

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (2007)
Heft:	81: Collaborations Ai Weiwei, Cosima von Bonin, Christian Jankowski
Artikel:	Tino Sehgal : die aktuelle Schleife in der endlosen Spirale des Ikonokasmus = the current loop in the endless spiral of iconoclasm
Autor:	Reiche, Reimut / Schelbert, Catherine
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680988

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Am 1. Juni 2007 wurde in Frankfurt am Main im Museum für Moderne Kunst (MMK) eine Ausstellung eröffnet, auf der auf eine bisher unerreichte Weise nichts ausgestellt und nichts gezeigt wird. Es handelt sich um ein neues Werk von Tino Sehgal, der zusammen mit Thomas Scheibitz den deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig (2005) bespielt hat. Dabei hatte es sich im Wortsinn mehr um ein Spiel als um eine Ausstellung gehandelt: Der Besucher betritt den Pavillon, blickt sich um, will sich orientie-

TINO SEHGAL

ren – und aus dem Hintergrund des Raums bewegen sich drei Museumswärter oder Museumswärterinnen auf ihn zu und beginnen mit langsam lauter werdender Stimme einen Sprechgesang, der aus einem einzigen Satz besteht: «This is so contemporary». Dabei umtanzen sie den Besucher. Nach kurzer Zeit lösen sich die Wärter von dem Besucher und dieser setzt seinen Orientierungsgang im Pavillon fort, um dann auf mehrere Bilder von Scheibitz zu stossen. Von Tino Sehgal aus gesehen, handelte es sich bei diesem Arrangement, wie wir jetzt in Frankfurt feststellen können, um eine Kompromissbildung, wenn nicht sogar um eine Kontamination seiner Intention. Hier bekommen wir den reinen Sehgal zu sehen, und das ist in einem radikalen Sinn eine bilderlose Kunst, so bilderlos, dass sich wieder einmal die Frage stellt, nicht ob das noch Kunst ist – so niedrig kann man das Niveau der Frage ja schon lange nicht mehr anlegen –, aber doch, was an dieser bilderlosen Kunst Bildkunst ist, Kunst, die von einem Museum für Moderne Kunst kuratiert, repräsentiert und gesammelt werden kann.

Auch diese Frage ist wiederum ganz wörtlich zu nehmen: Wie bringt man ein Kunstwerk, wie das von Sehgal auf der Biennale gezeigte, in seinen Besitz? Wie könnte sich der Kauf eines Werks gestalten, des-

REIMUT REICHE ist Psychoanalytiker und arbeitet über die Psychoanalyse der Gegenwartskunst. Er lebt in Frankfurt am Main.

Die aktuelle Schleife in der endlosen Spirale des Ikonoklasmus

REIMUT REICHE

sen Material aus einem einzigen Satz und einer an ihn gekoppelten choreographischen Sequenz besteht? Wird die choreographische Sequenz schriftlich oder digital aufgezeichnet – wie eine Ballettchoreographie von Balanchine? Ich habe im MMK nachgefragt, das das auf der Biennale von 2005 gezeigte Werk kürzlich erworben hat: Nein – es existiert nur ein mündlicher Vertrag, denn es darf nichts aufgezeichnet werden. Sehgal legt allergrößten Wert auf das, was er Entmaterialisierung nennt. Diese Kunst ist nicht nur bilder- und schriftabstinent, sondern auch, so weit wie eben möglich, materieabstinent. Warum das so sein muss? Mit der Antwort auf diese Frage würden wir ins Innerste dieser Kunst vorstoßen. Bleiben wir darum zunächst an der Oberfläche der Veräusserung. Den Besitzerwechsel hat man sich so vorzustellen: Sehgal übte mit Andreas Bee, dem

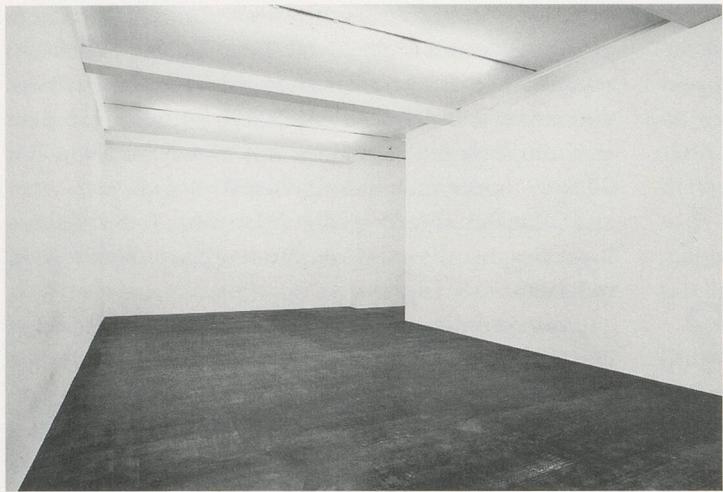
stellvertretenden Direktor des Museums, die geschilderte Szene so lange ein, bis dieser sie zufriedenstellend aufführen konnte – und Sehgal dies durch sein Okay beglaubigte. Damit ging das Werk mit anwaltlicher Beglaubigung in den Besitz des Museums über – und wurde als solches ab dem 15. Juli 2007 im MMK «gezeigt». Der obligate notarielle Satz «Vor mir, dem unterzeichneten Notar ... erscheinen heute» beglaubigt in einem bisher nicht da gewesenen Sinn das Kunstwerk als «Erscheinendes» im Sinne Hegels.

Wie sieht nun das Werk aus, mit dem am 1. Juni 2007 die Dependance das MMK im Alten Hauptzollamt, gleich gegenüber dem Museum, eingeweiht wurde – und das unter dem Namen THIS SITUATION bekannt wurde? Es heisst nicht so, es wird nur so genannt – denn es darf auch keinen Namen tragen. Paradoxaweise wäre durch eine Namensgebung seine Identität gestört – und nicht etwa gesichert. Im grossen Saal der Dependance, der früher der Zollabfertigung diente, wurde ein weisser Kubus aufgebaut – und dies so, dass die schönen gekachelten Trägersäulen des Saales, die dessen bürokratisch-staubig-pathetischen Charme ausmachen, aus dem Innern des weissen Kubus nicht zu sehen sind. Durch eine türlose Öffnung betritt der Besucher den Kasten – und befindet sich in diesem weissen Raum. An den Wänden ihm gegenüber und zur Seite lehnen sechs Gestalten, Männer und Frauen in wechselnder geschlechtlicher Zusammensetzung. Diese Gestalten lösen sich langsam von der Wand, gehen in vorgeschrriebener Langsamkeit und Schrittfolge auf den Besucher zu, laden ihn mit einer Handbewegung zum Verweilen ein – und sprechen dabei: «Welcome to this situation». Daraufhin deklamiert eine der Gestalten einen Satz. Der Besucher weiss nicht, oder noch nicht, dass es sich um ein Zitat aus einem festen Repertoire von 80 bis 100 Sätzen handelt, über die diese Gestalten verfügen. Diese etwa 80 von Sehgal ausgewählten Sätze bilden sozusagen das Herzstück der *situation*. Sie sollen das Wissen unserer westlichen Zivilisation auf dem Übergang von der Mangel- zur Überflussökonomie repräsentieren und sind den Werken unserer grossen philosophischen, sozialwissenschaftlichen und literarischen Geister entnommen – so viel, wie ich verstanden habe: hauptsächlich aus der Zeit zwischen 1880 und 1980. Nietzsche ist

dabei, Galbraith, vielleicht Freud und natürlich Foucault. Aber auch diese 80 Sätze dürfen nicht in schriftlicher Form verbreitet werden. Aus diesem einen Satz soll sich nun ein Dialog entfalten, an dem sich die anderen Gestalten mit einem anderen der 80 Sätze (aber auch mit eigenen Auslegungen) – und auch die Besucher beteiligen können. Jeder Neuankommeling wird wiederum mit dem Satz «Welcome to this situation» begrüßt.

Wer sind diese Gestalten? Es sollten keine Schauspieler oder Tänzer sein – sondern alle möglichen Menschen aus dem sogenannten wirklichen Leben, von denen anzunehmen ist, dass sie etwas zu «dieser Situation» zu sagen haben. Es wurde an Hochschullehrer, Ärzte, Psychoanalytiker, Musiker, Politiker, Freelancer gedacht – denn diese Gestalten sollen die 80 oder 100 Sätze nicht nur deklamieren, sondern auf der Basis ihrer persönlichen Erfahrung auch interpretieren, ergänzen, umformulieren – also mit ihrer Lebenserfahrung füllen. Erwartungsgemäss hat das Casting keine geringen Schwierigkeiten bereitet. Das Kunstwerk sollte vom 1. Juni bis zum 26. August 2007, also zwölf Wochen lang, täglich von 10–17 Uhr, «laufen». Den logistischen Aufwand an zu rekrutierenden Gestalten kann man sich ausrechnen. Dabei ist der reine Zeitaufwand sicher nicht das eigentliche Hindernis. Dieses besteht vielmehr darin, dass es nicht jedermanns Sache ist, sich für eine öffentliche Darbietung zur Verfügung zu stellen – selbst dann nicht, wenn er den Glauben an die Sinnhaftigkeit dieser Darbietung irgendwie teilt. Im Vorfeld war zu hören, das Casting der Gestalten habe so grosse Schwierigkeiten bereitet, dass man vorübergehend den Eindruck bekam, das Scheitern des Castings sei Teil davon, dass das Werk gelingt.

In der Ankündigung des Museums hiess es: «Der Permanenz des materiellen Objekts setzt Sehgal die konstruierte Situation entgegen.» Im Kunstdiskurs werden Sehgals Werke mit dem Code Entmaterialisierung versehen. Nun ist das Stichwort der «Entmaterialisierung» der Kunst auf jeden Fall so alt wie Hegels Ästhetik. Hegel sah den Entwicklungsfortschritt der modernen gegenüber der antiken Kunst – und gleichzeitig das Paradox der modernen Kunst – darin begründet, dass die Moderne von der Räumlichkeit des schönen Körpers – in der Plastik –



Project room "Zollamt" of the Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, in which THE SITUATION by Tino Seghal was performed, 2007 / Projektraum "Zollamt" des Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, in dem THE SITUATION von Tino Seghal aufgeführt wurde.

(PHOTOS: MUSEUM FÜR MODERNE KUNST, FRANKFURT)

zur Vergeistigung – in der Fläche des Tafelbildes – fortschreitet und den Marmorkörper entmaterialisiert. «Der erste Schritt, durch welchen sich das Sinnliche in dieser Beziehung dem Geist entgegenhebt», sagt Hegel, «besteht in der Aufhebung der realen sinnlichen Erscheinung, deren Sichtbarkeit zum blossen Schein der Kunst verwandelt wird ...»¹⁾ Seitdem ist die Moderne ununterbrochen damit beschäftigt, den «letzten Schritt» auf dem langen Marsch der Vergeistigung des Schönen auszurufen. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, spätestens seit Paul Cézanne, wird das Bild andauernd im Medium des Bildes zerstört – und auch Sehgals Werk ist in einem modernen Sinn der Bildwissenschaft nichts anderes als ein Bild. Ikonokasmus, das heisst ursprünglich: religiös begründete Ablehnung des Bildes, bis hin zur militärischen Bilderzerstörung, gehört seit dieser Zeit zur Strukturlogik des Bildes. Cézanne hat diesen Ikonokasmus mit seinem epochalen Programm der Abflachung des Tiefenraums ins Werk gesetzt. Mondrian und dann Picasso haben je auf ihre Art dieses Programm der Zerstörung des Hegelschen Scheins fortgesetzt, indem sie zunächst den Tiefenraum endgültig auflösten, danach das Personal und die Möblierung dieses Raums dekonstruierten – und mit kunstfremdem Material, also mit Pfeifen, Trompeten

und Fahrkarten, collagierten. Und so ging es immer weiter. Auf dieser Linie repräsentiert Tino Sehgal nichts anderes als die gerade aktuelle Schleife auf der endlosen Spirale des künstlerischen Ikonokasmus. Dies ist ein besonders schöner Anwendungsfall des systemtheoretischen Kerns der Kunsttheorie von Niklas Luhmann: Die zentrale Paradoxie der künstlerischen Moderne besteht darin, dass sich die Kunst durch ihre beständige programmatische Selbstzerstörung am Leben erhält. Oder in Luhmanns Worten: dass das Kunstsystem «seine eigene Negation als Selbstbeschreibung» enthält.²⁾ Ob dies dem bildlosen Bild THIS SITUATION gelingt, ist die entscheidende Frage.

Während eines Castings wurde Sehgal die Frage gestellt, ob für den *White Cube* irgendwelche Gegenstände, vielleicht Konsolen oder Hocker, vorgesehen seien. Er antwortete sehr bestimmt: «Bei mir gibt es keine Gegenstände im Raum.» Dieser Satz ist Programm. So sehr, dass er ein gedrucktes Programmheft oder sogar eine Einladung in Papierform zur Eröffnung dieser entmaterialisierten Installation ausschliesst. Gewiss haben die gecasteten Personen eine Liste mit den 80 oder 100 Sätzen erhalten. Als Teil des Werks existiert jedoch eine solche Liste nicht. Konsequenterweise gab es statt einer Einla-

dung in Papier- oder anders materialisierter Form ein sogenanntes Announcement. Dieses bestand darin, dass 2000 Personen aus der Adressenliste des MMK einen Telephonanruf erhielten, in dem dieses Werk angekündigt wurde, und an die Presse wurden 500 E-Mails gesandt. Nun kann man fragen, was an einem Telephonat oder an einer E-Mail entmaterialisierter als an einem Brief auf Papier ist. Und dann schleicht sich der Verdacht ein, dass auch hier die Regel waltet, wonach jeder Fundamentalismus seine eigene Abweichung gebiert, die dann ihrerseits scholastisch legitimiert werden muss. Lassen wir das beiseite und wenden uns einer letzten Frage zu. Da das Werk offenbar für sich beansprucht, ein Werk der Bildkunst und nicht etwa ein Theaterstück zu sein, müssen wir es mit seinem Bildcharakter ernst nehmen und feststellen: Zwar sind alle unbelebten visuellen Objekte – einschliesslich Einladungen zur Vernissage – aus ihm entfernt, gleichzeitig kommt es jedoch zu einer Rückkehr des leibhaften Menschen ins Bild. Die rigorose Entfernung aller sichtbaren Gegenstände bei gleichzeitigem Eintritt leibhafter Menschen ins Bild muss zu einer Steigerung der Gegensätze von Entkörperlichung und Verkörperlichung und damit zu einer Spannung führen, von der noch nicht sicher ist, ob sie sich als Kunst materialisieren lässt.

Das Werk ist im Wortsinn ungegenständlich: ohne Gegenstände innerhalb seines Rahmens. Jedoch – der Sieg des Bildes über seinen Gegenstand ist mit dem Eintritt des leibhaften Menschen ins Bild erkauft. In diesem Vorgang ist ein Bruch mit der gesamten bisherigen Geschichte des Bildes enthalten. Wenn Hegel die Sprache als die Anwesenheit einer Abwesenheit bestimmte, so galt das genauso für den Repräsentationscharakter der Kunst. Indem Sehgal lebende Menschen ins Bild stellt und von ihnen verlangt, die ihnen aufgetragenen 80 Sätze nicht nur zu sprechen – das könnten Schauspieler besser –, sondern diese Sätze auch mit ihrer Selbsterfahrung zu «repräsentieren», bringt er auf jeden Fall das bisher geltende Verständnis von Repräsentation in eine neue Spannung. Diese ist möglicherweise so gross, dass die Spannung und mit ihr das Werk in sich zusammenbricht. Im Unterschied zu allen bisher bekannten Performances im Museum –

von den Surrealisten bis Vanessa Beecroft – darf die Aktion auch photographisch nicht festgehalten werden. Sie fällt unter das Bilderverbot. Umso notwendiger ist die beschreibende Vergegenwärtigung dieser bilderlosen Kunst. Ich versuche es noch einmal detaillierter:

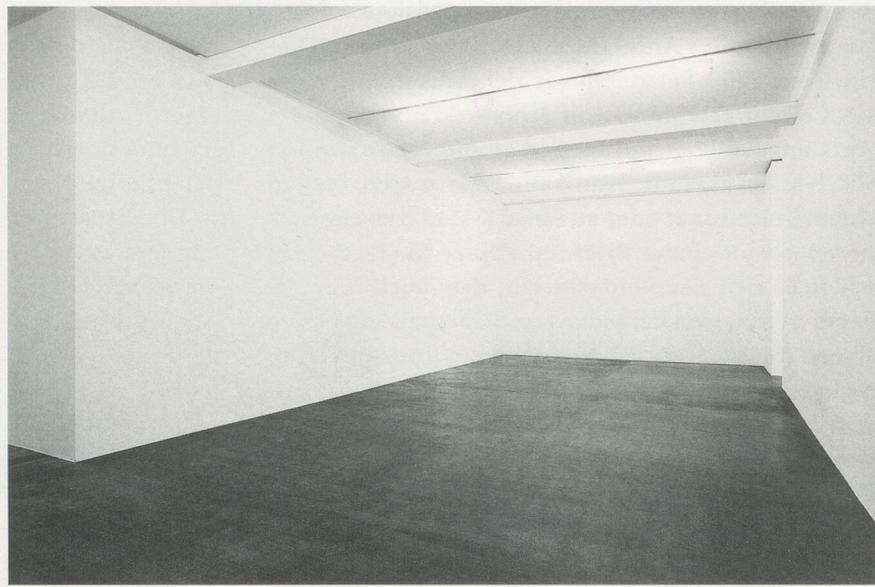
Der Besucher betritt den Raum. Mit einer leichten Verzögerung formieren sich die sechs Personen, die stehend, hockend oder liegend an die Wände gelehnt sind, zu dem gedehnt im Chor gesprochenen Satz: «Welcome to this situation». – Das geschieht aber nur, wenn der Besucher wirklich den Raum betritt und nicht – wie öfters zu beobachten – gehemmt oder unentschlossen an der Schwelle verharrt.

Dieser Satz wird mit einem gemeinsamen, gepressten Einziehen der Luft beendet.

Dann lösen sich die sechs Personen verlangsamt aus ihrer jeweiligen Position an den Wänden im Raum und nehmen, einander im Uhrzeigersinn folgend, eine um wenige Schritte verschobene neue Position ein. Diese Sequenz wird abgeschlossen durch wiederum verlangsamte, betonte, an Forsythe-Choreographien erinnernde Bewegungen und Verrenkungen der Gliedmassen.

Nach einer weiteren Pause spricht eine der sechs Personen den obligaten Satz: «In 1956 (oder einer anderen Jahreszahl) somebody said:». Darauf folgt, entweder auf Deutsch oder Englisch, einer der 80 Sätze. Vom Ablauf bis hierher geht eine starke ästhetische Suggestion aus.

Der Sprecher des Satzes oder ein anderer aus der Gruppe kommentiert nun diesen Satz, in dem von uns beobachteten Fall ebenfalls auf Englisch. Das geht etwa so: «Was meint er mit einer sich stetig erneuernde Paradoxie?» Oder: ««Bisher nur verschieden interpretiert» – das erinnert mich an den Satz von Marx: «Die Philosophen haben bisher die Welt nur verschieden interpretiert.»³⁾ Dann beteiligt sich vielleicht noch ein Dritter an diesem künstlichen Diskurs, der sofort wie eine ziemlich banale, aneinander vorbeiredende Univeranstaltung wirkt, in der es eben einfach zur Pflicht gehört, nach dem Referat zu diskutieren. Das kann doch nicht ernst gemeint sein! – denkt man bei sich, um dann, da es sich ja um Kunst handelt und nicht um ein



Seminar, nach dem verschlüsselten Sinn, nach der verborgenen Bedeutung zu suchen. Soll vielleicht gerade die Unmöglichkeit eines echten Gedanken-austauschs gezeigt werden? Das Scheitern aller Bemühungen? Die Peinlichkeit eines erzwungenen Diskursuniversums?

Jetzt wendet sich eine Darstellerin indirekt an meinen Begleiter O.K., indem sie den anderen Darstellern den Satz hinwirft: «I like these orange shoes, he is wearing.» Damit sind die neuen, modischen Adidas-Sneakers gemeint, die O. trägt. Als Überleitung zu diesem Satz dient ihr ein Element aus dem Zitat, das irgendwie auf Konsum anspielt. Offenbar genügt es den Darstellern nicht, dass O. freundlich diesen Kommentar wiederum kommentiert. Offenbar soll auch ich Stellung nehmen. Während ich noch damit beschäftigt bin, zu sortieren, was «hier abgeht», fährt dieselbe Darstellerin, wiederum auf Englisch, fort: «Wie die beiden ihre Jackets so lässig über die Schulter gehängt haben, das habe ich zuletzt in den 80er-Jahren gesehen.» Worauf ein dritter Darsteller fortfährt: «Diese grässlichen 80er, ich bin so froh, dass sie vorüber sind.» Dieser Satz gab nun wirklich einiges zu denken auf.

In einer Kritik von THIS SITUATION, das nach Frankfurt auch in Berlin, im Hamburger Bahnhof, gezeigt wurde, hiess es, es würde auf den «Sound

des Seminarraums» und auf die «Diskurskultur der Salons angespielt, aber in einem befreidlich antiintellektuellen persiflagehaften Affekt und als Zombie-nummer»⁴⁾. Ich glaube nicht, dass Tino Sehgal hierauf anspielt, sondern dass er es ganz ernst meint mit seinen 80 Sätzen – und dass das Herumgeistern der unerlösten Untoten, das, was eben als die Zombie-nummer zitiert wurde, eine unerwünschte, aber unausbleibliche Nebenfolge des gar nicht spielerischen Wunsches ist, den eigenen persönlichen *Readers Digest* unter die Leute zu bringen. Aber eigentlich ist es nicht so interessant für die Beurteilung eines Werkes, was der Künstler wollte. Nach Abschluss der Arbeit zählt nur noch das Werk. Und dieses Werk zerfällt in einen streng gerahmten und choreographierten Teil, von dem eine starke suggestive Kraft ausgeht, und in einen «Mitmach»-Teil, dem das Schicksal aller Mitmach-Kunst beschieden ist.

1) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in Werke in 20 Bänden, Bd. 2, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1986, S. 422.

2) Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1995, S. 472.

3) Karl Marx, *Thesen über Feuerbach*, in Marx-Engels-Werke, Bd. 3, Karl Dietz Verlag, Berlin 1978, S. 533–535.

4) Peter Richter, «Willkommen in dieser unbefriedigenden Situation», Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. September 2007.

In the exhibition that opened at Frankfurt am Main's Museum für Moderne Kunst (MMK) on June 1, 2007, there was an unprecedented nothing on display and an unprecedented nothing was shown. It was a new work by Tino Sehgal, who had had the run of the German Pavilion with Thomas Scheibitz at the Venice Biennale in 2005. Sehgal's work related quite literally more to playing games than mounting

TINO SEHGAL

exhibitions. A visitor walks into the pavilion, looks around trying to see what's to be seen and, from the back of the room, three museum guards approach, speaking in unison, louder and louder, repeating one sentence: "This is so contemporary." While doing so, they dance around the visitor, then slow down and walk away again, leaving the visitor to move on to discover several pictures by Scheibitz. Here in Frankfurt we realize that, from Sehgal's standpoint, the Venice arrangement was a compromise, if not a contamination of his intentions. We now see Sehgal, pure and unadulterated, meaning art that is radically image-less, so much so, in fact, that we inevitably wonder not if this is art—it has long become impossible to stoop so low—but whether this image-less art is visual art, namely, art that can be curated, presented, and collected by a museum of contemporary art.

The next question is also to be taken literally: How can one acquire ownership of a work of art, like the one Sehgal showed at the Biennale? How does one go about buying a work that consists of one single sentence and is coupled with a choreographed sequence? Will the choreographed sequence be recorded in writing or digitally—like the choreography for a ballet by George Balanchine? I inquired at the MMK, which recently purchased the work shown in 2005 at the Biennale: No, there is only an oral contract, nothing may be recorded. Dematerialization,

REIMUT REICHE is a psychoanalyst and writes about psychoanalysis in contemporary art. He lives in Frankfurt am Main.

The Current Loop in the Endless Spiral of Iconoclasm

REIMUT REICHE

as he calls it, is vital to Sehgal. His art not only abstains from the visual and written but also from matter as such, to the greatest possible extent. Why does this have to be so? The answer to that question would lead to the innermost core of this art. But let us first rest on the surface of the transaction. The change of ownership took place as follows: Sehgal rehearsed said transaction with Andreas Bee, the deputy director of the museum, for so long until it was preformed to his satisfaction; he then sealed the contract with his okay. The work, now legally authenticated, changed hands. The new owner, the MMK, "showed" the work as of July 15, 2007. The mandatory legal statement, "on this day of... there appeared before the undersigned...", attests to the work of art as Hegelian "appearance" to a hitherto unparalleled extent.

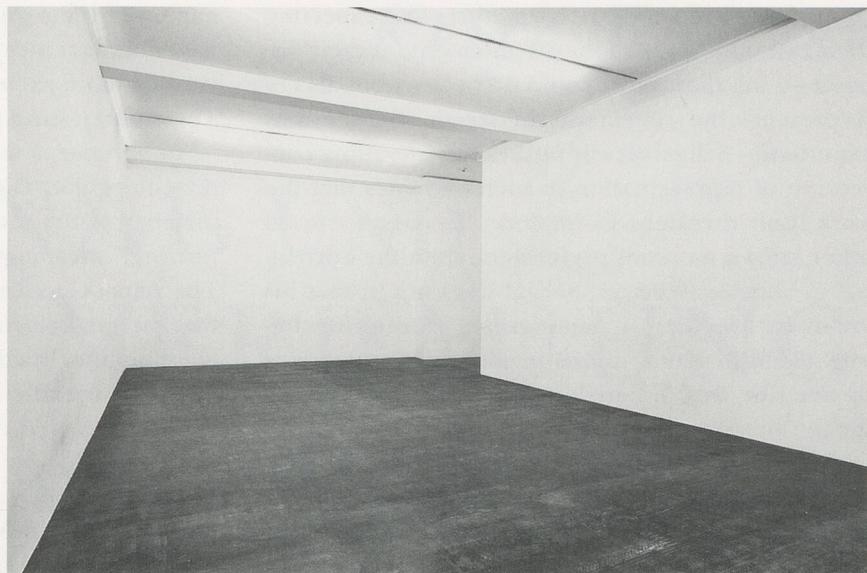
So what does the work that was inaugurated on June 1, 2007 by the MMK look like? It was set up in the museum annex across the street, in a building that once housed the customs office—a work design-

nated THIS SITUATION. That is not the title of the work but only what it is called, because it cannot have a name. Giving it a name would paradoxically destroy its identity instead of preserving it. The large gallery of the annex, where customs officers once cleared goods for import and export, hosts a large white cube. The beautiful tiled columns, charming embodiments of a dusty bureaucratic solemnity, cannot be seen in the interior of the white cube. The visitor enters the room through a doorless opening. Six figures, both men and women, are leaning on the walls opposite and on either side. Slowly detaching themselves from the wall, they move towards the visitor at a prescribed tempo and in a prescribed sequence of steps. They invite the visitor to stay awhile with a movement of their hands and the words, "Welcome to the situation." Then one of the figures declaims a sentence. The visitor does not (yet) realize that the sentence is part of a fixed repertoire of 80 to 100 statements that Sehgal has selected for declamation and that form the core of the "situation." Chosen to represent the knowledge of Western civilization in transit from an economy of shortage to an economy of excess, they stem from the works of our great philosophers, social scientists, and writers—and, as far as I can tell, stem mainly from the period between 1880 and 1980. Nietzsche is there, Galbraith, possibly Freud, and Foucault, of course. True to form, these 80 statements may not be written down either. The one sentence that has been declaimed becomes the starting point of a dialogue in which the other figures participate, by reciting another of the 80 statements or offering interpretations of their own. Visitors also become participants in the dialogue. Every newcomer is greeted with the same sentence: "Welcome to the situation."

Who are these figures? They are not actors or dancers, but come from so-called real life, a selection of people who presumably have something to say about "this situation": lecturers, physicians, psychoanalysts, musicians, politicians, and freelancers. They are not meant to simply declaim the 80 to 100 statements but to draw on their own lives to interpret, supplement, and reformulate them on the basis of their personal experience, thereby fleshing them out with their own life experience. As might be

expected, the casting proved exceptionally demanding. The work of art was to be on "display" from 10 am to 5 pm for the twelve weeks between June 1 and August 26, 2007. It does not take much to envision the complexity of recruitment and logistics. The time factor was certainly not the main obstacle. A weightier factor was the difficulty of finding people who not only appreciated the significance of the event but were willing to go public, as it were, by becoming part of it. During the preparations, rumor had it that the casting itself posed such great difficulties that it almost seemed as if the success of the work was going to be defined by its failure.

According to the announcement of the MMK, "Sehgal pits the constructed situation against the permanence of the material object." "Dematerialization," the term applied to Sehgal's works in the discourse on art, is at least as old as Hegel's aesthetics. According to Hegel, the advance—and the paradox—in the development of modern art as opposed to ancient art consists in the fact that Modernism has proceeded from the three-dimensionality of the beautiful body in sculpture to its spiritualization on the two-dimensional picture plane, thereby dematerializing the marble body. "The first step whereby the sensuous is raised in this respect to approach the spirit consists," Hegel says, "in canceling the real sensuous appearance (*Erscheinung*), the visibility of which is transformed into the pure shining (*Schein*) of art."¹⁾ Modernism has been busy ever since, proclaiming the "last step" on the long haul towards the spiritualization of beauty. The destruction of the picture within the medium of the picture has been an enduring pursuit since the nineteenth century and, at the latest, Paul Cézanne. In terms of the visual sciences of Modernism, Sehgal's oeuvre is nothing but a picture. Iconoclasm, once the religiously motivated disavowal of the image to the point of militant destruction, has been inseparably incorporated in the structural logic of the image. Cézanne furthered iconoclasm with his trailblazing intention of flattening pictorial depth. Mondrian and later Picasso, each in their own way, took the destruction of Hegel's shining a step further, first by eliminating pictorial depth altogether, then by deconstructing the inhabitants and furnishings of that space, and finally by



patching it up with alien objects like pipes, trumpets, and train tickets. Others followed suit. Tino Sehgal is nothing but a current loop on the endless spiral of artistic iconoclasm. His agenda is a particularly striking application of the theoretical system that lies at the heart of Niklas Luhmann's artistic investigations: The chief paradox of artistic modernism lies in the fact that art keeps itself alive through its ceaseless and programmatic self-destruction. As Luhmann puts it, the system of art contains "its own negation as self-description."²⁾ The decisive question is whether Sehgal's picture-less picture, THIS SITUATION, has succeeded in doing that.

During one audition, Sehgal was asked whether he was planning to put any objects in the white cube, like consoles or stools. His answer left no room for doubt: "In my work there are no objects in space." The pursuit of his agenda is so single-minded that he refuses to have a printed program or even a printed invitation for the preview of his dematerialized installation. The people selected to participate obviously received a list of the 80 to 100 statements, but no list of that kind exists as part of the work. Instead of an invitation on paper or in any other materialized form, the artist logically opted for a so-called announcement. This involved calling 2000 people on the MMK mailing list to announce the work and send-

ing 500 e-mails to the press. But what makes a telephone call or an e-mail message more dematerialized than a printed letter? Implicit in that question is the niggling suspicion that once again there is a principle at work here, namely that fundamentalism inevitably sires its own deviation, which, in turn, calls for renewed academic legitimization. Be that as it may, there is one last question I should like to raise. Since the work obviously lays claim to being a work of visual art and not, say, a theatrical play, we have to take its visual character seriously. Hence, although the work is devoid of all inanimate visual objects, including an invitation to the preview, it does include the visual presence of live human beings. The rigorous elimination of all visible objects in combination with the appearance of live human beings in the picture inevitably heightens the contrast between disembodiment and embodiment. Whether the resulting tension can be materialized as art remains to be seen.

The work is literally nonobjective: There are no objects within its framework. However, the triumph of image over subject matter has been purchased at the expense of the presence of live human beings in the picture, a procedure that breaks with the entire history of the visual image. Hegel talked about language as the presence of absence; exactly the same thing applies to the representative character of art.

By inserting live people in his pictures and expecting them not only to speak the 80 statements at their disposal—a job that actors could do better—but also to “represent” the statements in terms of their own experience, Sehgal clearly pushes the prevailing convention of representation to such extremes that the work itself threatens to implode. In contrast to all other known museum performers, from the Surrealists to Vanessa Beecroft, Sehgal does not permit his art to be recorded in photographs: Aniconism has won the day, which makes it even more important to describe this picture-less art. I will try again, in greater detail:

The visitor enters the room. After a brief time lag, the six people, leaning, squatting, or lying down against the wall, speak in protracted unison: “Welcome to this situation.” The figures intone these words only if the visitors actually walk into the room, but not if they stop at the threshold, hesitant and undecided, as they often do.

The figures end the sentence with a sharp intake of breath, also in unison. Then they slowly move a few steps, following each other clockwise along the walls before lapsing into a new position. The sequence closes with a slow, deliberate twisting and turning of the extremities, reminiscent of William Forsythe’s choreography. After another pause, one of the six people declaims one of the 80 statements, either in German or English, always prefacing it with: “In [the year in question] somebody said...” The sequence of events thus far exerts a strong aesthetic impact.

The speaker or another member of the group then comments on the statement. When we were there, the statement and the comments were in English and went more or less like so: “What does he mean by the steady renewal of paradox?” Or: “only interpreted in different ways—that reminds me of Marx’s statement: ‘Philosophers have only interpreted the world in different ways.’”³⁾ Sometimes a third party will get involved in this artificial discourse, which is often much like those uninspired question and answer periods after a lecture where people dutifully contribute and merely end up talking past each other. It’s hard to believe they could possibly be serious, but since it’s art and not a semi-

nar, one tries to decode the work and find its hidden meaning. Is it meant to demonstrate the impossibility of genuine exchange? The failure of the attempt? The embarrassing paucity of labored discourse?

In our case, a woman in the group then addressed my companion O.K. indirectly by saying to another member of the group, “I like the orange shoes he’s wearing,” meaning O.’s fashionable Adidas sneakers. The remark occurred to her because of a statement that had just been made and had something to do with consumption. But the group was evidently not satisfied with O.’s friendly response; they wanted a reaction from me as well. While I was trying to figure out what was going on around me, the same person said, “the nonchalant way they’ve slung their jackets over their shoulders, the last time I saw that was in the eighties.” Whereupon a third person remarked, “Those god-awful eighties, I’m so glad they’re over.” That was a sentence that really did give food for thought.

A review of *THIS SITUATION* by Peter Richter in the FAZ, which moved on from Frankfurt to the Hamburger Bahnhof in Berlin, speaks about the work “alluding” to the “sound of a seminar room” and to the “discourse cultivated in salons, but in a way that is unsettling, anti-intellectual, derisive, and like a zombie number.”⁴⁾ I don’t think Sehgal is “alluding” to anything; I think that he and his 80 statements are in dead earnest—and that the unsaved undead spooking around, the zombie number as the reviewer called it, is an unwelcome but inescapable side effect of the clearly unplayful wish to disseminate his own personal *Readers Digest*. Be that as it may, what the artist intended is not of primary interest in the appreciation of a work. And this particular work falls into two halves, one aspect rigorously framed, choreographed, and powerfully suggestive, the other involving “audience participation” that shares the fate of all art of that nature.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, vol. 2, transl. T. M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1998), pp. 625–26.

2) Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, p. 472.

3) Karl Marx, *Theses on Feuerbach*, 1845, transl. by Carl Manchester, 2007: <http://www.carlmanchester.net/marx/>

4) Peter Richter, “Willkommen in dieser unbefriedigenden Situation,” *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14 Sept., 2007.