Performatives Zeichnen. Eine Form der Kommunikation

Agnieszka Karasch

Folgende Reflexionen basieren auf meiner Erfahrung als einer theorieorientierten Künstlerin (mit Praxiserfahrung mit Performances), deren wichtigstes Medium bisher das Zeichnen war. Ebenso fließen meine Erfahrungen als Kunstlehrerin – für die das Zeichnen und alle damit zusammenhängenden Techniken wie Fotografie und Drucken immer die wichtigsten Bezugspunkte in ihrer pädagogischen Arbeit mit Menschen aller Altersgruppen waren, in die folgenden Überlegungen ein. Darüber hinaus sehe ich mich auch als Forscherin, die ein Höchstmaß der Integration beider Rollen anstrebt: Die Rolle der Künstlerin und der Lehrerin zufriedenstellend einzulösen und dabei eine Unterrichtsweise aufzuspüren, die die Didaktik der bildenden Kunst mit künstlerischer Kreativität zu verknüpfen versucht.

Dieser Text befasst sich mit den Aspekten der Kommunikation in kollektiven Performances, die mit dem Zeichnen arbeiten. Im ersten Teil wird erläutert, warum das Zeichnen überhaupt als Kommunikation betrachtet werden und wie diese spezifische Form des indirekten Austauschs unterstützt werden kann. Im Weiteren werden ausgewählte Aspekte einer Theorie zu performativem Zeichnen skizziert, um zu legitimieren, warum das Zeichnen im Sinne der Kommunikation als performative Praxis an Dynamik gewinnen kann. Im letzten Teil wird versucht, die kollektiven Performances, die das Zeichnen umfassen, unter dem Blickwinkel interaktiver und transaktioneller Kommunikationsmodelle zu betrachten. Ersichtlich wird dabei, dass die Zeichnung die basalen Annahmen der jeweiligen Modelle widerspiegelt.

Die Performance erfordert die Anwesenheit von Zuschauern (Wachowski 2013, S. 27). In diesem Beitrag liegt der Schwerpunkt auf der Interaktion *zwischen* zwei Künstlern, die das Medium Zeichnung in ihre kollektiven Performances integrieren. Das Zeichnen selbst wird nachstehend als »visuelle Performance«, »Zeichnen-Performance« oder »Live-Zeichnen« gesehen. Die Konstellation zwischen dem Künstler und den Zuschauern wird allerdings nicht berücksichtigt.

Die Kognition als ein weitgefasster Begriff wird unterschiedlich definiert, je nach dem psychologischen, philosophischen oder linguistischen Ansatz, der unterlegt wird. Allerdings gehen die Ursprünge dieses Begriffs auf das 15. Jahrhundert zurück, dessen Bedeutung heute auf »das Denken« und »das Bewusstsein« (Revlin 2012) reduziert wird. Die elementaren und komplexen kognitiven Prozesse wie die Aufmerksamkeit, die Erinnerung, die Sprache, das Rechnen, die Schlussfolgerungen, das Argumentieren, das Problemlösen oder die Entscheidungsfindung (Best 1999) werden

im Prozess der zwischenmenschlichen Kommunikation unterstützt und dynamisiert (Mitnik, Recabarren & Nussbaum 2009, S. 317 ff.).

Das Zeichnen als eine Variante der zwischenmenschlichen Kommunikation erfordert selbstverständlich die Anwesenheit von zwei Personen, dem Sender als dem Künstler und dem Empfänger als dem Zuschauer. Die beiden Seiten geläufigen Informationsträger wie Wörter, Texte, Klänge, elektrische Signale, Radiowellen und schließlich in Bildern und Gesten verschlüsselte Informationen werden dabei ausgetauscht (Marshall 2008, S. 159; Cwalina & Falkowski 2005, S. 593). Eine der Konzeptionen von Zeichnen umfasst die Mehrzahl der erwähnten Codierungen, wird aber vorwiegend von den Bildern und den Gesten bestimmt. Ohne weitere Berücksichtigung der Komplexität des kulturellen Verständnisses von Bildern und Gesten im Kommunikationsprozess möchte ich das Beispiel der Kommunikation zwischen zwei Künstlern, die wechselseitig über den Code verfügen, ausführen.

Das Zeichnen als eine Aktivität, Bilder – im Sinne von Spuren und visuellen Zeichen – und Gesten zu erzeugen, trägt die Merkmale der indirekten Kommunikation, im Gegensatz zur Sprache als direkter Kommunikationsform.[1] Die Kommunikation wird erleichtert, wenn das Verständnis des zwischenmenschlichen Verhaltens mit all den Signalen in der persönlichen Interaktion durch die Anwesenheit gefordert ist (Mitnik, Recabarren & Nussbaum 2009, S. 317 ff.). Das traditionelle Zeichnen trennt den Einzelnen von der Gruppe. Die Möglichkeiten, auf das Bild oder auf die Geste einer anderen Person unverzüglich zu reagieren, werden deutlich verzögert. Dem Zeichnen als einer Kommunikationsform mangelt es infolgedessen an Dynamik in der Interaktion.

Die Mehrheit der im Zweidimensionalen arbeitenden Studenten und Studentinnen an Kunstakademien verharrt innerhalb der Umgebung ihrer Ateliers. Ram Samocha – ein in London lebender israelischer Künstler und Kurator des Symposions *Draw to Perform*, der sich vorwiegend der visuell basierten Performance sowie dem Zeichnen verschrieben hat – bezieht sich auf dieses Problem in einem Interview: »Ich fühlte einen Kommunikationsdrang und ging unter Menschen. Anstatt an etwas sehr Persönliches wie dem Zeichnen festzuhalten, verließ ich das Atelier und fand andere Menschen, die mit demselben Medium arbeiteten. Während meiner künstlerischen Studien wurden uns Zeichnern, Malern und Bildhauern separate

1 URL: http://www.uiowa.edu/~confmgmt/documents/DIRECTANDINDIRECT-COMMUNICATION.pdf

Studios zur Verfügung gestellt. Wir haben uns sofort abgesondert. Einmal empfahl uns der Lehrer, im offenen Raum zu arbeiten. Nach drei Tagen zogen wir die Vorhänge zu, um allein arbeiten zu können. Als ich meine Magisterstudien in Kanada absolvierte, arbeitete ich weiter in solchen isolierten Situationen. Es war für mich ein großes Drama, keine Reaktionen auf meine Arbeit zu erfahren.«[2]
Als Kommunikationsplattformen unter Künstlern werden oft die Präsentationen, einhergehend mit Diskussionen, Ausstellungen und Publikationen betrachtet. Allerdings setzen sie alle einen zeitlichen oder räumlichen Abstand zwischen dem Senden und dem Empfangen von Botschaften voraus. Sie lenken die Aufmerksamkeit der Rezipienten von komplexen Prozessen ab, denen der Körper beim Zeichnen unterliegt. Und sie schließen die unmittelbare Kommunikation durch die nonverbalen Gesten aus. Die Spuren auf der Oberfläche der Materialien sind nur Reste einer komplex codierten, vergangenen Aktivität. Der zeitgenössische Betrachter verliert sich oft in der Komplexität und Polyvalenz von Ästhetik, Kontexten und Motiven. Diese Polyvalenz der Zeichnung wird durch zusätzliche Erklärungen und Texte überlagert. Diese wiederum implizieren die Gefahr von Fehldeutungen oder überzogenen Interpretationen.

Daraus folgt die zentrale Frage: Welche Vorgehensweise ermöglicht den Menschen, dynamisch durch das Zeichnen zu kommunizieren? Es ist zunächst auf die darstellenden Künste zu verweisen, bei denen die Einheit von Zeit und Raum gewährleistet wird und die Dauer der Informationsübertragung minimiert wird. Außerdem setzen die Künstler ihre Körper und Stimmen ein, um Bedeutungen zu generieren. Sie wechseln also zwischen der direkten und der indirekten Kommunikation. Schließlich führt ihre Kooperation dazu, dass zwei Parteien (Künstler) ein Werk (das Stück oder die Performance) generieren. Die herausragende Relevanz der Performance resultiert aus der Theatertradition, die die Codierungen der darstellenden Kunst und der bildenden Kunst synthetisch zusammenführt. Ram Samocha, Zeichner und Performer, fasst seine Erfahrungen so zusammen: »Als ich begann, im Performance-Raum zu arbeiten, wurde dies zum offenen Prozess. Es gab keine Grenzen. Ich habe endlich begonnen, mit anderen Künstlern umzugehen. Daraus folgte schließlich meine erste Performance im Zeichnen. Seitdem habe ich immer wieder in dieser Weise gearbeitet.«

In einem theoretischen Zugriff kann die Performance als ein besonderer Akt der zwischenmenschlichen Kommunikation gesehen werden, weil sie eine doppelte Qualität annimmt (Carlson 2007, S. 29). Der englische Begriff *performance* wird von dem Ethnolinguisten Richard Bauman in der »Internationalen Enzyklopädie für Kommunikation« im Gegensatz zu einer konzeptuellen Idee als ein realer Handlungsvollzug definiert

---

2 Bislang unveröffentlichtes Interview mit der Autorin über indirekte Kommunikation bei Performances, Frühjahr 2014.

(Bauman 1989). Was »performance« anbelangt, verwendet Richard Schechner Formulierungen wie etwa »wiederhergestelltes Verhalten«, »bereits gezeigtes Verhalten« oder ein Verhalten, welches im Prozess einer kontinuierlichen Übertragung wiedererfunden wird (Schechner 1985, S. 35 ff.). Jede Aktivität gewinnt durch die Performativität, solange sie kognitiv – sei es beim Publikum oder einer anderen Person wie zum Beispiel eines Lehrers – mit der typisierten Vorstellung oder mit dem zugehörigen, erinnerten Muster verglichen wird (Carlson 2007, S. 29). Deswegen ist *performance art* eine Aktion, die immer *jemandem* angeboten wird – sie setzt die Anwesenheit eines anderen voraus.

Die ästhetische Dimension des Performativen basiert in den darstellenden Künsten wie traditionellem Theater, Tanz, Oper, Ballett, Revue oder Musical auf dem Muster der Repräsentation. Sie fokussieren die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Bedeutungen. Die Körperlichkeit der Darsteller dient der Entschlüsselung der unkonventionellen Begriffssysteme (Wachowski 2013, S. 26). Bezüglich der *performance art* weist Erika Fischer-Lichte auf zwei Rezeptionsmodelle hin: Erstens das durch Repräsentation determinierte Modell und zweitens das durch die Präsentation im Sinne der unmittelbaren Anwesenheit determinierte Modell, bei dem die Aufmerksamkeit auf die nicht referenzierten Gesten des Darstellers gelenkt wird (Fischer-Lichte 2008). Jacek Wachowski, ein polnischer Performance-Theoretiker, betont die Bedeutung eines weiteren Modells, das mehrere Überschneidungen zwischen den beiden oben genannten Modellen umfasst. Er unterstreicht, dass obwohl im Theater die Repräsentation dominiert, sich die performativen Künste – sowohl die traditionellen als auch die avantgardistischsten Praktiken – aller drei Modelle bedienen (Wachowski 2013, S. 26).

Interessante Beispiele der intensiven Kommunikation zwischen Künstlern stammen aus der Theaterdidaktik, insbesondere aus der Tradition der Schauspielausbildung von Konstantin Stanislawski. Aufgegriffen und weiterentwickelt wurde sein Konzept von Jerzy Grotowski, einem polnischen Regisseur und Avantgardist des experimentellen Theaters. Das für zwei Schauspieler konzipierte Training basiert auf einem Aktions-Reaktions-Schema (Schechner 2006), das die wechselseitigen Körperbewegungen fokussiert. Der in der Trainingsmethode verankerte Aktions-Reaktions-Modus in der Interdependenz von zwei Körpern zielt u. a. darauf, verschiedene Gefühle und Begierden zu evozieren (Richards 2003; Grotowski 2012, S. 15 ff.). Die Eigenart solch eines Trainings resultiert aus der unmittelbaren Wahrnehmung des Gegenübers bei Vernachlässigung der schauspielerischen Interpretation. So werden Stimmungen eher als Reaktion und Resultat einer körperlichen Aktion bzw. Reaktion des Gegenübers erzeugt (Baniewicz 2012, S. 89). Stanislawski vergleicht die körperlichen Bewegungen mit anderen elementaren Ausdrucksmitteln wie der *Linie* in der bildenden Kunst. Er nimmt an, dass die Bewegungen von einem Schauspieler eingeübt werden müssen, ähnlich wie der bildende Künstler die Linie beherrschen muss, um seine künstlerische Authentizität und Aus-

Abb. 1 und 2: Jane Grieswood und Carali McCall, *Die Körperlichkeit des Strichzeichnens*, 2011, Performance, Antigo Tribunal da Boa-Hora, Lissabon, Privatarchiv Jane Grieswood und Carali McCall

druckskraft zu stärken (Toporkov 2007, S. 222). Allerdings ist auch auf die Differenzen zwischen den beiden Trainingsmodi, dem Theaterspielen und dem Zeichnen, aufmerksam zu machen. Tatsächlich ist es die Performance-Kunst in ihrer radikalsten Avantgardeausprägung, die diese Gegensätze umfasst: kollektiv und singulär, Körper und Kontur, Linie und Volumen, die Vergänglichkeit der Gesten und die Dauerhaftigkeit der Linie. Einzig die Proben, die dem Theater eigen sind, lehnt die Performance ab, da sie ihr so fremd sind, wie sie dem natürlichen menschlichen Dialog fremd sind.

Die Spuren aus dem Aktion-Reaktions-Modell nach Grotowski sind zum Teil auch in der Performance von Carali McCall und Jane Grieswood zu konstatieren. Die beiden Künstlerinnen gehören zu der internationalen Performancegruppe *Drawn Together*. Während der Konferenz von *Drawing Research Network* in Lissabon 2011 präsentierten sie eine Performance, die die Körperlichkeit des Strichzeichnens erkundete. Sie wurden miteinander mit einem 10-Meter-Latexband verbunden, das um ihre Körper herum gebunden wurde. Die

Dehnungen und Kontraktionen zwischen den Performerinnen indizierten den zeichnenden Körper als Linien. Die spontanen Bewegungen beeinflussten die andere Person. Im Raum wurde durch das Latexband der performativen Linie in den Bewegungen das Ornament antiker Fliesen nachgeahmt. Nur eine temporäre Linie war als vorübergehende, materielle Spur sichtbar, doch kein sichtbares Zeichen blieb dauerhaft zurück.[3] Die Pointe dieser Performance lag in der unmittelbaren Präsenz der Re-Präsentation, die *nur die Körperlichkeit* des Strichzeichnens erkundete. Durch die bewusste Verschiebung der Aufmerksamkeit gegenüber den gesetzten Zeichen hin zu den hinterlassenen Zeichenspuren unterstrichen die Künstler die dezidierte performative Relevanz des Zeichnens. Außerdem akzentuierten sie die gegenseitige Abhängigkeit der Körper im Prozess des kollektiven Zeichnens.

Anders als in den oben genannten Praktiken, bei denen die Körperlichkeit des Zeichnens im Zentrum steht und erkundet wird, veranschaulichen die folgenden Performances die Abhängigkeit der Zeichen, Spuren, Linien, Grenzen, Gestalt, Töne und Texturen von den Körperbewegungen. Sie sollten beweisen, wie diese Parameter in Abhängigkeit des von den Künstlern hinterlegten Kommunikationsmodells modifiziert werden können.

Transaktionelles Kommunikationsmodell

Die Dynamik der zwischenmenschlichen Kommunikation im Rahmen der Zeichnen-Performance kann im Rückgriff auf das transaktionelle Modell gewährleistet werden. Nach Barnlund (2008) ist dem Modell implizit, dass jede Person einmal zugleich Sender und Empfänger ist und nicht sukzessive Sender oder Empfänger nacheinander wie im Fall des interaktiven Modells (Barnlund 2008, S. 47 ff.). Einzelne Personen, beispielsweise zwei Künstler, können sich gleichzeitig im Senden und Empfangen von Botschaften engagieren. Dieses Modell kommt in einer Reihe von Performances mit dem Titel *Line Dialogue* von McCall und Grieswood zum Ausdruck. Während einer 90-minütigen Performance zeichnen beide Künstlerinnen gleichzeitig und ununterbrochen mit Grafit auf der gleichen 500 x 150 Zentimeter großen Wandfläche.[4] Beim Zeichnen bewegen sie sich mit unterschiedlicher Geschwindigkeit in einer engen Beziehung zu der vertikalen Bildfläche, indem sie an der Wand entlang aus entgegengesetzten Richtungen aufeinander zugehen und schließlich kollidieren. Um an der anderen Künstlerin auf der zweidimensionalen Oberfläche »vorbeizugehen«, sind sie plötzlich und unweigerlich einem Konflikt ausgesetzt. Entweder die eine oder die andere muss niederknien, um die Kontinuität des Zeichnens zu gewährleisten. Der Übergang ist ein Moment des Kompromisses, des gleichzeitigen Zugeständnisses und der Kontrolle des Geschehens. Die Anerkennung des Selbst und des Anderen passiert

---

3 URL: http://drawntogether.wordpress.com

4 URL: http://www.janegrisewood.com/Performance/project1.html

Abb. 3 und 4: Jane Grieswood und Carali McCall, *Line Dialogue VI*, 2013, Kohle und Grafit auf Wand, 400 x 200 cm, dreißigminütige Zeichnen-Performance, Space, London

sofort, weil die Bewegung nie aufhört und keine Zeit für Reflexionen gegeben ist. Die seismografische Zeichnung ist ein sichtbarer Ausdruck der gemeinsamen, fast instinktiv erzeugten Körpersignale. Die sich häufenden Linien spiegeln physikalische Begriffe wie körperliche Ausdauer, Richtung und Tempo der Bewegung, Kraftaufwand, Dauer der Interaktion, Kontrolle und Bewegungsmöglichkeit wider. Die Momente des Übergangs wiederum lassen sich anhand von überlagerten Linien ausmachen, die sich intensiv »bekämpfen« und abrupt die Richtung ändern. Zusammen mit jeder Sequenz in den Bewegungen werden neue Schichten aufgebaut und resultieren differenzierte Texturen.

Kategorie der Beschränkung

Wenn mindestens zwei Künstler an einer Zeichnen-Performance beteiligt sind, können sie die Struktur für ihre Zusammenarbeit bestimmen. Die Regeln können im Voraus vereinbart werden – zum Beispiel das gemeinsame Zeichnen von zwei Künstlern, die durch ein Band verbunden sind oder sich in ständiger Aktion an der Bildfläche entlang bewegen – wie im Fall von McCall und Grieswood. Zwei Personen zeichnen eine Form der Bewegung oder der Beschränkung durch das Objekt und definieren so die Grenzen an der Oberfläche. Beispielsweise ist ein Kasten als Hindernis so klein, dass zwei Künstler, die zusammenstoßen, zu einer »transaktionellen Kommunikation« verurteilt werden. Sie bilden einen Synchronmechanismus, der gemeinsame Aktionen und Reaktionen erzeugt. *You can read what I am writing*, eine von der britischen Künstlerin Janet Pettman 1997 initiierte Aktion, ist ein Beispiel für eine sehr strenge und dennoch effiziente Kooperation.

In einem Interview mit mir bestätigt Artur Tajber, ein polnischer Performer und derzeit auch Dekan der Fakultät für Intermedia der Krakauer Kunstakademie, dass diese Methode von vielen Künstlern bereits in der Zeit der 1970er- und 1980er-Jahre praktiziert wurde: »In Paaren sperrten sie sich üblicherweise in einen weißen Kasten, ausgestattet mit einer Bürste oder einem Bleistift und einer darauf befestigten Kamera. Entweder bedeckten sie die Wände mit einer Art mechanischer Zeichnung oder übermalten sie lückenlos. Dies war eine Ausbildung, die die Tradition der bildenden Künste mit einer neuen Praxis verband; eine Art der ephemeren Realisierungsform, wobei der Prozess eher als das endgültige Ergebnis hervorgehoben wurde.«[5]

Ein anderes bemerkenswertes Resultat des transaktionellen Modells sind die seismografischen Live-Zeichnungen der amerikanischen Zeichnerin Morgan O'Hara. In der Rolle des Empfängers werden die den Signalen ähnlichen Gesten des Instrument spielenden Musikers oder eines Tänzers aufgegriffen und in eine Zeichnung transformiert. Die sorgfältig beobachteten gestischen Bewegungen des anderen werden mit vielen scharfen Bleistiften, die gleichzeitig mit beiden Händen gehalten werden, aufgezeichnet und sofort auf Papier übertragen. Bei der sanften Bewegung wird eine feine Linie gezogen. Wenn die beobachtete Aktivität kraftvoll oder forciert ist, wird eine entsprechend kräftige Linie gezogen. Das ist nicht gleichbedeutend mit automatischem Zeichnen, weshalb die Praxis von O'Hara große Konzentration und Fokussierung erfordert. Nachdem sie diese seltene Fähigkeit des asynchronen Zeichnens beherrschte, übertrug sie die komplexen Handbewegungen u. a. von Brandon Evans, der Saxofon

---

5 Bislang unveröffentlichtes Interview mit der Autorin über indirekte Kommunikation bei Performances, Frühjahr 2014.

Abb. 5: Morgan O'Hara, *soba making KASHIWAGI*, 2002, Live Transmission mit dem Soba Master Kashiwagi Kuniaki, Privatarchiv Morgan O'Hara
Foto: Kashiwagi Shoko

Abb. 6: Morgan O'Hara, *beheading OCTOPUS*, 2003, Live Transmission Performance Drawing, die Enthauptung eines Krakens, Furukawa Fischmarkt, Privatarchiv Morgan O'Hara
Foto: Yamamoto Tadasu

spielte, oder von der Pianistin Martha Argerich. Etwa 3.000 performative Zeichnungen spiegeln verschiedene Aktivitäten wider, wie z. B. die Fingerchirurgie in einem Krankenhaus in Belfast (Nordirland), einen Plexiglasschliff, die Nudelherstellung in Macau in China, die Enthauptung eines Krakens auf dem Furukawa-Fischmarkt in Ja-

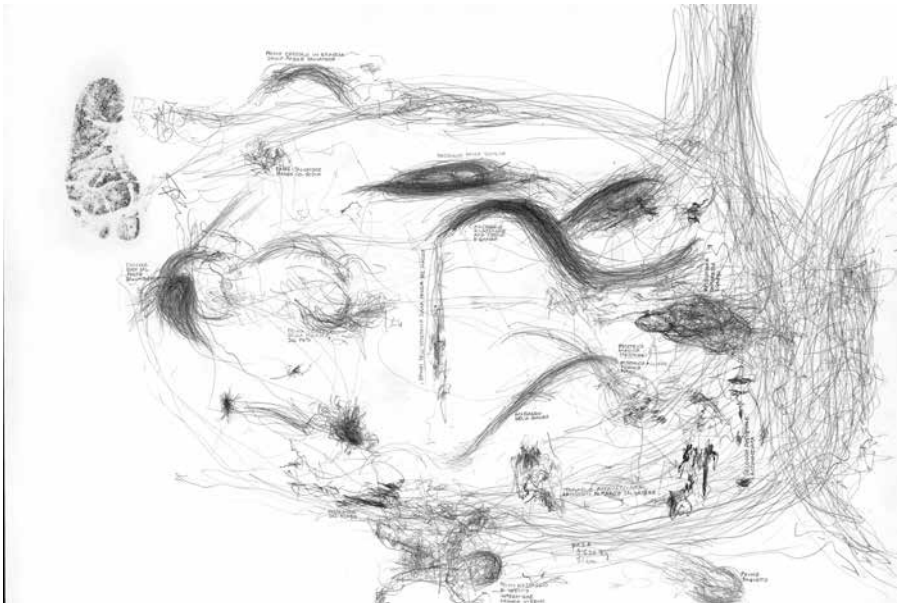

Abb. 7: Morgan O'Hara, *birth of CHIARA*, 1999, Live Transmission, Handbewegungen der Hebamme Barbara Zanasi während der Geburt von Chiara, Policlinico di Modena, Sala Parto II, Modena, Italien, Bleistift, 29,5 x 41,5 cm, Privatarchiv Morgan O'Hara

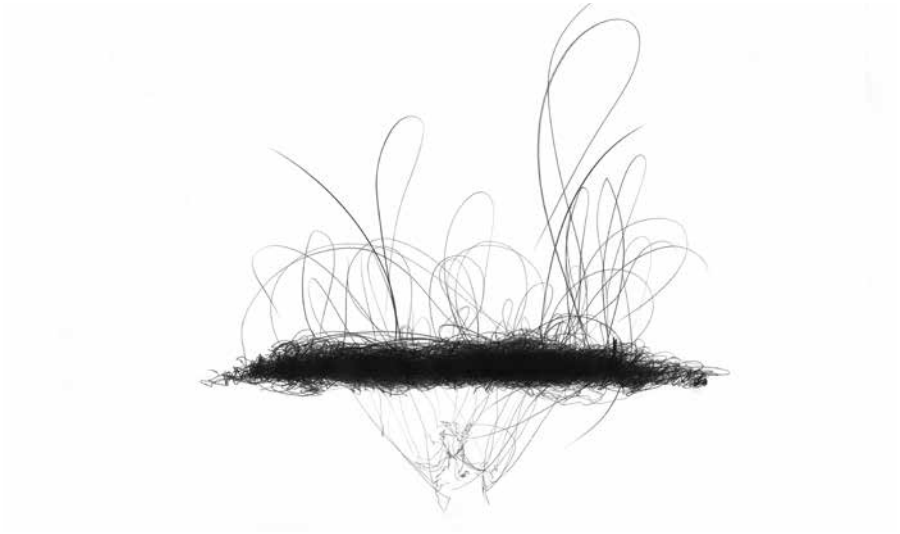

Abb. 8: Morgan O'Hara, *classical pianist ARGERICH*, 2001, Live Transmission, Handbewegungen von Martha Argerich während ihres Spiels von Beethovens Pianokonzert Nr. 1, Festival Pianistico Internazionale di Bergamo e Brescia, Teatro Donizetti, Bergamo, Italia (11.6.2001), Bleistift 100 x 70 cm, Privatarchiv Morgan O'Hara

pan, das Beschlagen von Hufen in Italien und vieles andere.[6] Die Sessions implizieren eine Fülle an unterschiedlichen Codes. In besonderen Fällen changieren schließlich beide Akteure zwischen den theoretischen Modellen der Performance – dem repräsentations- und dem anwesenheitsbasierten Modell.

Interaktives Kommunikationsmodell

Das interaktive Kommunikationsmodell impliziert einen hohen Grad an gegenseitiger Abhängigkeit und ein Zweiwegeverfahren. Innerhalb des interaktiven Modells gibt der Sender die Botschaft an den Empfänger und der Empfänger leitet die Botschaft an den ursprünglichen Sender (Dobek-Ostrowska 2009, S. 108). Zwei Künstler vereinbaren eine gewisse Beschränkung oder eine Konvention vor dem eigentlichen Performance-Werk und operieren mit der gleichen Auswahl an Codes – wie Linien und Gesten. Es scheint, als ob die Zeit für die Überlegung, gleichgültig wie kurz sie sein möge, den Einzelpersonen genügend Entscheidungszeit lässt, bevor die Reaktion evoziert wird. Je mehr Zeit für die Antwort zur Verfügung steht, desto weniger Dynamik bestimmt den Prozess.

Während des dreitägigen Symposions 2013 in der Arebyte Gallery in London über die Zeichnen-Performance, präsentierten Vera Martins und Yanika Perna ihr Werk, das mit einer einem Spiel ähnelnden visuellen Performance vergleichbar ist. Zwei Künstlerinnen, jede mit einer in schwarzer Farbe eingetauchten Peitsche, setzten Linien, die mit Gesten verstärkt wurden, abwechselnd auf eine vertikale, vor ihnen liegende Bildfläche. Die auf das Papier übertragenen und gleichzeitig an den anderen gesendeten Impulse zielten darauf, eine bestimmte Dynamik der Körperbewegungen hervorzurufen. Anders als im Fall von McCall und Grieswood führten die abwechselnd erzeugten Gesten mit bestimmter Intensität zur Zeichnung eines Ringes, was ein schönes Resultat einer kontrollierten und gleichzeitig spontanen Interaktion war. Jede Linie war sichtbar getrennt und homogen. Die unabhängigen Striche kämpften weder um Aufmerksamkeit noch verschwanden sie verwischt unter den sich ständig überlagernden Schichten. Anders als in den vorherigen transaktionellen Beispielen, bei denen es eine Vielfalt von Texturen und Tönen gab, brachte diese Performance eine Zeichnung von ausgeprägter Textur und berechenbaren Richtungen der Linien bei gleichzeitiger Beseitigung der Tonwerte hervor.

Diese Zeichnen-Performances zeigen hinsichtlich der Emotionalität Aspekte eines Trainings auf »wechselseitige Reaktion« nach Grotowski. Dabei resultieren aus den strukturierten Körperbewegungen der Künstlerpaare kontrollierte und erwartbare Gefühle. Von den etablierten und vereinbarten Beschränkungen ausgehend, bedingen die Performances eine »temperierte Emotionalität«. Sowohl der Sender als auch

---

6 URL: http://www.morganohara.com

Abb. 9 und 10: Vera Martins und Janika Perna, *Draw to Perform*, 2013, eine Zeichnen-Performance in der Arebyte Gallery, London
Fotos: Renata Martins Pereira

der Empfänger können potenzielle, emotionale Reaktionen aufgrund der von beiden Parteien festgelegten Konventionen erwarten.

Die ad hoc organisierten Aktivitäten der Performance-Gruppe Konger können im Gegensatz zu den kooperativen Praktiken der Künstler stehen, die einen bestimmten Rahmen akzeptieren. Konger, 1983 in Krakau aus Protest gegen die Verhängung des Kriegsrechts in Polen gegründet, boykottierte alle staatlichen Galerien und prakti-

zierte stattdessen Performance-Kunst, die in den Augen der offiziellen Kunstkritik obsolet war. Die Künstler, die innerhalb des repressiven Systems funktionierten, übernahmen eine expressive, für die in einem Regime lebende Generation charakteristische Bildsprache und versuchten, seine Autorität zu untergraben. Obwohl sie gemeinsam agierten, handelte jedes Mitglied nach seinem individuellen Plan. Da vorher keine Choreografie für die Kooperation vereinbart wurde, traten unerwartete Interaktionen während der Performances auf, die wiederum zu starken Emotionen führten. Minimierung statt Eskalation von potenziellen Konflikten und Improvisieren im Laufe der Verhandlungen waren die einzigen primären Voraussetzungen. Die Analyse der Aktion von Konger, die 1984 in der Krzysztofory Galerie in Krakau stattfand, zeigt klar, dass die Kommunikation zwischen den Akteuren rein zufällig war – so als ob sie den Gruppenmitgliedern während der Vorstellung zufällig auferlegt worden wäre. Plötzlich mussten zwei der vier Künstler, Artur Tajber und Wladyslaw Kazmierczak, die Entscheidung über die formale Struktur der Interaktion treffen. Tajber, ein Performer und Zeichner, betonte im Interview die Bedeutung der Prozessualität: »Jeder von uns hatte eine Art des eigenen Terrains, das seiner individuellen Tätigkeit gewidmet war. Diese Terrains überschnitten sich teilweise. Wir waren uns bewusst, dass wir uns in die Quere kommen würden. Wir wussten nichts über die Pläne der anderen. Jeder von uns brachte verschiedene Objekte mit. Einige begannen mit dem Bau von Quasi-Installationen. Mein Terrain wurde mit Papier-Bildschirmen markiert. Sie hingen wie Segel und wurden auf einem Tonnengewölbe des Innenraums der Galerie befestigt. Zunächst deckte ich sie mit einer grafischen Struktur ab. Darunter, auf dem mit Papier bedeckten Boden, der damals als Basis meiner Aktion fungierte, zeichnete ich ein großes Dreieck. Auf den Seiten platzierte ich verschiedene Objekte. Ich zeichnete mit weißer Kreide, sodass weiße Spuren auf schwarzer Oberfläche entstanden, aber auch mit schwarzer Farbe auf weißer Fläche, um den Effekt des Inversen zwischen ›negativer‹ und ›positiver‹ Zeichnung zu erzielen. Was wir in der Vorbereitungsphase geplant hatten, war später unmöglich durchzuführen. Die Konfrontation ist immer eine natürliche Konsequenz der individuellen Absichten: Wir mussten notwendigerweise kollidieren. Als Kazmierczak auf eine spiralartige Weise um seine *Fabrik der verschiedenen Flüssigkeiten* rannte, wurde der Kreis so groß, dass er auf meinem mit Papier markiertem Terrain in einer bestimmten Frequenz ausschritt. Wir stießen mehrmals zusammen. Beim ersten Mal fielen wir sogar hin, da ich mit meinem Rücken zu ihm stand. Es war ein ganz starker Konflikt, aber sobald wir aufstanden, umarmten wir uns. Das war das Erste, was wir machten! Wir gerieten aus dem Gleichgewicht, und so hatten wir Zeit, um unsere Gedanken zu sammeln und uns zu entscheiden, was wir als Nächstes tun sollten. Ich wurde gezwungen, auf die direkte Umsetzung meiner ersten Ideen zu verzichten und begann, seine sich wiederholenden Schritte über mein Papier

Abb. 11 und 12: Artur Tajber und Wladyslaw Kazmierczak, 1984, Aktion von Konger in der Krzysztofory Galerie, Krakau, Privatarchiv Artur Tajber Fotos: Jacek Szmuc

in meine eigene, zeitliche Struktur einzubeziehen. Wir führten eine Art Rhythmus ein; eine Drehbewegung, in regelmäßigen Zeitintervallen unterbrochen, damit wir beide einander passieren konnten.«

Die oben beschriebene Situation kann mit zwei separaten, jeweils linearen Modellen (West & Turner 2009, S. 12) beschrieben werden, die in einem interaktiven Modell rekonstruiert sind. Zunächst senden beide Künstler einander individuelle Botschaften bei gleichzeitigen Umgebungssignalen. Als Akteure mit hoher Konzentration auf

das eigene Terrain können sie nicht sensibel genug auf die Zeichen reagieren. Die Zeit vergeht nach einem individuellen Metrumtakt, und so muss eine neue Struktur ausgehandelt werden. Die Zeit wird plötzlich in Intervalle unterteilt. Die Botschaften werden abwechselnd nach einem angenommenen, interaktiven Takt ausgesendet. Die bis dahin von Tajber eigenständig erzeugten Zeichen und Texturen beginnen plötzlich, sich auf Kazmierczaks Bewegungen zu beziehen und damit ihre Bedeutungen zu verändern. Im Kontext der Situation entsteht eine neue Sensibilität. Interessanterweise wird das Zeichnen, das anfänglich im Fokus von Tajbers Aufmerksamkeit stand, zum Nebenprodukt der Intervention. Zusammen mit den ursprünglichen Zeichen, der Triangulation der intentionalen grafischen Strukturen, trägt das Zeichnen Merkmale des zufälligen Schreitens, Kollidierens und Stolperns. Zweifellos ist es eine grafische Notation starker emotionaler Entlastung und allmählicher gegenseitiger Anpassung. Tajber betont, dass in den späteren Jahren dieses besondere Papierstück als eigenständige Zeichnung gesehen werden konnte. Seiner Meinung nach kann in den meisten Performances, gleichgültig ob einzeln oder gemeinsam durchgeführt, jede Spur, die nach der Aktion oder Interaktion hinterlassen wurde, als eine Zeichnung bezeichnet werden. Er behauptet mit Bezug zu einer Didaktik der Performance, alle Studenten sollten ihr Studium mit einer erweiterten Vorstellung von der Zeichnung beginnen.

Zweifellos hängen kognitive Erkenntnismomente durch das Zeichnen davon ab, wie sehr wir Künstler, Wissenschaftler, Kunstlehrer und Kunststudenten uns im Bereich der mehrsinnlichen, mit dem Zeichnungsprozess verbundenen Erfahrungen auseinandersetzen. Die kooperative, mit und in der Zeichnung agierende Performance führt jeden Künstler aus seiner isolierten Situation heraus, ermöglicht ihm den Zugang zur Vielfalt der Codes und bietet die Möglichkeit, Bedeutungen innerhalb der unmittelbaren Live-Interakte zu generieren. Damit die Interaktion ergebnisorientiert verläuft, sollten die Künstler jedoch zwischen verschiedenen Modellen der Kommunikation abwechseln, Beschränkungen vereinbaren und einen Rahmen ihrer Interaktion abstecken. Meines Erachtens bringen solche Praktiken neue visuelle und formale Zusammenhänge hervor. Sie sensibilisieren schon auf einer didaktischen Ebene für kognitive Prozesse.

Literatur

Baniewicz, E. (2012) (Hrsg.): Rozmowy z Teresą Nawrot. Łódź.

Barnlund, D. C. (2008): A transactional model of communication. In: Mortensen, C. David (Hrsg.): Transaction Publishers: Communication theory. Zweite Auflage New Brunswick, New Jersey.

Bauman, R. (1989): Performance. In: Barnouw, Erik (Hrsg.): International Encyclopedia of Communications. New York.

Best, J. B. (1999) (Hrsg.) Cognitive Psychology. Fünfte Auflage Hoboken, NJ.
Carlson, M. (2007) (Hrsg.) Performans. Warszawa.
Carlson, M. (2004) (Hrsg.) Performance: a critical introduction. Zweite Auflage New York.
Cwalina, W. & Falkowski, A. (2005) (Hrsg.): Perspektywa psychologiczna. Gdańsk.
Dobek-Ostrowska, B. (2009) (Hrsg.): Podstawy komunikowania społecznego. Wrocław.
Edwards, B. (1999) (Hrsg.): The New Drawing on the Right Side of the Brain. New York.
Edwards, B. (2006) (Hrsg.): Rysunek. Odkryj talent dzięki prawej półkuli mózgu. Łódź
Emmit, S. & Grose, Chr. (2006) (Hrsg.): Communication in Construction Teams. London.
Fischer-Lichte, E. (2004) (Hrsg.): Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M.
Fischer-Lichte, E. (2008) (Hrsg.): Estetyka Performatywności. Kraków.
Grotowski, J. (2012): Artystyczny testament K. S. Stanisławskiego. In: Instytut im. J. Grotowskiego (Hrsg.): Grotowski. Teksty zebrane. Wrocław.
Mitnik, R., Nussbaum, M., & Recabarren, M. (2009): Developing Cognition with Collaborative Robotic Activities. In: Educational Technology & Society 12 (4), S. 317–330.
Marshall, L. (2008) (Hrsg.): The Body Speaks. Performance and physical expression. Zweite Auflage London.
Revlin, R. (2012) (Hrsg.): Cognition. Theory and Practice. New York.
Richards, T. (1995) (Hrsg.): At work with Grotowski on Physical Actions. London.
Richards, T. (2003) (Hrsg.): Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi. Kraków.
Schechner, R. (1985) (Hrsg.): Between Theater and Anthropology. Philadelphia.
Schechner, R. (2002) (Hrsg.): Performance Studies. An Introduction. New York.
Schechner, R. (2006) (Hrsg.): Performatyka. Wstęp. Wrocław.
Sternberg, R. & Sternberg, K. (2009) (Hrsg.): Cognitive psychology. Sechste Auflage Belmont.
Toporkov, V. O. (2007) (Hrsg.): Stanisławski na próbie. Wrocław.
Toporkov, V. O. (1979) (Hrsg.): Stanislavski in Rehearsal: The final years. New York.
Wachowski, J. (2013): O performatywności sztuk performatywnych. In: Bieszczad Liliana (Hrsg.) Zwrot performatywny w estetyce. Kraków.
West R. & Turner L. (2009) (Hrsg.): Understanding Interpersonal Communication: Making Choices in Changing Times. Zweite Auflage Boston.

Internetquellen

http://www.uiowa.edu/~confmgmt/documents/DIRECTANDINDIRECT-COMMUNICATION.pdf (30.4.2014)
http://drawntogether.wordpress.com/ (30.4.2014)
http://janegrisewood.wordpress.com/2013/12/10/draw-to-perform/ (30.4.2014)
http://www.morganohara.com/ (30.4.2014)

Abbildungsnachweis

Abb. 1 und 2: Jane Grieswood und Carali McCall, Die Körperlichkeit des Strichzeichnens, 2011. Performance, Antigo Tribunal da Boa-Hora, Lissabon, Privatarchiv Jane Grieswood und Carali McCall

Abb. 3 und 4: Jane Grieswood und Carali McCall, Line Dialogue VI, 2013, Kohle und Grafit auf Wand, 400 x 200 cm, dreißigminütige Zeichnen-Performance, Space, London

Abb. 5: Morgan O'Hara, soba making KASHIWAGI, 2002, Live Transmission mit dem Soba Master Kashiwagi Kuniaki, Privatarchiv Morgan O'Hara. Foto: Kashiwagi Shoko

Abb. 6: Morgan O'Hara, beheading OCTOPUS, 2003, Live Transmission Performance Drawing, die Enthauptung eines Krakens, Furukawa Fischmarkt, Privatarchiv Morgan O'Hara. Foto: Yamamoto Tadasu

Abb. 7: Morgan O'Hara, birth of CHIARA, 1999, Live Transmission, Handbewegungen der Hebamme Barbara Zanasi während der Geburt von Chiara, Policlinico di Modena, Sala Parto II, Modena, Italien, Bleistift, 29,5 x 41,5 cm, Privatarchiv Morgan O'Hara

Abb. 8: Morgan O'Hara, classical pianist ARGERICH, 2001, Live Transmission, Handbewegungen von Martha Argerich während ihres Spiels von Beethovens Pianokonzert Nr. 1, Festival Pianistico Internazionale di Bergamo e Brescia, Teatro Donizetti, Bergamo, Italia (11.6.2001), Bleistift 100 x 70 cm, Privatarchiv Morgan O'Hara

Abb. 9 und 10: Vera Martins und Janika Perna, Draw to Perform, 2013, eine Zeichnen-Performance in der Arebyte Gallery, London. Fotos: Renata Martins Pereira

Abb. 11 und 12: Artur Tajber und Wladyslaw Kazmierczak, 1984, Aktion von Konger in der Krzysztofory Galerie, Krakau, Privatarchiv Artur Tajber. Fotos: Jacek Szmuc