

zum Rauschen. Darüber hinaus inszeniert die Arbeit eine spezifische Verbindung von Atem und Dunkelheit.

Synästhetisches Hören

Vor einer Auseinandersetzung mit *I am here* ist es sinnvoll, einen allgemeinen Blick auf die Bedeutung und das Verständnis des Hörens in Fiadeiros Herangehensweise zu werfen. Im Anschluss an eine klassische Tanzausbildung ist die intensive Auseinandersetzung mit dem amerikanischen postmodern dance, insbesondere den Arbeitsweisen Trisha Browns und Steve Paxtons, des Begründers der Contact Improvisation Anfang der 1970er Jahre, prägend für Fiadeiro.⁵ Seine spätere Kritik am Paradigma der ›Authentizität‹ der Contact Improvisation führt zur Entwicklung einer eigenen Methode, der *Real Time Composition*. Contact Improvisation basiert auf dem gemeinsamen Tanzen zweier oder mehrerer Partner:innen, bei ständiger Berührung der Körper in einem Spiel mit den physikalischen Gesetzen der Schwerkraft.⁶ Strukturelle Elemente davon entlehnt Fiadeiro in seine Kompositionsmethode.⁷ Allem voran ist dies eine bestimmte Haltung der Aufmerksamkeit, in der kinästhetischer Sinn und Hören in Verbindung miteinander entscheidend sind.⁸ Hören beschreibt Fiadeiro als Zuhören, das heißt als eine Position, die Wollen und Wissen suspendiert zu Gunsten einer offenen Haltung des Nicht-Wissens:

»Bei der Methode der Komposition in Realzeit handelt es sich um ein System von Prinzipien und Regeln, das darauf angelegt ist, ›mich vor dem zu schützen, was ich will.‹ ›Was ich will‹ ist genau das, was mir die Gabe nimmt, mir selbst, anderen und dem Raum, der mich umgibt, ›zuzuhören.‹ Zuhören (mit dem ganzen Körper) ist eine Grundvoraussetzung für die richtige Anwendung der Methode und somit die einzige Möglichkeit, sicherzustellen, dass jedes Stück oder jedes Objekt, das ich schaffe, zu

5 Fiadeiro hat gemeinsam mit Romain Bigé eine große Retrospektive zu Steve Paxton »Drafting Interior Techniques« kuratiert, die von März bis Juli 2019 in *Culturgest* in Lissabon zu sehen war.

6 Brandstetter beschreibt die Bedeutung der Schwerkraft in der Contact Improvisation als Betonung der »motorische[n] Seiten der Bewegung«, das heißt, »die Arbeit mit ›momentum‹, ›gravity‹, ›mass‹ / ›weight‹, mit ›chaos‹ und ›inertia‹, die Aufmerksamkeit auf höchst differenzierte Zustände des Muskeltonus zwischen Entspannung und Anspannung (›release‹ / ›inertia‹ und ›contraction‹ / Widerstand) und schließlich das ›shifting‹ der räumlichen Wahrnehmung zwischen dem Fokus auf das Innere des Körpers und das Äußere des Raumes machen klar, dass ein Akzent des Gesamtkonzepts der Contact Improvisation auf der bewussten Arbeit mit dem ›sixth sense‹, der Kinästhesie, liegt«. (Gabriele Brandstetter: ›Listening‹ – Kinaesthetic Awareness im zeitgenössischen Tanz. In: Schroedter (Hrsg.): *Bewegungen zwischen Hören und Sehen*, S. 113–127, hier S. 118.)

7 Siehe dazu beispielsweise João Fiadeiro: Wenn Du das nicht weißt, warum fragst Du dann? Eine Einführung in die Methode der Komposition in Realzeit. In: Sabine Gehm / Katharina von Wilcke / Pirkko Husemann (Hrsg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld: transcript 2007, S. 103–112.

8 Zum Begriff des kinästhetischen Hörens siehe Stephanie Schroedter: *Paris qui danse: Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

einer Offenbarung, zu einer Entdeckung wird, und nicht nur zu einer virtuosen Übung oder bloßen Bestätigung dessen, was ich ohnehin bereits weiß.⁹

Zuhören als Voraussetzung für Fiadeiros Arbeitsweise ist demnach eine spezifische Wahrnehmungsweise, die die Aufmerksamkeit zugleich auf die inneren Körperprozesse wie auf die Umgebung richtet. Dies erfordert einen spezifischen Bewusstseinszustand, in dem ›Innen‹ und ›Außen‹ in Relation zueinander präsent sind: Der oder die Performende muss laut Fiadeiro »in der Lage [...] sein, eine Art Parallelleben zu führen, indem er sich gleichzeitig sowohl die Beziehung zu seinem Gegenüber als auch zum Inneren seines Körpers vergegenwärtigt.«¹⁰ Den im Kontext der Contact Improvisation gebräuchlichen Aufruf ›Listen!‹ beschreibt Gabriele Brandstetter in diesem Sinn als einen gleichermaßen passiven wie aktiven »Vorgang der Kreuzung von Aktion und Ereignis [...], der im Deutschen mit den Begriffen ›Zuhören‹, ›Hören auf‹, ›Horchend und Lauschen‹ differenzierbar ist.«¹¹ Wie aus obiger Aussage Fiadeiros deutlich wird, ist dieses Zuhören kein rein akustischer, sondern ein syn- und kinästhetischer Akt,¹² der mit dem ganzen Körper vollzogen wird. Hinsichtlich der Contact Improvisation spricht Brandstetter entsprechend von einem »nicht nur auf Akustisches begrenzte[n] Wahrnehmungsfeld des Sensorischen [...]: Es ist ein syn-ästhetisches Beziehungsgeflecht von Erfahrungen des Körpers, seiner inneren und äußereren Zustände (›states‹) in Ruhe und Bewegung.«¹³ Es ist daher nicht zufällig der Hörsinn, auf den rekurriert wird, um diesen spezifischen Aufmerksamkeitsmodus zu beschreiben, der hier mehr als nur eine Metapher ist.

Als ein Scharnier zwischen ›innen‹ und ›außen‹ sowie zwischen Hören und Fühlen kommt dem Atem dabei eine besondere Aufmerksamkeit zu. So spielt die Atmung auch in Steve Paxtons geradezu paradigmatischer, der Contact Improvisation zugrunde liegender, Praxis des *Small Dance* eine grundlegende Rolle. Im Kontext der Performance *Magnesium* mit Studierenden des Oberlin-College 1972 entwickelt, meint *Small Dance* die mannigfaltigen permanenten Anpassungsbewegungen des Körpers, wenn er nichts tut, als aufrecht zu stehen. *Small Dance* dient in Paxtons interaktiver Systematisierung von Bewegungskonzeptionen und -praktiken auf der DVD *Material for the Spine* (2008) als basale Wahrnehmungsübung. Aus der Stille heraus beginnend wird die Bewegung des Ein- und Ausatmens dabei zum konstitutiven Moment, das sich mit einer Aufmerksamkeit für die Beziehung des Körpers zur Schwerkraft verknüpft. Bojana Cvejić bezeichnet das Ziel von Paxtons *Small Dance* als »Detraining«¹⁴, das heißt eine potenzielle Aufhebung kulturellen-körperlichen Wissens im einzelnen Körper durch den Rückbezug auf physikalische Gegebenheiten. Paxton selbst spricht davon, dass seine Suche angetrieben war

9 Fiadeiro: Wenn Du das nicht weißt, warum fragst Du dann?, S. 106.

10 Ebd., S. 108.

11 Brandstetter: ›Listening‹ – Kinaesthetic Awareness im zeitgenössischen Tanz, S. 115. Siehe zu Facetten eines körperlichen Hörens im Tanz auch Katharina Rost: Körper-Hören. Zu klanglichen Bewegungsspuren auf und in den Zuschau(-hör)enden. In: Karoß / Schroeder (Hrsg.): *Klänge in Bewegung*, S. 109–117.

12 Vgl. Brandstetter: ›Listening‹ – Kinaesthetic Awareness im zeitgenössischen Tanz, S. 115.

13 Ebd., S. 114.

14 Cvejić: *Choreographing Problems*, S. 136.

von der Frage: »Where was something pre-legacy, pre-cultural?«¹⁵ Sein Zugang ist zwar maßgeblich inspiriert von asiatischen Philosophien und Bewegungskonzepten wie Zen oder Aikido, behauptet aber, Susan Leigh Foster zufolge, eine universelle Gültigkeit.¹⁶ Fiadeiros Herangehensweise kritisiert den Glauben an ein solches prä-kulturelles Wissen und überträgt den beschriebenen Aufmerksamkeitsmodus statt auf eine spezifische Bewegungskonzeption auf formalistische choreographische Verfahren. Ausgehend vom Zuhören als Voraussetzung seiner Arbeit ist ihm in seiner Kompositionsmethode daran gelegen, die Vorsilbe *kom* (lateinisch ›mit‹) – verstanden als bereits existierende Annahmen und Bedeutungszuweisungen – aufzuheben, zugunsten einer voraussetzunglosen »Position«.¹⁷ Indem der Akt des Wahrnehmens selbst in den Vordergrund von Fiadeiros Arbeit rückt, werden dessen kulturelle Prägungen und Konditionierungen gerade erfahrbar gemacht statt negiert.

Diese offene Position ist dabei nicht zu verwechseln mit Strukturlosigkeit, vielmehr stellt eine präzise Struktur erst die Möglichkeitsbedingung eines ›Sich-Verlierens‹ dar.¹⁸ Auf diese Weise werden Bedeutungen sowohl für die Performenden als auch die Zuschauenden offen gehalten: »if you offer a position [...] meaning is nothing yet, it's just possibilities.«¹⁹ Diese Haltung bezeichnet Fiadeiro weiter als einen Zustand des Dazwischen, in dem die Zeit statt linear zirkulär verläuft: »It's not about going somewhere, it's not about going nowhere, meaning staying in this in betweenness, not knowing where you are going.«²⁰

Hier kann festgehalten werden, dass in Fiadeiros von einem synästhetischen Hören ausgehender Methode Atem einerseits in einer Verbindung zu metaphorischen Analogien (wie der Relation von ›innen‹ und ›außen‹, der Öffnung, der Zirkularität) steht und andererseits als konkretes physisches Movens fungiert. Beide Aspekte treten in seinem Solo *I am here* – einer Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Kosmos der Portugiesin Helena Almeida – hervor.

I am here

Helena Almeidas performative und physische Arbeiten, die Foto und Video mit Malerei und Zeichnung verbinden, kreisen um die Frage der Wahrnehmung ihres Körpers durch die Betrachtenden. In feministischer Tradition thematisiert Almeida auf unterschiedlichste Weisen die Auflösung des (weiblichen) Körpers als Bild- und Blickobjekt.

¹⁵ Steve Paxton: Extraordinarily Ordinary and Ordinarily Extraordinary. In: *Contact Quarterly* 26,1 (2001), S. 37.

¹⁶ Vgl. Susan Leigh Foster: *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. London: Routledge 2011, S. 64.

¹⁷ Vgl. João Fiadeiro: João Fiadeiro on Real Time Composition. Lecture Uniarts Helsinki, 03.10.2016, <https://www.uniarts.fi/en/uniartstv/online-jo%C3%A3o-fiadeiro-real-time-composition> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

¹⁸ Vgl. Fiadeiro: Wenn Du das nicht weißt, warum fragst Du dann?, S. 107: »Ich kann nur ›verloren gehen‹ (der Zustand, um mich vor dem zu schützen, was ich will), wenn ich weiß, wo ich bin.«

¹⁹ Fiadeiro: João Fiadeiro on Real Time Composition.

²⁰ Ebd.