

## **Situative Bilder**

### **Wenn Wahrnehmungen Form werden**

aus: DER SOZIALE KLANG DER GESTE. Theoretische und praktische Dimensionen menschlicher Körpererfahrung in Kunst und Alltag. Internationales Symposium veranstaltet von Mime Centrum Berlin, tanzAKTUELL, Hebbel Theater Berlin. 27.-29.Juni 1990

Walter Siegfried  
<https://www.ariarium.de>

siehe auch das Gespräch mit David Rokeby: Werkstatt Kooperation medialer und performativer Praktiken. in: Lecker, M (Hrg.) Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten. Seiten 205-231 Alexander-Verlag Berlin, 2001, ISBN 3-89581-053-3 mit CD-ROM: Interfaces - Interaktion - Performance von Irina Kaldrack, nach Design von Chris Ziegler

#### Abstract:

"Situative Bilder« sind unspektakuläre, aber unter bestimmten Bedingungen momentan auffällig werdende Gruppenbilder in Alltagsräumen. Vier bis zwölf Künstler können am Formwerdungsprozeß teilnehmen. Der folgende Text zeigt, wie sich die Arbeitsweise über mehrere Jahre entwickelte und wie sich dabei das Hin und Her zwischen Wissenschaft und Kunst anregend auswirkte. Die Technik der Situativen Bilder ist ein vorläufig erstes Resultat. Sie integriert Phänomene aus dem Bereich der Biologie (Wahrnehmung, ästhetisches Verhalten, Synchronisation und Koordination von individuellen Bewegungen als Aufmerksamkeit provozierendes Verhalten), dem Bereich des Theaters (Attitudes, Tableaux Vivants, Unsichtbares Theater) und dem Bereich der Bildenden Kunst (objet trouvé, Situationismus, Performances, Living Sculptures). Es ergeben sich neue Formen der Rezeption.

Eine Vorform der situativen Bilder entstand 1974 in der Schweiz. Ich leitete damals eine Tanzgruppe in einem Drop-In. Dabei ergab sich der Wunsch, eine Video-Aufzeichnung zu machen. Der damalige Direktor des Kunstmuseums in Aarau - Professor Heiny Widmer - stellte uns einen großen Raum zur Verfügung und half uns mit der technischen Ausstattung. Der Raum war leer, nur eine Treppe schwang sich in weit ausgreifendem Bogen in ihn, Zusätzlich markierte ich an den Wänden auf verschiedenen Höhen die Punkte A, B und C. Die "Tänzer" wurden aufgefordert, eine angenehme Position im Raum zu finden und dann auf vorgegebene Situationen zu reagieren. Ich sagte zum Beispiel: »Von C strömt ein betörender Geruch aus.« Die Gruppe bewegte sich auf C zu und als sie in der Nähe war, fuhr ich fort mit: »Eine Bombe explodiert in C!« In die abklingende Bewegungsreaktion hinein setzte ich die nächste Schilderung: »Bei A geht die Sonne auf!« oder »Der Boden wird heiß!« und so weiter. Die Qualitäten des erlebten Raumes provozierten die Bewegungen der Tanzenden. Die Teilnehmer stellten sich während meiner Beschreibungen räumliche Situationen vor, die dann ihre Bewegungen führten: »Bewegter Raum - Choreographie für 8 Nichttänzer.« Das Vorgestellte wurde zur unmittelbaren Bewegungsanweisung.

Wenn wir anfangen, etwas wahrzunehmen (ob eingebildet oder real), richtet sich unser Körper in Beziehung auf dieses Wahrgenommene aus. Er sucht jene Positionen, die ihm erlauben, das Optimum an Information zu erhalten. Wenn ein Wesen diese optimale räumliche Beziehung zum wahrgenommenen Gegenstand gefunden hat, kann es beginnen, ihn zu untersuchen, indem es sich um ihn herum bewegt, ohne dabei den Kontakt zu ihm zu verlieren (1). Die Aufmerksamkeit schafft ein Band zwischen Gegenstand und Wahrnehmendem. Wenn sich der Reiz als gefährlich erweist, wird der Wahrnehmende sich bald von ihm entfernen. In diesem Fall stimuliert die Wahrnehmung die Aufmerksamkeit nur momentan, sie richtet den Organismus nur für kurze Zeit auf den Reiz hin aus, um dann, beim Erkennen der Gefährlichkeit, die Flucht einzuleiten. Eine solche Reaktion löst die Beziehung zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem auf, aber von außen beobachtet ist die Beziehung noch sichtbar als gerichtete Bewegung "Weg von... "

Bewegung kann also die Beziehung zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem sichtbar machen. In der Aktion "Bewegter Raum" wurden die Bewegungen der Tanzenden koordiniert durch meine Vorgaben, die genau bestimmten, was wann wahrzunehmen sei. Die vorgegebenen Situationen provozierten kollektive Reaktionen. Die Gemeinsamkeit der Reaktionen, ihre

Koordination im Raum und ihre Koordination im Ablauf der Zeit, verstärkten in der Summierung das Sichtbarwerden. in dem Augenblick. in dem die Bewegungen verschiedener Organismen eine gemeinsame Orientierung und ein gemeinsames Tempo aufbauen. erreichen sie einen Attraktionswert für potentielle Zuschauer: Sie werden Gestalten.

Viel später erst, als ich bei den Verhaltensforschern menschliche Tänze untersuchte, realisierte ich, daß die Prinzipien von Koordination und Synchronisation in der Natur häufig vorkommen, wenn Aufmerksamkeit erregt werden soll. Bei den Tieren trifft man sie in den sogenannten "ritualisierten" Verhaltensweisen. Aber auch in frühen Formen menschlicher Kommunikation - eben im Tanz - spielen sie eine entscheidende Rolle (3). Die Fähigkeit des Menschen, mit Orientierungen des Körpers im Raum zu spielen (Koordinationspotential), sowie jene, mit den Rhythmen des Körpers in der Zeit zu spielen (Synchronisationspotential) sind grundlegende Qualitäten, um mit etwas oder mit jemandem in Fühlung zu kommen. Mit einer Situation in Fühlung zu kommen heißt, eine räumliche und zeitliche Beziehung aufzubauen: einen gemeinsamen Maßstab zu finden, ein gemeinsames Metrum. Hier sind wir beim alten Verständnis der Symmetrie, so wie es Plato im Kontext der Sphärenharmonie beschrieben hat (4).

Symmetrie war, bevor sie in Architektur und Kunstwerken erstarrte, ein Akt der Emphatie. Es war das Teilhaben an gemeinsamen Bezugspunkten oder Maßen. Durch die Fähigkeit von Synchronisation und Koordination können die Menschen mit schon existierenden Maßen in Fühlung kommen oder sie können neue Maßstäbe schaffen. Sie können sich mit Rhythmen des Windes verbinden, sie können an seinen Gesetzen teilhaben. Sie können aber auch - und dies wird am besten faßbar im Tanz - eigene Rhythmen und Raumnetze aufbauen. Durch die Bewegung schaffen sie sich dann ihr eigenes Maß in Zeit und Raum. Wer teilhaben will an diesem geschaffenen Maß, der muß mittanzen. Man kann aber auch einführend zuschauen, aber dabei hat man keine Möglichkeit, das Maß mitzubestimmen.

Bei der Aktion "Bewegter Raum" war das Maß, das den Tanzenden gemeinsame Richtung und Dynamik gab, durch die Abfolge und den Inhalt meiner Anweisungen gegeben. Ich agierte gleichsam als Dirigent, indem ich die Einbildungskraft der Teilnehmer in sprachlich formulierten Situationen koordinierte. Die Situationen, die die individuellen Bewegungen zu einer tänzerischen Einheit verschmolzen, waren künstlich geschaffen. Sie wurden in

einem vom Alltag getrennten Kunstraum provoziert. Der Tanz fand in einem klar begrenzten, geschlossenen System statt.

Dieses geschlossene System erinnerte uns an die umschlossene, gerahmte Welt der Malerei. Unter den fließenden Bildern unseres Tanzes gestalteten sich Formen, die den Konstruktionen und Kompositionen gemalter Bilder vergleichbar waren. Solche gestalthaft herausragenden Momente, die wie eingefrorenes Leben erscheinen können, sind verwandt mit den Arbeiten von Gilbert und George aber auch mit den Tableaux Vivants, die im frühen 19. Jahrhundert große Mode waren. Dabei wurden von einem Leiter sowohl Theaterleute als auch Laien in Kompositionen so gruppiert, daß exakte Kopien von Gemälden entstanden. So wurden beispielsweise anlässlich des Geburtstages der Großherzogin Maria 1813 Guérins "Phädra und Hyppolitus" sowie Davids "Belisarius" und "Der Schwur der Horatier" gestaltet (6).

Als ich den kanadischen Komponisten Murray R. Schafer traf, war ich fasziniert von seiner neuen Interpretation musikalischer Wahrnehmung. In seinen "City-walks" und "City-cycles" werden die Teilnehmer aufgefordert, die akustische Umgebung exakt wahrzunehmen und sich nach bestimmten Instruktionen zu bewegen - etwa: »Finde eine Stelle, an der sich zwei verschiedene Klangmassen treffen! Auch hier werden offensichtlich Beziehungen zwischen Reizen und Wahrnehmungen in Bewegungen umgesetzt, aber diesmal sind die wahrgenommenen Phänomene reale, sinnlich äußere Stimuli. Einmal mehr führt also die Wahrnehmung die Bewegung, aber jetzt ist es reale Wahrnehmung, nicht mehr vorgestellte, eingebildete. In meinen Gesprächen mit Schafer (6) merkte ich, daß es ihm nicht nur darum ging, neue ästhetische Empfindungen zu schaffen, sondern auch darum, den Kontext ästhetischer Verhaltensweisen zu verändern. Die traditionellen Räume, in denen wir in eine ästhetische Stimmung geraten (oder getrieben werden), wie z. B. Konzertsäle, Museen, Opernhäuser und Theater, lassen den Rest der Welt als Zonen der "Nicht-Aesthetik" erscheinen. Schafer zeigt mit seinen Arbeiten, daß es sich durchaus lohnt, in ästhetischer Weise dem Alltag zu begegnen. Er lädt uns in seinen Aktionen, Performances und Opern, aber auch in seinen Schriften (7) ein, diesen Qualitäten in ungewohnten Räumen nachzuspüren.

Während dieser Zeit begann ich, über eine Visualisierung von solchen alltäglichen ästhetischen Phänomenen nachzudenken. Wie könnte man die Aufmerksamkeit von Passanten auf einfache Dinge wie ein rhythmisches Geräusch, einen Geruch, ein zerquetschtes Pflänzchen lenken?

Ich hatte damals das Glück, an der Akademie der Bildenden Künste in München lehren zu können. Allerdings ein etwas paradoxes Glück, denn mein Gebiet war ja die ephemere, spurlose Bewegung des Tanzes und nicht das Schaffen von Werken, das wohl doch im traditionellen Verständnis der Bildenden Kunst im Vordergrund steht. Es konnte also nicht darum gehen, die städtischen Phänomene als Ausgangspunkt für neue Werke zu benutzen, sie selber sollten in ein Werk integriert werden. Dies allerdings ohne den schon dichten Raum der Stadt mit Abgrenzungen, Hinweisschildern oder Installationen noch mehr zu verstellen.

Fridhelm Klein (8) lud mich ein, mit Studenten über "Raumwahrnehmung durch Bewegung" zu arbeiten. Wir gingen in verschiedene Räume (Foyers, Treppenhäuser, Unterführungen, Abwassersysteme, Kirchen, Wälder, Parkplätze ... ) und versuchten herauszufinden, welches die bewegungssuggestiven Momente jeder Situation waren. Die Arbeit bestand nicht in einer Analyse von außen (Beobachtung, Zeichnung, Foto ... ), sondern im Einlassen auf die Situation. Wir suchten die bewegungsinduzierenden Momente, indem wir auf die Reaktionen unserer Körper aufmerksam wurden. Da wir uns dabei nicht mit expressivem Gestus ausdrückten, sondern uns vielmehr von der Situation eindrücken und bewegen ließen, sprachen wir von »PRESSIONISMUS«.

Unsere Bewegungen wurden provoziert von den bewegungssuggestiven Momenten der jeweiligen Situation. Unsere Aufmerksamkeit war dabei erhöht - vergleichbar der veränderten Form der Wahrnehmung beim Betrachten eines "Objet trouvé". Genausowenig wie das Objekt durch die Erklärung Duchamps verändert wurde, genausowenig wurde die Situation durch unsere erhöhte Aufmerksamkeit verändert: SITUATION TROUVEE. Das objet trouvé hat gezeigt, wie wichtig die Haltung des Zuschauers, des Rezipienten für das ästhetische Ereignis ist. Das galt auch für die situation trouvée, die nur durch unsere Haltung zu dieser wurde. Da nun aber die situation trouvée nicht ins Museum gebracht werden konnte, wurde der Konflikt zwischen Alltagswahrnehmung und Kunstwahrnehmung offensichtlicher. Deshalb entfernte sich unser Ansatz, bei aller Aehnlichkeit mit der Haltung Duchamps, doch auch von dieser. In gewisser Weise taten wir das Umgekehrte, indem wir nicht alltägliche Objekte in die Welt der Künste zu integrieren versuchten, sondern eben die künstlerische Haltung in den Außenraum trugen. Anstatt also das gewöhnliche Objekt durch den Museums-Kontext zu erhöhen und es daher mit veränderter Intensität wahrzunehmen, gingen wir mit der intensivierten

Wahrnehmung in die Alltagsräume und machten so das Objekt oder Ereignis in seinem eigenen Kontext bedeutungsvoll - und zwar nur für eine bestimmte Zeit. Keine Signatur, kein Rahmen, kein Sockel verewigten unsere Begegnung - nur die veränderte Intensität unserer Wahrnehmung.

Diese veränderte Wahrnehmung war nicht ein Suchen nach originellen Objekten oder Situationen. Wir ließen unsere Wahrnehmung 'gewöhnlich' funktionieren und begleiteten das Geschehen mit Bewußtsein. Wir versuchten, den Prozeß in seiner Entfaltung zu beobachten, ohne ihn zu steuern. Beim Wahrnehmen auch drinnen sein und doch den Impulsen von außen folgen. Das intensive Eingehen auf die Impulse von außen wurde in den frühen sechziger Jahren von den Situationisten (9) gepflegt. Es scheint mir, daß sie bei ihren Spaziergängen, bei ihrem freien Umherschweifern in der Stadt die Aufmerksamkeit vor allem auf die Stadt selber gelegt haben und weniger auf deren Einfluß auf die Wahrnehmung. Aber das Sich-Führen-Lassen von den Impulsen der Stadt war auch in unserer Arbeit wichtig. Wir hätten gerne mehr gewußt über das Funktionieren dieses Umherschweifens. Sprachen sie dabei? Wie wurden Entscheidungen gefällt?...

Gerade das gemeinsame Finden von Entscheidungen ist und bleibt eine der schwierigsten Sachen beim Entstehenlassen von situativen Bildern. Wie wir oben betonten, sind Synchronisation und Koordination zentrale Momente. Aber wie sollen sich Wahrnehmungen mehrerer Menschen koordinieren, wenn keine klaren Regeln bestehen, auf was fokussiert werden soll. Im »Bewegenden Raum« gab es eindeutige Regeln, was jeweils wann wahrgenommen werden sollte, vorgegeben durch die Anweisungen. Wenn aber in einer mit Reizen überfüllten Situation - eben etwa in der Stadt - jeder seinen eigenen Wahrnehmungen nachgeht, werden die Bewegungen kein gemeinsames Maß finden; es wird kein STADTTANZ (10) entstehen. Jedermann geht in seiner eigenen Richtung, keine Koordination wird sichtbar, jeder agiert aus seiner Erfahrung, nach seinem Gusto. In einer solchen Situation kann nur ein absolut dominanter Stimulus Koordination in einer Gruppe erzeugen. Aber ein derartiger katastrophaler Stimulus wird auch alle Passanten koordinierend ausrichten und also auch uns mit ihnen, so daß unser "Tanz" für niemanden als sichtbare eigene Gestalt faßbar würde.

Wahrnehmungen auf Stimuli geringer Intensität zu koordinieren, erfordert eine spezifische Sensitivität unter den Teilnehmenden. Diese müssen ein Gefühl für die relativen Positionen, Bewegungen, und Dynamiken der Mittanzenden

entwickeln. Sie müssen die sich kontinuierlich verändernden Gesetze der Gruppe erspüren, unterstützen, verwerfen oder sich ihnen entziehen.

Die Aufmerksamkeit der Teilnehmer ist also permanent in zwei Richtungen gezogen: einerseits begleitet sie die sich ereignenden subjektiven Wahrnehmungen. andererseits richtet sie sich auf die anderen Teilnehmer und ihre Bewegungen. Dabei entwickeln die Mitmachenden ein Gefühl für die allgemeine Richtung und Dynamik der Gruppe als Ganzes. In gewissen Phasen entsteht eine deutliche gemeinsame "GESTALT". Dann müssen sich die Einzelnen entscheiden, ob sie die entstehende Form unterstützen oder ignorieren wollen. Im letzteren Falle wird ein potentiell Publikum nichts von dem entstehenden Bild erfahren; im ersteren aber wird die Gestalt als Form immer klarer erscheinen, weil die Gruppe sie unterstützt. Das Phänomen, das jetzt Gegenstand der gemeinsamen Wahrnehmung geworden ist, führt über eine gewisse Zeit die Bewegungen der Teilnehmer. Es koordiniert und synchronisiert sie, bildet so eine Gestalt, die nach außen auffällig wird. Es entstehen situative Bilder. Wahrnehmungen sind Form geworden. Formen, die momentan auf die formende Kraft verweisen, auf dasjenige, was das Bild hat entstehen lassen. Passanten - das potentielle Publikum - können das Entstehen einer Form, das Erscheinen und Verschwinden eines Bildes erleben.

Situative Bilder entstanden in U-Bahnstationen; auf Plätzen; Universitäten; in Wäldern; auf Treppen; in Wartesälen; auf Türmen; in Restaurants... am Mittag; im Winter; in der Morgendämmerung; in der Hitze; im Regen; in der Nacht...

## Anmerkungen

- (1) Weizsäcker, Victor von: Der Gestaltkreis. Leipzig 1940.  
Graumann, C F: Grundlagen einer Phänomenologie und Psychologie der Perspektivität.
- (2) Siegfried, Walter: (Manuskript) The Evolution of the Onlooker in Animal Performing Behavior. European College, Saintes 1989.
- (3) Siegfried, Walter: Dance, the fugitive form of art. in: Rentschler u a. Beauty and the Brain, Basel 1988.
- (4) Böhme, Gernot: Ausstellungskatalog Symmetrie, Darmstadt 1986.
- (5) Holström, Kirsten: Monodrama. Attitudes. Tableaux Vivants. Studies In Theatre History /. Uppsala 1967.
- (6) Vom Durchqueren der Unterwelt. Gespräch mit Murray Schafer, in: "Du", die Kunstzeitschrift, 1986, 9
- (7) Schafer, M.R.: The Tuning of the World, Toronto 1977.
- (8) Klein, Friedhelm: Der Rest des Netzes. Ausstellungskatalog Glyptothek. München 1987.
- (9) Nautilus (Hg ), Situationistische Internationale. Hamburg 1967.
- (10) Siegfried, Walter: Stadttanz, in: Poiesis, Nr 4, Oldenburg 1988.

Gemeinsames Resultat der künstlerischen und theoretischen Auseinandersetzung ist die These, daß heute die Kunst nicht mehr allein in der Produktion von Werken bestehen kann, daß sie vielmehr den anderen Teil des Schöpferischen, die Rezeption, die aktive Wahrnehmung, das ausgewählte Umgehen mit dem Vorhandenen betonen muß. Die schöne Form muß nicht unbedingt ein Objekt sein - sie kann auch eine Form des Verhaltens sein. Es gibt neben der Aesthetik der Produkte auch eine Aesthetik des Umgangs. Das künstlerische Tun ist dann nicht mehr Reproduzieren oder Produzieren von Welt, sondern adäquater Umgang mit den Situationen vor Ort. Es wird zu einer Wanderung zu den Dingen in ihren Kontexten - eine Kunst der Wahrnehmung: "Die Dinge geben uns alles, aber ihre Darstellung gibt uns nichts mehr." (Piet Mondrian)