

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 referenzielle 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.)

mologie, die auf den Komplex »sich schnell bewegen, stürmen, rasen«⁵⁹ verweist, fragt nicht nach der Ursache: Ob die Luft durch die Bewegung des Ein- und Ausatmens, des Windes oder der Meereswellen zum Rauschen gebracht wird, ist einerlei. Rauschen stellt vielmehr ein sonores Verbindungsglied dar, es entsubjektiviert ebenso, wie es animiert, es defiguriert, kann sich aber aisthetisch wieder zu spezifischen Figuren verdichten.⁶⁰ Steven Connor situiert Luft entsprechend als ein vielgestaltiges ästhetisches Phänomen, das auf keinerlei Essenz verweist, das weder über Subjekt- noch Objektstatus verfügt und dessen Wirkung sich als vielgestaltige *Effekte*, nicht aber als spezifische Präsenz zeigt. Als Beispiele führt Connor bezeichnenderweise rauschende und ›atmende‹ Naturphänomene an:

»Air is neither on the side of the subject nor of the object. It has neither objecthood nor essence. It has no objecthood because it has no single form of being, manifesting itself in a multitude, and never less than a multitude, of traces and effects – the hiss of a tyre, the breath of a zephyr, the buffet of a gale, the vortex of leaves on a street-corner. But these appearances are not the secondary expression of an essence any more than they are the properties of an object. The air is impression without presence.«⁶¹

Akustisch kann Rauschen mit Werner Kaegi beschrieben werden als eine »Ursbstanz, die den ganzen menschlichen Hörbereich gleichmäßig ausfüllt [...] [und] dessen Spektrum sich in seinen Amplituden-Frequenzenverhältnissen im zeitlichen Ablauf ständig nach vollkommen stochastischen Gesetzen verändert.«⁶² Das heißt, Rauschen ist physikalisch grundsätzlich ein Zufallsprodukt, das sich jeglicher Vorhersagbarkeit und damit einer identifizierbaren Form entzieht. Die Übergänge zwischen Rauschen, Geräusch und Klang sind dabei fließend und unterliegen nicht zuletzt kulturell geprägten Hörgewohnheiten:

»Sowohl Musik als auch Geräusch sind konzeptionelle Konstrukte, mit denen Menschen und Kulturen ihre Umwelt betrachten, filtern, interpretieren und auf spezifische

59 Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden – Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache: auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln*. Mannheim: Dudenverlag 2001, S. 655.

60 Siehe hierzu Sabine Sanios Anmerkung zur alles andere als eindeutig abzugrenzenden Differenzierung des Rauschens von Klang und Geräusch: »[D]as ausgesprochen regelmäßige Schwingungsverhalten eines Klangs hebt sich deutlich vom unregelmäßigen Schwingungsverlauf ab, der beim Geräusch vorliegt; das Rauschen hingegen lässt sich grundsätzlich auch als Überlagerung oder statistische Anordnung von geräuschartigen akustischen Vorgängen beschreiben. Umgekehrt kann ein relativ unspezifisches Rauschen ein individuell spezifizierbares Phänomen werden, ein Geräusch, das aus dem Hintergrund hervortritt und Gestalt, Umriß und Umfang gewinnt, wenn es sich vereinzelt und als singuläres akustisches Ereignis vom Hintergrund – dem Rauschen – abhebt, um schließlich in den Bereich der Wahrnehmung zu treten.« (Sabine Sanio: Rauschen – Klangtotal und Repertoire. Zur Selbstreflexivität der ästhetischen Erfahrung. In: Andreas Hiepko / Katja Stopka (Hrsg.): *Rauschen: Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 207–224, hier S. 207.)

61 Steven Connor: Next to Nothing: The Arts of Air, Vortrag Art Basel, 13.06.2007, <http://stevenconnor.com/airart.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

62 Werner Kaegi z.n. Max Peter Baumann: Rauschen im Kopf. In: Sabine Sanio / Christian Scheib (Hrsg.): *Das Rauschen*. Hofheim: Wolke 1995, S. 27–42, hier S. 32.

Weise einer angelernten sonischen Ordnung unterwerfen. Ist jedes Grundrauschen durch die Elemente von diffusem Chaos, von Nicht-Geordnetsein geprägt, so ist es dennoch dem Ohr das Allervertraute im Hören nach innen und das zutiefst Bekannte im Hören der äußersten Natur.«⁶³

Wie hier deutlich wird, ist das Rauschen zudem ein Phänomen, das grundsätzlich nicht auf die äußere Welt begrenzt ist, sondern ebenso vom Körper selbst erzeugt und wahrgenommen wird.⁶⁴ Wenn Baumann demzufolge vom »klingende[n] Atmen des Seins«⁶⁵ spricht, so ist dies gleichermaßen als eine strukturelle akustische Ähnlichkeit zwischen Atem und Rauschen zu verstehen wie als polyvalente metaphorische Beziehung.

Das Rauschen als akustisch ›Allumfassendes‹, das vielgestaltige Formen annehmen kann, ist demnach durch Potenzialität sowie eine ambivalente Position zwischen ›Hintergrund und Ereignis‹⁶⁶ charakterisiert. So spricht Sabine Sanio von der »mit dem Rauschen verbundene[n] Vorstellung eines völlig Ungestalten, das gewissermaßen alle Gestaltungen in sich birgt, bevor sie im Vordergrund und als Ereignis in Erscheinung treten«.⁶⁷ Insbesondere Kommunikationstheorien verstehen das in den Vordergrund tretende Rauschen als Störung.⁶⁸ Hier schließt etwa auch die Positionierung des hörbaren Atems als Störung des Ausdrucks im klassischen Tanz an, wie Jean Georges Noverre sie in seinen *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (1760) beschrieben hat.⁶⁹ Aus Perspektive der Störung erscheinen Rauschen und Atmen als Anderes, das den Kommunikationsprozess (unter-)bricht.

Insbesondere John Cages Erkenntnis der Allgegenwart des Rauschens hat zu dessen Anerkennung als ästhetischem Material in der Kunst geführt. Als Cage im Jahr 1951 einen völlig schallisolierten Raum betritt, hört er nicht – wie zu erwarten – Stille, sondern das Rauschen des eigenen Körpers.⁷⁰ Nach dieser fundamentalen Erfahrung ist Stille Rauschen.⁷¹ In der Gleichsetzung von Rauschen und Stille, die Cage in der hörenden Introspektion seines Körpers entdeckt, spiegelt sich Steve Paxtons Beobachtung der Bewe-

63 Ebd., S. 33.

64 In letzter Konsequenz hat, so Baumann, ›theoretisch alles eine Wellenlänge‹ und erzeugt damit ein Rauschen, das sich jedoch größtenteils dem menschlichen Wahrnehmungsspektrum entzieht. So hat das Nervensystem ebenso eine eigene Frequenz wie das Schlagen des Herzens oder die Schwingungen der Planeten, die seit der Antike als ›Sphärenharmonie‹ verfolgt wurden. Über dieses universelle Schwingen hinaus ist das Ohr kein passives Werkzeug, sondern erzeugt selbst Rauschen (vgl. ebd., S. 29–30 und S. 39).

65 Ebd., S. 29.

66 Sabine Sanio: Das Rauschen: Paradoxien eines hintergründigen Phänomens. In: Sanio / Scheib (Hrsg.): *Das Rauschen*, S. 50–66, hier S. 53.

67 Ebd., S. 52.

68 Siehe dazu Martha Brech: Rauschen: Zwischen Störung und Information. In: Sanio / Scheib (Hrsg.): *Das Rauschen*, S. 99–107.

69 Siehe dazu etwa Jean Georges Noverre: *Briefe über die Tanzkunst*, hrsg. v. Ralf Stabel, Leipzig: Henschel 2010, S. 127–128.

70 Auf Cages Frage, was denn die Töne wären, die er dort hört, lautet die einschlägige Antwort des anwesenden Ingenieurs, dass es sich um die Geräusche des Blutkreislaufs und des Nervensystems handele.

71 Vgl. Rolf Grossmann: Stille, Geräusch, Rauschen. Ästhetische und medientechnologische Anmerkungen. In: *Texte zur Kunst: noise/silence* 28,112 (2018), S. 31–45, hier S. 31.

gung im Stillstand. Beide rücken ausgehend von einem hörenden Modus der Intentionslosigkeit die Wahrnehmung von Bewegung ins Zentrum: Bewegung, die als visuelle und/oder akustische Schwingung sinnlich erfahrbar wird.⁷²

Rauschen als ästhetisches Phänomen ist synonym für das Nicht-Darstellbare, sich einer Kategorisierung Entziehende. Wie Martin Seel mit Bezug auf Hans-Thies Lehmann schreibt, liegt das Charakteristische des Rauschens in seiner »Überfülle von Gestalten, die bewirkt, daß nicht länger ein ›Spiel von Gestalten‹, geschweige denn einzelne Gestalten, Gestaltverwandlungen oder Gestaltfolgen ausgemacht werden können.«⁷³ Nach Seel kann Rauschen daher nur »als akustische oder visuelle Bewegung«⁷⁴ beschrieben werden, die einen Wahrnehmungsmodus der »Begegnung mit gestaltloser Wirklichkeit«⁷⁵ nahelegt, der das kulturell konditionierte und erlernte Erfassen der Welt auszusetzen vermag:

»Was vorher in einer sozialen oder kulturellen Ordnung war [...], zeigt sich jetzt in einem subsinnhaften Erscheinen. Dadurch ereignet sich für die Wahrnehmenden eine Begegnung [...] mit den Grenzen der eigenen, je historischen, je kulturellen Welt.«⁷⁶

In der Unbestimmbarkeit des Rauschens – seinem Realen, wie man mit Jacques Lacan sagen könnte⁷⁷ – liegt daher nach Seel das Potenzial begründet, jede Form von Bestimmtheit, auch in der Wahrnehmung unserer selbst, aufzuheben:

»[W]ir begegnen der Wirklichkeit in einem temporären Verzicht auf diese Bestimmbarkeit unserer selbst und der Welt. Wir geben es auf, ein Phänomen zu bestimmen, wir geben es auf, uns dem Phänomen gegenüber zu bestimmen. Wir geben uns auf, so weit wir dadurch bestimmt sind, uns behauptend und bestimmend und beherrschend gegenüber der Welt zu verhalten. Alles Interesse am Rauschen röhrt aus einer Lust an der Selbstpreisgabe her.«⁷⁸

Die Aufgabe des Beherrschewollens der Welt durch Bestimmung oder Identifizierung, die das Rauschen grundiert, legt eine Wahrnehmung nahe, die sich selbst beim Wahrnehmen der Welt beobachtet, ohne zu werten.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Atmung in *I am here* zwei miteinander verschränkte Wahrnehmungsmodi nahelegt: einerseits als Verstärkung der Materialität des bewegten Körpers, wodurch ein fühlender, handelnder Körper mit Tiefe und

72 Vgl. John Cage z.n. Christian Scheib: Die indiskrete Arbeit am Realen. In: Sanio / Scheib (Hrsg.): *Das Rauschen*, S. 67–80, hier S. 68: »The essential meaning of silence is the giving up of intention.«

73 Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*. München: Hanser 2000, S. 231.

74 Ebd., Herv. J.O.

75 Ebd., S. 233.

76 Ebd.

77 Bezuglich der Transgressivität des Rauschens verweist Christian Scheib auf den Zusammenhang mit dem Lacan'schen Realen: »Das Rauschen als das Nicht-Repräsentierbare ist eine Kategorie des Uneingegrenzten, im Sinne Lacans des unbedingten Realen (im Gegensatz zur gestalteten Mitteilung innerhalb eines Codes des Symbolischen oder der Gestalterkennung des Imaginären).« (Scheib: Die indiskrete Arbeit am Realen, S. 70.)

78 Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 235.

von Gewicht vermittelt wird, der in affektive Beziehungen tritt zu den (im Dunkeln) Hörenden und ihrem eigenen Atem. Andererseits geht der Atem auf in vielgestaltigen Modulierungen des Rauschens. Statt Präsenz zu erzeugen, ist der Atem in dieser Perspektivierung Mittel des Verschwindens des Körpers, indem erkennbare (sonore) Figurationen sich in der indeterminierten Fläche des Rauschens auflösen.⁷⁹ Der Wechsel zwischen diesen Wahrnehmungsmodi des Atems ist in der Struktur des Stücks angelegt, bleibt aber substanzIELL der aisthetischen Erfahrung und Handlung der einzelnen Zuschauenden überlassen.⁸⁰ Zwischen einem in den Gewichtungen des Atems erscheinenden und im Rauschen verschwindenden Körper, zwischen Figurationen und Defigurationen entsteht in diesem Sinn ein Raum der aisthetischen Unbestimmtheit, der an Fiadeiros Konzeption von Komposition als voraussetzungsloser, zuhörender Position anschließt.

Die materiellen Erscheinungen, die *I am here* mittels Atem, Licht und Dunkelheit verhandelt und die über die Figur der Luft zusammengedacht werden können, entziehen sich einer Festlegung und Eingrenzung auf ein spezifisches Sein. Sie produzieren poröse Schattenkörper, die nicht auf einen Ort begrenzt sind, sowohl Fläche als auch Tiefe, Licht und Dunkel, Atem und Rauschen umfassen und immerwährend anders erscheinen. Wenn Helena Almeida die Wirkung der Geräusche von *Vê-me* als ein gemeinsames Werden beschreibt, welches das Bild hin zu einem bewohnten Raum öffnet (»our becoming – an inhabited painting«⁸¹), dann könnte *I am here* als »inhabited dancing« bezeichnet werden. Der Tanz wird »bewohnbar«, er öffnet sich im atmenden Dunkel gegenüber den anwesenden Körpern, indem die gehörte Respiration zur *Kon-spiration* einlädt, das heißt in einem Atmen, das im wörtlichen Sinn ein potenzielles »[z]usammen [H]auchen«⁸² initiiert.

79 Hinsichtlich dieses Chiasmas ließe sich auch der Begriff der Atmosphäre heranziehen. Eine detaillierte Erörterung würde hier den Rahmen sprengen, in aller Kürze sei aber auf die in der Atmosphäre angelegte Verbindung von meteorologischer Luft und affektivem Atem verwiesen. Tim Ingold zeigt, dass die ästhetische Begriffsverwendung insbesondere nach Böhme den Atem wie die Luft aus dem Blick verloren hat, während in meteorologischen Ansätzen der Körper außer Acht gelassen wurde. Entsprechend plädiert Ingold für einen Begriff von Atmosphäre, der ausgehend von der Luft das Subjekt mit der Umgebung zusammendenkt: »With air, [...] and with light and sound, [...] atmosphere is neither cosmic nor affective but the fusion of the two.« (Ingold: *The Life of Lines*, S. 78–79.)

80 Vgl. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, S. 234. Seel spricht von einer absichtsvollen »ästhetischen Handlung«. Ich möchte in diesem Zusammenhang eher vom Aisthetischen statt Ästhetischen sprechen, da es die sich ständig wandelnden, sich jeglicher ästhetischer Form entziehenden, *sinnlichen Verflechtungen* zwischen gefühltem, gehörtem, (imaginär) gesehenem Atem sind, um die es hier geht.

81 Vgl. Almeida: *Vê-me* (1979), Video, <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=9&e=t> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

82 Pfeifer: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, S. 709.

