen, wie Kurator_innen und Besucher_innen, im Umgang mit seinen Arbeiten. Durch sie wird die Leerstelle als solche gerahmt und in der Konsequenz über die Auswirkungen ihrer Handlungsweisen sichtbar gemacht.

Zur Erläuterung meiner These werde ich in einer kurzen Einführung Tino Sehgals Praxis in Hinblick auf die Produktion medialer Leerstellen vorstellen. Um den Bezug von seiner Praxis hinsichtlich der Manifestationen von Leerstellen zu stärken, stelle ich im nächsten Punkt diverse Kommunikations-Materialien vor. Drei Ausstellungen, an denen Sehgal beteiligt war, dienen hier als Exempel. Anhand dieser Fallbeispiele soll aufgezeigt werden, wie und wo die Leerstellen in Sehgals Praxis in Erscheinung treten. Der Abschnitt zur stillen Produktion von Leerstellen geht darauffolgend der Frage nach, wie diese zustande kommen. Mit Hilfe von Michel de Certeaus Bezeichnung der stillen Produktion sollen die angepassten Handlungen als Reaktion auf Sehgals Praxis konturiert werden, um abschließend die Leerstelle als Beispiel für das Andere des Dokumentarischen zu verdeutlichen.

Tino Sehgals Praxis

Spätestens seit der Biennale in Venedig 2005 ist der Deutsch-Brite Tino Sehgal nicht mehr vom Parkett der internationalen Kunstszenen wegzudenken. Neben zahlreichen Gruppenausstellungen wurden ihm auch Soloausstellungen in renommierten Kunstmuseen gewidmet, wie jüngst im Stuttgarter Kunstmuseum. Auf der Museumswebsite heißt es: »Der Künstler erschafft keine materiellen Werke im herkömmlichen Sinne, sondern generiert mit Hilfe von Akteuren Situationen, die das soziale Handeln des Einzelnen wie auch der Gruppe fokussieren und subtil ins Bewusstsein rücken.«⁵

In diesen Situationen wird getanzt, gesungen, geküsst und gesprochen. Ausgewählte Akteur_innen, sogenannte Interpret_innen, folgen bestimmten, zuvor geprobteten Handlungsanweisungen, sobald sich Besucher_innen mit ihnen im selben Raum aufhalten. Sehgal selbst ist fast nie beteiligt, sondern eher Choreograf verkörperter Handlungen, die der Kunstkritikerin Claire Bishop zufolge als *delegated performances* zu bezeichnen sind.⁶

Nach jeder Aufführung, jeder *konstruierten Situation*, wie sie Sehgal selbst bezeichnet, bleibt nichts außer der erlebten Begegnung und subjektiven Erfahrung.⁷ Zumindest ist das sein künstlerischer Anspruch.

Die Verweigerung materieller Spuren und Dokumentationen beschränkt sich bei Sehgal nicht nur auf die Aufführungen, sie ist ferner auf den Ebenen von Produktion sowie Distribution konstitutiv. Denn sowohl bei der Anleitung der Interpret_innen als auch bei dem Verkauf einer Arbeit bleiben keinerlei Schriftstücke wie Konzept oder Vertrag für die Nachwelt erhalten, so seine Agenda. Wer einer Performance beiwohnt und mehr über das sich Ereignende herausfinden möchte, sucht meist vergeblich nach erklärenden Wand- oder Katalogtexten.

Doch nicht nur Ausstellungsbesucher_innen sind mit Sehgals nachdrücklich immateriellem Produktionsmodus konfrontiert, sondern auch Kurator_innen, Galerist_innen und Sammler_innen stehen oftmals vor Herausforderungen im Umgang mit seinen Arbeiten. Daraus resultiert eine unausweichliche Rückkopplung, die eine Anpassung seitens der Akteur_innen des Kunstbetriebs bedingt und im Folgenden exemplifiziert werden soll.

5 Das Kunstmuseum Stuttgart realisierte die Einzelausstellung Tino Sehgal vom 22. Juni bis 29. Juli 2018 anlässlich Sehgals Auszeichnung mit dem Hans-Molfenter-Preis in 2016. Auf der Website gibt ein Kurztext Informationen zum Künstler und zur Ausstellung: https://kunstmuseum-stuttgart.de/index.php?site=Ausstellungen;Vorschau_Details&id=115 vom 15.03.2019.

6 Den Begriff *delegated performances* prägte Claire Bishop. Sie beschreibt damit eine Form von Performancekunst, in der die Künstler_in die Performance nicht selbst, sondern von freiwilligen oder angestellten Performer_innen ausführen lässt. Vgl. Bishop, Claire: »Delegated Performances. Outsourcing Authenticity«, in: *October* 140 (2012), S. 91–112.

7 Im Original *constructed situation*. Tino Sehgal im Interview mit Hans Ulrich Obrist, in: Obrist, Hans Ulrich: *Interviews*, Vol. 2, Mailand: Charta 2010, S. 826–841, hier S. 826.

Manifestationen von Leerstellen – Fallbeispiele

»Well the text is usually just a single line«, kontert Tino Sehgal, als er in einem Interview darauf hingewiesen wird, dass seine Arbeiten dennoch auf irgendeine Weise dokumentiert sind.⁸ Kann jedoch eine einzige Zeile in einer Publikation als Dokumentation gelten oder ist es vielmehr der Verweis auf das Nichtvorhandensein, also die Leerstelle von Dokumentation?

Die 13. Ausgabe der internationalen Großausstellung zeitgenössischer Kunst, die *dOCUMENTA (13)*, firmiert 2012 unter dem Leitmotiv *Zusammenbruch und Wiederaufbau*. Es hat in zweifacher Hinsicht ein Beispiel in der Geschichte des Hauptstandorts Kassel gefunden: Einerseits verweist es auf die starke Zerstörung der Stadt im Zweiten Weltkrieg und andererseits nimmt es Bezug auf die erste von Arnold Bode initiierte *documenta* 1955, die inmitten des Nachkriegstraumas Kunst als Anschub für einen gesellschaftlichen Regenerations- und Heilungsprozess formulierte.⁹ Mehr als 300 Künstler_innen konzipierten und fertigten ortspezifische Arbeiten an; unter ihnen Tino Sehgal.

Vor Ort in Kassel ist auf dem Umgebungsplan abseits der Hauptschauplätze im Grand City Hotel Hessenland eine Arbeit von Sehgal angekündigt. Dort angekommen hilft ein Aufsteller mit der Aufschrift *Tino Sehgal* den Weg über das Hugenottenhaus zum Bode-Saal zu finden. Welche Performance zu sehen ist, ist nicht zu entnehmen. Das Weglassen des Titels ist in diesem Fall allerdings keine Reaktion auf die Eigenheiten von Sehgals Praxis, sondern durchgehendes Konzept der periodischen Ausstellungsreihe. Für weiterführende Informationen veröffentlicht die *documenta* ein Begleitbuch und verspricht darin: »Einführungen zu allen Künstlern der Ausstellung und [...] Abbildungen der Ausstellungsorte«.¹⁰ Im Verzeichnis der Publikation ist Tino Sehgal mit der Künstler_innennummer 159 gekennzeichnet. Rechts daneben befinden sich gefettete Seitenzahlen, die einen kurzen Text vermuten lassen. Der Versuch, die Seite 438 aufzuschlagen, scheitert. Seite 438 und 439 fehlen. Keine »single line«, kein blankes Papier. Alle anderen Arbeiten im Begleitbuch gehen mit jeweils einer Seite Bild- und Textma-

⁸ Moehrke, Una H.: »Another Mode of Production. Tino Sehgal«, in: Ingrid Hentschel/Una H. Moehrke/Klaus Hoffmann (Hg.), *Im Modus der Gabe. Theater, Kunst, Performance in der Gegenwart*, Bielefeld: Kerber 2011, S. 115–121, hier S. 116.

⁹ Vgl. Christov-Bakargiev, Carolyn: »Brief an einen Freund«, in: *documenta/Museum Fridericianum* (Hg.), *dOCUMENTA (13)* Katalog 1/3. Das Buch der Bücher, Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 80–87, hier S. 81. Neben Kassel fanden Satellitenausstellungen an weiteren Nebenschauplätzen statt: in Kabul und Bamiyan, in Kairo und Alexandria sowie in Banff.

¹⁰ Die Texte zu den Künstler_innen im Begleitbuch umfassen biografische Angaben, Einführungen in die künstlerische Arbeitsweise und Beschreibungen zum jeweiligen *dOCUMENTA (13)* Beitrag. Vgl. *documenta/Museum Fridericianum* (Hg.): *dOCUMENTA (13)* Katalog 3/3. Das Begleitbuch. Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 538.

terial in das öffentlich-materielle Gedächtnis der *dOCUMENTA (13)* ein; Sehgals Performance nicht, sie verbleibt in der Latenz. In Anbetracht der Arbeit selbst verwundert das nicht:

Tino Sehgal präsentierte [...] *This Variation*, einen Raum in völliger Dunkelheit, einen Ort im Verborgenen, wo eine Reihe von Leuten die Besucher erwartete, um sich ihnen zu nähern oder, wenn sie es für angebracht hielten, Lieder zu singen, und so die Erfahrung bereithielten, ein Kunstwerk als etwas rein Sensorisches zu erleben. [...] Daher sei [...] der einzige Weg, um sagen zu können, man habe ein Kunstwerk von Sehgal gesehen, es live zu erleben.¹¹

So beschreibt der Romanautor Enrique Vila-Matas seine Begegnung mit *This Variation* (2012), dessen Zeilen ich mir an dieser Stelle borge, um dem Bedrägnis zu entgehen, eigene Worte für eine Arbeit finden zu müssen, welche sich einer Beschreibbarkeit nahezu entzieht (und dennoch auf sie angewiesen scheint), da sie stärker als andere performative Arbeiten das individuelle Erlebnis als einzige Referenz zurücklässt.¹²

Improvisierter Gesang, gesprochenes Wort und Tanz sind variabel eingesetzte Elemente in Sehgals Praxis, weil der Moment des Entstehens den eigenen Zerfall unwiderruflich in sich trägt: das Paradox von synchroner Produktion und De-Produktion ist ihnen inhärent, welches weiterführend als Schnittstelle zum Leitmotiv der *dOCUMENTA (13)* gelesen werden kann.

Die 2015 gezeigte Ausstellung *Ärger im Paradies* in der Bundeskunsthalle in Bonn befragt die vermeintliche Dichotomie zwischen Natur und Kultur sowie dessen kultur- und kunsthistorische Implikationen. Thematisch passend erstreckt sich die Gruppenschau an den architektonischen Schwellen zum Außenbereich – auf

11 Vila-Matas, Enrique: Kassel eine Fiktion, Berlin: Die Andere Bibliothek 2017, S. 66f. Der Autor wurde als *writer in residence* zur *dOCUMENTA (13)* eingeladen, um sich in einem chinesischen Restaurant sieben Tage lang dem Schreiben zu widmen und mit Besucher_innen zu interagieren. Ergebnis seines Aufenthaltes ist der hier zitierte Roman, in dem *This Variation* mehrfach Erwähnung findet und einen Anker für den ich-erzählenden Autor im Roman bildet.

12 Beschreibungen können in bestimmten Zusammenhängen eine das *Dokument* substituierende Funktion erhalten, zum Beispiel im Kontext von Berichterstattungen in Feuilletons oder Kunstmagazinen. Tino Sehgal ist sich dieser Funktion bewusst, wie folgendes Zitat über seine Arbeit auf der Biennale 2005 aufzeigt: »Although in my case the question of visibility is a bit paradoxical because even people in Germany, which will give it the highest press attention, will not see it either for obvious reasons.«, in: Obrist, Hans Ulrich: Interviews, Vol. 2, Mailand: Charta 2010, S. 826–841, hier S. 838. Die Thematik ist weiterführend hier bearbeitet: Reich, Julia: »Die Rolle der Augenzeugenschaft in Tino Sehgals Praxis – eine alternative dokumentarische Strategie?«, in: Claudia Hattendorff/Lisa Beißwanger (Hg.), Augenzeugenschaft als Konzept. Konstruktionen von Wirklichkeit in Kunst und visueller Kultur seit 1800, Bielefeld: transcript 2019, S. 177–191.

dem Vorplatz, dem Foyer sowie dem Dachgarten des postmodernen Repräsentationsgebäudes. In einer zur Eröffnung erschienenen, begleitenden Publikation heißt es im Vorwort: »Ärger im Paradies sucht bewusst die Reibung, aber auch die Verführung und Verlockung [...].«¹³ Neben zentralen Gedanken der Ausstellung gibt das Begleitheft einerseits Einblicke in die künstlerischen Arbeiten durch Kurztexte sowie Abbildungen und bietet andererseits durch die Auflistung aller teilnehmenden Künstler_innen, Werke und einem Ausstellungsplan Orientierung für Besucher_innen (vgl. Abb. 1).

Abbildung 1: Scans des Künstler_innen- und Werkverzeichnisses sowie des Ausstellungsplans des Begleitbuches der Ausstellung Ärger im Paradies. © Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH.

Michael Sailstorfer

18 Michael Beutler	Dach	TOBIAS REHBERGER	RIRK TIRAVANJA
26 Vajiko Chachkhiani	Natascha Sadr Haghigian	Green Zippy 2014	Ohne Titel
32 Thea Djordjadze	Ina Weber	Porzellan, 2014	(Trocken im Paradies) 2015
38 Petrit Halilaj	Petrit Halilaj	2 T-Shirts, je 15×26,5×17 cm	3000 T-Shirts, vier Edelstahl-
46 Maria Loboda	Vajiko Chachkhiani	Courtesy der Künstler und	platten, Maße variabel
54 Christian Philipp Müller	Olaf Nicolai	neugiermeinschneider Berlin	Courtesy der Künstler,
60 Olaf Nicolai	Michael Beutler	NATASCHA SADR	neugiermeinschneider Berlin
66 Tobias Rehberger	Alvaro Urbano /	HAGHIGHIAN	ALVARO URBANO UND
70 Natascha Sadr Haghigian	Petrit Halilaj	Similiar 2014	PETRIT HALILAJ
78 Michael Sailstorfer	Michael Beutler	Videos, 2014	Perfekte Birne 2015
86 Tino Sehgal	Thea Djordjadze	Holzkonstruktion, Dachpappe,	Schaubühne, Holz, verziert,
90 Rirkrit Tiravanija		Digitaldruck auf Textil,	zwei Kararienvogel, Pflanzen,
94 Alvaro Urbano / Petrit Halilaj		Maße variabel	diverse Materialien,
100 Ina Weber		Johann König, Berlin	Maße variabel

Michael Sailstorfer

11

109

Auch hier taucht Seghal namentlich im Künstler_innenverzeichnis auf. Die Werkauflistung lässt ihn und seine Arbeit *This You* (2006) hingegen missen. Anders als im documenta-Begleitbuch existieren im Bonner Ausstellungsführer drei Seiten zum Künstler. In gewohnter Manier fehlen im Weiteren Abbildungen der Performance. Umso mehr überrascht ein Kurztext der Kuratorin Susanne Kleine, der eine Autorisierung erfahren hat.¹⁴ Im Vergleich mit den anderen beschreibenden Kurztexten ist anzumerken, dass der Text zu Sehgal weniger konkret ist und mehr einen assoziativen Spielraum entfaltet. Denn er gibt keine eindeutigen Rückschlüsse darauf, welches Konzept der Performance zugrunde liegt. Einzig nachfolgender Satz verweist auf einen Handlungszusammenhang: »Die Kommu-

¹³ Wolfs, Rein: »Vorwort«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Ärger im Paradies* (2015), S. 6–9, hier S. 8.

¹⁴ Telefoninterview zwischen der Kuratorin Susanne Kleine und Autorin am 25.09.2018.

nikation, die bei *This you* stattfindet, basiert auf dem intuitiven Geschenk eines Gesangs, das eine Interpretin einem zufällig vorbeigehenden Besucher spontan und intuitiv macht.¹⁵ Von dieser Zeile abgesehen ist der Text bewusst offener gehalten und von Sehgal und seiner Assistentin freigegeben worden, so die Kuratorin. In Anbetracht dessen, verwundert die fehlende Ortsangabe der Performance im Kurztext nicht. Auch der Ausstellungsplan gibt keinen Aufschluss darüber, wo die singende Interpretin anzutreffen ist. Diese Beobachtung bricht sich mit Sehgals grundsätzlicher Prämissse. Denn seine *konstruierten Situationen* sind, wie Werke der bildenden Kunst, an einem festgelegten Ort und konstant während der Öffnungszeiten zu sehen, sodass auf dem Umgebungsplan ein fester Standort hätte angegeben werden können. Susanne Kleine bestätigt, dass Sehgal für *This you* einen bestimmten Ort wählte. Das Fehlen seines Namens im Plan ist also kein Zufall. Im Vergleich mit performativen Praxen anderer Künstler_innen, bei denen zumeist Datum, Uhrzeit und Ort genannt sind, um die Teilhabe an der Performance zu ermöglichen, sind die zeitlichen Faktoren – im Gegensatz zur Ortsbestimmung – bei Sehgal unerheblich.

Zwischen dem Fehlen auf dem Ausstellungsplan und der Arbeit als solcher kann ein Zusammenhang hergestellt werden. *This you* konstituiert sich aus und innerhalb einer indirekten Interaktion zwischen einer Performerin und sich ihr nähernden Besucher_innen, denen sie ein Lied singt. Die Performerin fällt als solche neben den anderen Flanierenden der Ausstellung nicht auf. Die umherschreitenden Besucher_innen sind impuls- und inspirationsgebend für die Entstehung von *This you*: »The singers can sing whatever they want, depending on how the person inspires them«¹⁶, sagt eine Interpretin der Performance. Zweifellos sind viele Besucher_innen erstaunt und überrascht, plötzlich besungen zu werden, so auch der Journalist Thomas Kliemann: »Wo gibt es eine Ausstellung, bei der man unvermittelt von einer Sängerin mit einem individuell ausgesuchten Lied beschenkt wird? Der Autor dieser Zeilen wurde mit einem *Over The Rainbow* beglückt, kehrte nochmals zurück und bekam ein hübsch gesungenes *Kommt ein Vogel geflogen* mit auf den Heimweg.«¹⁷

15 Kleine, Susanne: »Tino Sehgal«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Ärger im Paradies, Ausst.-Publ., Bonn: Eigenverlag 2015, S. 86–89, hier S. 88.

16 Boucher, Brian: »You Can See a Tino Sehgal Rehearsal in City Hall Park Today. In New York, there's nothing you can't do«, in: artnet news, dort datiert am 25.04.2016, <https://news.artnet.com/exhibitions/tino-sehgal-rehearsal-city-hall-park-481340> vom 23.10.2019. Aufgrund der angelegten Wiederhol- und Wiederaufführbarkeit seiner Arbeiten ist eine strukturelle Vergleichbarkeit gegeben. Vgl. Hantelmann, Dorothea von: How to do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst, Zürich/Berlin: Diaphanes 2007, S. 150.

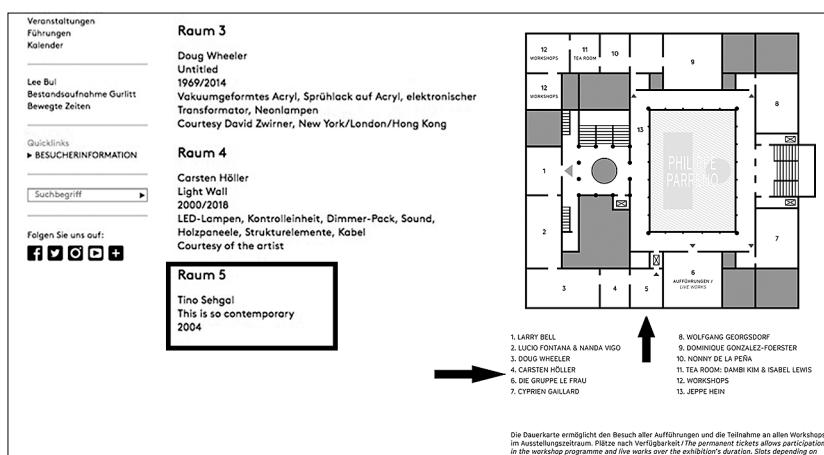
17 Kliemann, Thomas: »Garten der Bundeskunsthalle. Sinnesrausch auf dem Bonner Dach«, in: Generalanzeiger, dort datiert am 23.04.2015, https://www.general-anzeiger-bonn.de/news/kultur-und-medien/regional/sinnenrausch-auf-dem-bonner-dach_aid-42339259 vom 22.10.2019.

Gesang als Mittel für Verlockung und Verführung erinnert an den betörenden Sirenengesang in der homerischen Odyssee, der eine kaum überwindbare Anziehungs Kraft besitzt. Die Seefahrer laufen Gefahr, sich verführen zu lassen, indem sie sich den Stimmen hingeben, was letztlich ihren Tod zur Folge hat. Auch wenn die Ausstellungsbesucher_innen in Bonn keinem Risiko ausgesetzt sind, können sie sich dem Gesang nicht entziehen, sind durch ihn unmittelbar angezogen; sind von ihm affiziert. Intensiviert ist diese Erfahrung durch das Überraschungsmoment, welches sich auch auf das Fehlen vorangehender Hinweise stützt: Weder hebt sich die Performerin durch Kleidung, Kennzeichen oder ähnlichem von den Besucher_innen ab, noch bereiten mündliche oder schriftliche Verweise das Publikum auf *This you* vor. In diesem Zusammenhang kann die Leerstelle auf dem Ausstellungsplan als konstitutives Element für die Performance selbst gewertet werden.

2018 widmet sich die Ausstellung *Welt ohne Außen. Immersive Räume seit den 60er Jahren* im Berliner Gropius Bau verschiedenen Kunstformen – von der Aufführung über die Installation bis hin zur Virtual Reality-Szenerie und partizipativen Formaten –, die der Frage des Distanzverlusts zwischen Betrachter_in und Werk nachgehen.

Sehgal nimmt hier eine Doppelrolle ein, denn er ist Co-Kurator und partizipiert als Künstler. Die Ausstellung umfasst Künstler_innenpositionen in einzelnen Räumen sowie interaktive Angebote in zwei weiteren Räumen. Die Raumaufteilung ist neben der vollständigen Künstler_innenliste sowie den üblichen Werkangaben auf der Website einsehbar (vgl. Abb. 2).

Abbildung 2: Rechts Screenshot der Werkliste auf der Website der Berliner Festspiele, links Raumplan der Ausstellung Welt ohne Außen mit Markierungen der Autorin.
© Berliner Festspiele/Immersion.



Sehgal ist dort Raum fünf zugeordnet und zeigt den Angaben zufolge die Arbeit *This is so contemporary* (2004). In der Auflistung auf dem Raumplan jedoch fehlt Raum fünf gänzlich. Einen Katalog zu der Ausstellung gibt es nicht. Stattdessen bespricht ein Printmagazin der Berliner Festspiele die Ausstellung und weiterführende Themen. Trotz eines mehrseitigen Textes zu *Welt ohne Außen* ist Sehgal lediglich dreimal namentlich genannt und nicht näher beachtet. Seine Arbeit *This is so contemporary* ist gar nicht aufgeführt.

Um einen Eindruck zu gewinnen, wie und wann sich *This is so contemporary* im Berliner Ausstellungskontext ereignet, greife ich an dieser Stelle auf Fragmente meines Erinnerungsprotokolls vom 28.08.2018 zurück: Nach einigen Ausstellungsräumen finden wir uns in Carsten Höllers Lichtinstallation *Light Wall* (2000) wieder. Eine glühbirnenbesetzte Wand flaskert im stroboskopartigen Rhythmus, sodass die visuelle Überstimulation einen leichten Orientierungs- und Aufmerksamkeitsverlust zur Folge hat. Umso stärker und irritierender ist der Bruch beim Übergang in den nächsten Raum: dieser ist auf den ersten Blick leer. Meine Begleiter_innen und ich tasten mit suchenden Blicken den scheinbar kunstbefreiten Raum nach *Kunst* ab. Neben unserer Gruppe befinden sich zwei Frauen und ein Mann im Raum. Sie tragen dunkelblaue Wärter_innenkleidung und stehen verstreut in den Raumecken. Ein Gefühl des Exponiert-Seins tritt auf. Der erste unserer Gruppe setzt zum Weitergehen an und blickt Bestätigung suchend zu uns beiden. Kurz bevor wir gemeinsam unsere Schritte gen Ausgang richten, kommen die Wärter_innen im Hüpfschritt auf uns zu und wiederholen im Gleichklang singend *Ohhhh, this is so contemporary, contemporary, contemporary*. Unsere Gruppe bildet für die Bewegungen der Performer_innen den Radius, auf den sie zu- und von dem sie wieder wegsteuern. Nach kurzer Zeit weichen die drei langsam und stiller werdend, uns weiterhin zugewandt, in ihre Ursprungsposition zurück. Dort angekommen, spricht eine Wärterin *Tino Sehgal*, die nächste folgt mit 20, woraufhin der Wärter mit 04 endet. Eine Wärterin deutet mit unmissverständlicher Geste auf die Tür, um uns zu verabschieden und hinter uns zu schließen.¹⁸

Stille Produktion von Leerstellen

Die gezeigten Leerstellen sind Ergebnisse eines Handelns. Durch Tino Sehgals spezifische, der Immaterialität verpflichteten Praxis passen – so die These – all diejenigen, die mit seiner Praxis in Berührung kommen, ihre Handlungsweisen

¹⁸ Ebenso wie bei Seghals Arbeit *This you* in der Bundeskunsthalle ist auch hier der Konnex zwischen fehlender Information auf den Kommunikationsmaterialien und dessen Auswirkung auf die Performancerezeption auffällig. Dieser Zusammenhang bedarf einer intensiveren Auseinandersetzung, welche in diesem Beitrag nicht geleistet werden kann.

und Umgangsformen an. Hierfür ist der Ausspruch von Kunstkritikerin Noemi Smolik symptomatisch: »As I write these lines, I can't help but wonder, if I'm betraying Tino Sehgal [...].¹⁹ Das Zitat verweist einerseits auf Sehgal als Produzenten und andererseits auf die Auswirkung, die seine Praxis auf Smoliks Handeln hat. Daraus resultiert, dass Smolik ihr reguläres Tun, nämlich das Schreiben einer Kritik, befragt. Dieses Befragen kann perspektivisch zu einem Anders-Handeln führen, was an Überlegungen von Michel de Certeau in der Publikation *Kunst des Handelns* anknüpft.²⁰ Denn, mit ihm gesprochen, ist nicht nur die_der Produzent_in – hier Tino Sehgal – als handelnde_r Akteur_in innerhalb eines Gefüges zu betrachten, sondern ebenso die_der Konsument_in. Wobei anzumerken ist, dass sein theoretischer Fokus nicht auf dem konsumierenden Subjekt liegt, sondern auf den gelebten Praktiken, welche im Umgang mit dem Produkt wiederrum das Gefüge prägen.²¹ Certeau gelangt hier zum Ausdruck der stillen Produktion, der einen Anschluss an Sehgals künstlerische Praxis bietet. Den Ausdruck nutzt Certeau, um zu erläutern, dass alltägliche Handlungen, wie lesen, sich unterhalten, wohnen und kochen, entgegen der ihnen zugeschriebenen Passivität als aktive Prozesse, zu begreifen sind, innerhalb derer und durch die eine stille Produktion stattfindet.²² Damit bricht er im ersten Schritt die Dichotomie von Produktion und Konsum und im zweiten ihre Attribuierung von aktiv und passiv. Jene Praktiken verschränkt er mit seinem Aneignungsbegriff; da sie durch die Inbesitznahme des kulturellen Produkts in der Lage sind, (durch ihr subversives Potential) Umdeutungen vorzunehmen und sie »[...] in die Ökonomie ihrer eigenen Interessen und Regeln *um[zu]frisieren*«.²³

Die stille Produktion der Leerstelle resultiert aus der Anpassung von Handlungen von Akteur_innen, die im institutionellen Rahmen mit Tino Sehgals Praxis und seinen Arbeiten umgehen müssen. Außerhalb des institutionellen Rahmens ist jedoch trotz oder gerade wegen des Dokumentationsverbots ein konstantes Anwachsen eines visuellen und schriftlichen Dokumentationskorpus zu beobachten.²⁴

19 Smolik, Noemi: »Tino Sehgal. Galerie Johnen + Schöttle«, in: Artforum (Dezember 2004), <https://www.artforum.com/print/reviews/200410/tino-sehgal-46120> vom 12.06.2018.

20 Vgl. Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*, Merve Verlag: Berlin 1988.

21 Vgl. ebd., S. 12ff.

22 Vgl. ebd.

23 Ebd., S. 15 (Herv. i. O.).

24 Vgl. Saaze, Vivian van: »In the Absence of Documentation. Remembering Tino Sehgal's Constructed Situations«, in: *Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art* (= Revista de História da Arte, Band 4), Lissabon 2015, S. 55–63, hier S. 59.

Dieses Phänomen kann als konsequente Reaktion auf die Leerstelle gelesen werden, steht hier aber nicht im Fokus.²⁵

Ein Schema wird sichtbar. Anhand der angeführten Ausstellungsmaterialien zeigen sich diverse Manifestationen von Leerstellen im Kontext von Sehgals Praxis und seinen Performances. Die wohl radikalste Manifestation einer Leerstelle zeigt sich im Begleitbuch zur *DOCUMENTA* (13): Kein Text, kein Foto, noch nicht mal eine Seite – nur der Name. Selbst der Kurztext zur Bonner Schau *Ärger im Paradies* erfüllt nicht den Anspruch, eine Leerstelle zu füllen. Vielmehr rahmt er diese und hält sie somit aufrecht.

Auch wenn nicht von Kongruenz zu sprechen ist, zeichnet sich die grundsätzliche Tendenz bei Tino Sehgal ab, über Leerstellen in Erscheinung zu treten. Diese Leerstellen sind wiederum die Auswirkungen jener stillen Produktion, die den Handlungsweisen eines Nicht-Aufnehmens und Nicht-Niederschreibens entspringen. Auf diese Weise ist seine Teilnahme an Ausstellungen dokumentiert, ohne dabei seinem Grundsatz des Immateriellen zu widersprechen. Was bleibt, sind Manifestationen von Leerstellen – das Andere des Dokumentarischen.

Die Leerstelle als das Andere des Dokumentarischen

Im Zeitalter materieller Übersättigung und digitaler Bilderflut entsteht durch Sehgals Praxis ein blinder Fleck, eine mediale und dingfreie Leerstelle, die im Umkehrschluss eine Abhängigkeit des Kunstbetriebs von materiellen und artifiziellen, haltbaren Objekten zeigt und sich antithetisch dazu verhält. Über die Manifestation der medialen Leerstelle wird das perpetuierte Verständnis von Dokumentation als materiell fixiertes, objektiviertes Wissen erst offengelegt und sichtbar.

Sehgal arbeitet somit dezidiert innerhalb dieser institutionalisierten Prozesse und Mechanismen, welche die Autorität der Dokumentation stützen, indem er dieser die Dokumentation der Leerstelle entgegensezert. Können diese Leerstellen als das Andere des Dokumentarischen gelesen werden? Die Leerstelle stellt sich gegen Dokumentation im konventionellen Verständnis, denn sie hat keinen An-

²⁵ Certeau formuliert im zehnten Kapitel zur Ökonomie der Schrift: »Die Insel der Seite ist ein Durchgangsort, an dem eine industrielle Umformung vorgenommen wird: was hereinkommt, ist etwas *Übernommenes*, und was herauskommt, ist ein *Produkt*. Die hereinkommenden Dinge sind Indizien für eine *Passivität* des Subjektes gegenüber einer Tradition; die herauskommenen Dinge sind Kennzeichen für seine Fähigkeit und seine Macht, Gegenstände herstellen zu können.« M. de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 247 (Herv. i. O.). Vor diesem Hintergrund können die eingefügten Textpassagen des Romanautors Enrique Vila-Matas, des Journalisten Thomas Klieman und meine Fragmente des Erinnerungsprotokolls als Unternehmungen gelesen werden, die aus verschiedenen Intentionen Sehgals Arbeiten textlich perspektiveren und konturieren.

spruch etwas zu beweisen, wirklichkeitnah abzubilden oder ein Ereignis zu fixieren.

Mittels seiner spezifischen künstlerischen Praxis formt Tino Sehgal eine mediale Silhouette seiner Werke aus kurzen, meist namentlichen Verweisen, die ins Leere führen. Auf diese Weise gibt er der Leerstelle einen Rahmen. Dieser erzeugt einerseits die Sichtbarkeit der Leerstelle und dokumentiert sie in Form von Textverweisen und fixiert sie andererseits materiell.

In den eingangs zitierten Worten des Stuttgarter Museums ist die Erzeugung einer interaktiven Situation zwischen Interpret_innen und Besucher_innen – also *in situ* und *in actu* – als zentrales Moment von Sehgals Aufführungen angesprochen. Wie dieser Beitrag gezeigt hat, trifft die Aussage nicht nur auf Sehgals künstlerische Arbeit zu, sondern geht maßgeblich darüber hinaus. Seine künstlerische Praxis fordert eine Anpassung bestimmter Handlungen und Umgangsformen, die außerhalb der Aufführung zu verorten sind und mit Michel de Certeau als stille Produktion der Konsument_innen verstanden werden können. Die hier gezeigten Materialien sind Resultate jener stillen Produktion von Leerstellen. Anhand der hier angeführten Kommunikationsmedien und -mittel konnten die Leerstellen identifiziert und exemplarisch erschlossen werden.

Derrida und seine Überlegungen erinnernd, entsagt sich Tino Sehgal dem Archiv auf der einen und verschreibt sich ihm auf der anderen Seite. Denn auch wenn seine oberste Prämisse die material- und dokumentationsbefreite Praxis ist, wird ›das Verdrängte‹, also das, was nicht dokumentiert wurde, im Umkehrschluss als Leerstelle mitarchiviert.

Literatur

- Berliner Festspiele (Hg.): Immersion 2018, Magazin 2 #immersion, Berlin 2018.
- Bishop, Claire: »Delegated Performances. Outsourcing Authenticity«, in: October 140 (2012), S. 91–112.
- Certeau, Michel de: Kunst des Handelns, Merve Verlag: Berlin 1988.
- Christov-Bakargiev, Carolyn: »Brief an einen Freund«, in: documenta/Museum Fridericianum (Hg.): dOCUMENTA (13) Katalog 1/3. Das Buch der Bücher, Ostfildern: Hatje Cantz 2012.
- Derrida, Jacques: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression, Berlin: Brinkmann + Bose 1997.
- documenta/Museum Fridericianum (Hg.): dOCUMENTA (13) Katalog 3/3. Das Begleitbuch, Ostfildern: Hatje Cantz 2012.
- Freud, Sigmund: »Notiz über den ›Wunderblock‹«, in: Ders., Gesammelte Werke, hg. v. Anna Freud et al., Bd. 14: Werke aus den Jahren 1925–1931, London: Image Publishing Co. Ltd. 1955 [1948].

- Hantelmann, Dorothea von: *How to do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2007.
- Kleine, Susanne: »Tino Sehgals«, in: *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (Hg.), *Ärger im Paradies* (2015), S. 86–89.
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (Hg.): *Ärger im Paradies*, Ausst.-Publ., Bonn: Eigenverlag 2015.
- Moehrke, Una H.: »Another Mode of Production. Tino Sehgals«, in: Ingrid Hentschel/Una H. Moehrke/Klaus Hoffmann (Hg.), *Im Modus der Gabe. Theater, Kunst, Performance in der Gegenwart*, Bielefeld: Kerber 2011, S. 115–121.
- Reich, Julia: »Die Rolle der Augenzeugenschaft in Tino Sehgals Praxis – eine alternative dokumentarische Strategie?«, in: Claudia Hattendorff/Lisa Beißwanger (Hg.), *Augenzeugenschaft als Konzept. Konstruktionen von Wirklichkeit in Kunst und visueller Kultur seit 1800*, Bielefeld: transcript 2019, S. 177–191.
- Saaze, Vivian van: »In the Absence of Documentation. Remembering Tino Sehgals Constructed Situations«, in: *Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art* (= *Revista de História da Arte*, Band 4), Lissabon 2015, S. 55–63.
- Vila-Matas, Enrique: *Kassel eine Fiktion*, Berlin: Die Andere Bibliothek 2017.
- Wolfs, Rein: »Vorwort«, in: *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (Hg.), *Ärger im Paradies*, S. 6–9.

Onlinequellen

- Boucher, Brian: »You can see a Tino Sehgal Rehearsal in City Hall Park today in New York, there's nothing you can't do«, in: artnet news, dort datiert am 25.04.2016, <https://news.artnet.com/exhibitions/tino-sehgal-rehearsal-city-hall-park-481340> vom 23.10.2019.
- https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/gropiusbau/programm_mgb/gropius_bau_ausstellungen/gropius_bau_18_welt_ohne_aussen/welt_ohne_aussen_ausstellung/gb18_welt_ohne_aussen_werkliste.php vom 07.11.2018.
- https://kunstmuseum-stuttgart.de/index.php?site=Ausstellungen;Vorschau_Details&id=115 vom 15.03.2019.
- Kliemann, Thomas: »Garten der Bundeskunsthalle. Sinnesrausch auf dem Bonner Dach«, in: Generalanzeiger, dort datiert am 23.04.2015, https://www.generalanzeiger-bonn.de/news/kultur-und-medien/regional/sinnenrausch-auf-dem-bonner-dach_aid-42339259 vom 22.10.2019.
- Smolik, Noemi: »Tino Sehgal. Galerie Johnen + Schöttle«, in: *Artforum* (Dezember 2004), <https://www.artforum.com/print/reviews/200410/tino-sehgal-46120> vom 12.06.2018.

