

Ähnlich dieser filmischen Szene, die Atem und Figur trennt, unterstreicht die räumliche Inszenierung des Atems in *I am here* eine spezifische intime Verwicklung von Performer und Publikum. Die verstärkten Atem- und Bewegungsgeräusche sind hier aus im Zuschauerraum platzierten Lautsprechern zu hören. Der entfernte Körper auf der Bühne rückt damit in den dunklen Momenten verausgabenden Atmens in fühlbare Nähe und erzeugt eine Art geteilten Atemraum.

Empathie ist ein zentrales Wirkungskonzept des kanonisierten modernen Tanzes. Ausgehend von den Arbeiten Martha Grahams und Mary Wigmans entwickelt der Tanzkritiker John Martin das einflussreiche Konzept der »Metakinesis«⁴²: Als Beziehung zwischen emotionaler Bewegtheit der Tanzenden, die diese über die sichtbare Bewegung und deren Expressivität an die Zuschauenden vermitteln. Diese »kinesthetic empathy«⁴³ konstruiert eine emotionale, einfühlende Verbindung von Individuum zu Individuum.⁴⁴ Respirative Empathie, wie sie entlang von *I am here* skizziert wurde, unterscheidet sich davon maßgeblich, als es sich weder um eine Vermittlung spezifisch bestimmbarer Gefühle handelt, noch um ein Adressieren ›unteilbarer‹ Individuen auf oder vor der Bühne. Mit der Reduktion der Präsenz des tanzenden Körpers auf sein hör- und fühlbares Atmen sowie die räumliche Loslösung dieses Atems von einem Körper kann Empathie nicht als (psychologisches) Einfühlen in ein spezifisch verfasstes Individuum verstanden werden. Empathie als vom Atem ausgehende körperliche Verwicklung ist hier vielmehr auf ein unmarkiertes lebendiges und fühlendes ›Etwas als solches gerichtet. Dabei ist zugleich unbestritten, dass die spezifische Form des Atmens in *I am here* nicht außerhalb historisch-kultureller Prägungen steht.

Dunkles Atmen

I am here inszeniert Atem in einer spezifischen Beziehung zur Dunkelheit – eine Verknüpfung, die in verschiedenen choreographischen Arbeiten seit den 1990er Jahren zu beobachten ist.⁴⁵ Während Atem im Tanz seit dem frühen 20. Jahrhundert verstärkt in einem mystifizierenden Sinn thematisiert wurde, blieb er Laura Karreman zufolge ein obskurer, letztlich unergründlich schattenhafter Begleiter der Bewegung.⁴⁶ Dieses Verhältnis kehrt Fiadeiro um, wenn er die Bewegungen des Atems hörbar exponiert und gleichzeitig der sichtbare Körper in Schatten und gänzlicher Dunkelheit aufgeht. Wenngleich die strenge Schwarz-Weiß-Anordnung der Szene, das schwarze Pigment und die

42 Martin: *The Modern Dance*, S. 13.

43 Foster: *Choreographing Empathy*, S. 10.

44 Vgl. Martin: *The Modern Dance*, S. 13.

45 Die Verflechtung von Dunkelheit und Atem in choreographischen Arbeiten kann als spezifische Erscheinungsform einer Tendenz zu Theater im Dunkeln betrachtet werden, die seit den 1990er Jahren beobachtet werden kann (z.B. die Serie Noir des Festival d'Avignon 1993). Als Arbeiten, die in Dunkelheit operieren und mehr oder weniger dezidiert Atem einbinden, wären u.a. zu nennen Bill T. Jones *Ghost Catching* (1999), Tino Seghal *This Variation* (2012), Eszter Salamon *Tales of the Bodiless* (2011) und die Klanginstallation *MONUMENT 0.3: Love Letters to Valeska Gert* (2016), Janez Janša *Zraka / Something's in the Air* (2015), Barbara Kraus *close my eyes and see* (2015).

46 Vgl. Karreman: *Breathing Matters: Breath as Dance Knowledge*, S. 94.

nachgezeichneten Konturen des ›abgelichteten‹ Körpers zwar photographische Bezüge eröffnen und von vergangener Präsenz zeugen,⁴⁷ verwischen die, sich zwischen Licht und Dunkelheit abzeichnenden, Körper zugleich jegliche Evidenz. In ihren sukzessiven Überlagerungen und -schreibungen gehen diese Figurationen über in ein visuelles Rauschen, das in Dunkelheiten kulminiert, auf die nicht geblickt wird, sondern die zur Umgebung werden.⁴⁸ Dabei sind die Wahrnehmungen von Atem und Schatten/Dunkelheit strukturell miteinander verbunden, indem sie im Hör- wie Sichtbaren zwischen vereinzelten Figurationen und Rauschen changieren.

Fiadeiros weiter oben geschilderte künstlerische Prämissen, die mit einem synästhetischen Hören einen spezifischen Modus der Aufmerksamkeit anstreben, haben starke Parallelen zur Denkfigur der Luft, die die feministische Philosophin Luce Irigaray als verbindendes Element und Möglichkeitsbedingung von Atem wie Stimme und Stille, Licht wie Dunkelheit versteht.⁴⁹ In *The Forgetting of Air in Heidegger* (1999) entwirft sie entlang der Luft ein Gegenmodell zum westlich geprägten Denken eines auf festem Grund und im Licht des Sichtbaren etablierten Seins nach Martin Heidegger, das den Atem ignoriere: »I breathe, therefore, I am is forgotten in Being's ek-sistance.«⁵⁰ Der auf dem Sehen gründenden Konzeption der ›Lichtung‹ als Grundlage des Erkennens und Wissens setzt Irigaray die Luft, genauer: die Materialität der Luft, entgegen:

»Light presupposes air. No sun without air to welcome and transmit its rays. No speech without air to convey it. Day and night, voice and silence, appear and disappear in air. The extent of space, the horizons of time, and all that becomes present and absent within them are to be found gathered together in air as in some fundamental thing.«⁵¹

Die Denkfigur der Luft generiert für Irigaray einen Modus des Seins, dessen Konstante entsprechend des Ein- und Ausatmens die Veränderung, das Nicht-Identische ist: »To live – to breathe: to become – to change/alter. An appearing that is always different within an air that continuously offers itself as other.«⁵² Irigaray erinnert mit dem Modell

⁴⁷ Vgl. Pontbriand: *Corps-Mémoire*, S. 34.

⁴⁸ Vgl. Martin Welton: Dark Visions: Looking at and in Theatrical Darkness. In: *Theatre Journal* 69,4 (2017), S. 497–513.

⁴⁹ Ganz ähnlich argumentiert auch Timothy Ingold: »Yet it is precisely because of the transparency of this life-sustaining medium that we can see. Moreover, in its vibrations, air transmits sound waves, so that we can hear, and in the freedom of movement it affords, it allows us to touch. All perception, then, depends upon it. In an airless, solidified world, perception would be impossible. Thus our very existence as sentient beings is predicated on our immersion in a world without objects, a weather-world.« (Ingold: *The Life of Lines*, S. 68.)

⁵⁰ Irigaray: *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, S. 163, Herv. J.O.

⁵¹ Ebd., S. 166–167.

⁵² Ebd., S. 164. Das Konstrukt eines mit sich identisch bleibenden Seins sei laut Irigaray nur möglich, indem der Atem und die damit verbundene permanente Veränderung vergessen werden: »In forgetting the air that is breathed, the air that is occupied, forgetting the livable place where the being man appears and is encountered – these forgettings together become the possibility for remembering a nonexistent permanence. A being-there.« (Ebd., S. 164.)

der Luft schließlich daran, dass Präsenz nicht mit Sichtbarkeit, Absenz nicht mit Unsichtbarkeit gleichzusetzen ist.⁵³

Tanz als Kunstform ist demgegenüber historisch gebunden an das Paradigma der Sichtbarkeit. Indem *I am here* das Evidenzprinzip des Sichtbaren außer Kraft setzt, macht es vielmehr einen anderen Körper, andere sinnliche Erfahrungen des Körpers wahrnehmbar. Jenes den Tanz historisch beherrschende optische Regime situiert André Lepecki in einer Linie mit der Denktradition der Aufklärung, deren epistemologische Prämissen nicht nur durchdrungen sind von Dichotomien wie Licht/Schatten, Vernunft/Magie, Aufklärung/Dunkelheit, sondern die Dunkelheit zudem im Kontext der kolonialen Matrix gleichsetzt mit Schwarzsein.⁵⁴ Hieraus resultiert nach Lepecki eine dem Sichtbarkeitsparadigma des Tanzes inhärente Verknüpfung ästhetischer und rassifizierender Parameter.⁵⁵ Mit der Aufhebung ins Licht gesetzter Formen würden choreographische Dunkelheiten demgegenüber die Möglichkeit des Aussetzens identitätspolitischer Bestimmungen bieten, hin zu einem *kollektiven Unpersönlichen*: »Darkness is political precisely because it activates a collective *impersonality* that is filled with a boundless resonating power, one derived from the sensation of being part of a mass exchanging exteriority and interiority as a common substance that cannot be grasped.«⁵⁶ Wenn Lepecki von Dunkelheit als einem kollektivierenden Austausch von ›innen‹ und ›außen‹, als einer geteilten, nicht fassbaren Substanz spricht, dann scheint er, ohne ihn zu nennen, zugleich den Atem zu beschreiben. Dunkelheit und Atem sind in diesem Sinne in Choréographien wie *I am here* verwandt: Ihnen ist ein spezifisches Vermögen eigen, die Grenzen des einzelnen Subjekts aufzulösen und ein Zurückgeworfenwerden auf den Körper zu initiieren, das anstelle identifizierender Differenzen die geteilte materielle Basis des Lebendigen akzentuiert.

Der poröse Körper, den Fiadeiro in *I am here* inszeniert, macht die nach Irigaray von der Materialität der Luft ermöglichten Präsenzen und Absenzen in ständigen Transformationen seiner Konturen hör-, sicht- und fühlbar. Die Erscheinungen des ›Ich bin hier‹ in und durch Luft verweisen auf ein Existieren, das nicht fixierbar, sondern beweglich; nicht abgegrenzt, sondern offen ist. Fiadeiros Atem im Dunkeln überträgt diese körperliche Porosität tendenziell ins Publikum als Form von luftigen Beziehungen, die sich mit jedem Atemzug transformieren. Das Atmen im Dunkeln erzeugt eine Begegnung, wie

53 Vgl. Irigaray, S. 8.

54 Diese Feststellung kann mit Ashon T. Crawley erweitert werden um die Verknüpfung von Schwarzsein und Lärm. Beides wird im aufklärerischen Diskurs als eine Form insignifikanten Rauschens beschrieben (vgl. Crawley: *Blackpentecostal Breath: The Aesthetics of Possibility*, S. 140–141).

55 Vgl. Lepecki: *Singularities*, S. 57. Er spricht von einem »deeply racialized [...] photo-political-aesthetic unconscious«.

56 Ebd., S. 81. Lepecki entwickelt als das Gegenmodell zum Sichtbarkeitsparadigma die Idee eines ›schwarzen Lichts‹, das nicht nur die der Dunkelheit innewohnende Potenzialität beleuchtet, sondern diese als ein Mit-Sein mit Schwarzsein denkt: »This black light does not fix what it touches as a clear image, and does not hover from above in order to discern, explain, and correct; it does not distribute only the combinations of possibles, and does not turn everything under its field of action (men, women, children, love, sex, animals, matters, dance) into utility. This black light offers, instead, visions of life in the zone of freedom created by the darkening of vision. In this zone, unexpectedly, subjectivity may discover, surprisingly joyfully, and yet perhaps also terrifyingly, that to be in darkness is also to be with blackness.« (Lepecki: *Singularities*, S. 61.)

Fiadeiro sie in seinem 2012 veröffentlichten Text *An Encounter is a Wound* als einen potenziell gewaltsamen Zusammenstoß mit dem Unbekannten, Noch-nicht-Klassifizierten beschreibt, der für ihn eine epistemologische wie ethische Größe darstellt. Dabei versteht er Warten, Vertrauen und Zuhören als Bedingung des Miteinanders, deren Voraussetzung das Aussetzen des Eindeutigen, des Bestimmten, der abgegrenzten Konturen sei: »This can only be carried out if we revoke the protection shields of the subject and of the object, and if we let go of pre-defined contours of the self and the other.«⁵⁷ Das Aussetzen des identifizierenden, versichernden Sehsinns unterstreicht die respirative Empathie der Performance als eine potenziell transformierende Begegnung.

Rauschen: Der im Atem verschwindende Körper

Die räumliche Ausweitung des Atems, die, wie beschrieben, physische Präsenz und Nähe erzeugt, bildet zugleich das Scharnier für dessen Ablösung vom Körper. Damit einher geht ein Umspringen der Wahrnehmung hin zur Perspektivierung des Atems als Rauschen. Während im anthropozentrischen Verständnis von Tanz als (verausgabender) Bewegung des fühlenden Körpers im Raum Atem als Zeichen und Synonym vitaler Präsenz und körperlicher wie affektiver Bewegung fungiert, löst das verstärkte Geräusch von Atem und Bewegungen diese referentielle Bindung an den menschlichen Körper und rückt die klangliche Materialität der Luft hervor. Eine wesentliche Rolle im dramaturgischen Nacheinander der Szenen von *I am here* spielt die strukturelle Gleichsetzung von Atemgeräuschen und solchen, die diesen in ihrer Materialität ähnlich sind. Wie ein roter Faden durchziehen differenzierte Formen des Rauschens das Stück: So gehen etwa die anfänglichen raschelnden Papiergeräusche von Almeidas Aufnahme *Ouve-me* abrupt über in das bewegte Atmen Fiadeiros oder resoniert das rhythmische Geräusch des Ein- und Ausatmens in den wischenden Handbewegungen Fiadeiros, die am Ende der Performance das Weiß des Papiers durch die Verteilung des Pigments zum Verschwinden bringen.

In der Perspektivierung von Atem als Rauschen lösen Belebtes und Unbelebtes sich ineinander auf. Paradigmatisch spiegelt sich dies in den komplexen Bedeutungsebenen der Bezeichnungen des Atems in vielen Sprachen. So legt sowohl das hebräische *ruach* als auch das griechische *pneuma* oder sein lateinisches Pendant *anima* etymologische, spirituelle und metaphysische Verbindungen von Atem, Hauch, Wind, Luft, Seele und Geist(ern) nahe.⁵⁸ Auch die dem Geräusch wie dem Rauschen zugrunde liegende Ety-

57 João Fiadeiro: *An Encounter is a Wound*. In: SCORES 3 (2013), S. 16–21, hier S. 20.

58 Vgl. Vlad Ionescu: *Pneumatology. An Inquiry into the Representation of Wind, Air and Breath*. Brüssel: Academic & Scientific Publishers 2017, S. 9 und Dolar: *His Master's Voice*, S. 97. Das hebräische *ruach* bezeichnet in der *Genesis* in der Dunkelheit vor der Schöpfung den ersten Atem, Wind oder Hauch Gottes: »The first utterance of Genesis, at the dawn of the world, above the hubbub (tohuwabohu), says God, ruagh, a hoarse, alliterative breath, on the soft palate, at the back of the throat, before language, in front of the root of the tongue, where the gasping intake of breath acknowledges the divine; ruagh, breath, breathing, wind, breeze of the spirit, at its last gasp, dominating the wild beating of the heart.« (Michel Serres: *The Five Senses. A Philosophy of Mingled Bodies*. London / New York: Continuum 2009, S. 314.)