

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 voraussetzungslosen »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.

In ihren Schwarz-Weiß-Fotos entwirft sie Szenarien verwischter, übermalter und überzeichneter Körperkonturen und Übergänge zwischen repräsentativem Bild und dreidimensionalem, physischem Körper. Diese Prozesse des Austauschs umfassen immer wieder auch mehrdeutige Referenzen zum Atem zwischen »Transsubstantiation«²¹ und (unmöglicher) Kommunikation wie in der synästhetischen Serie *Sente-me* (*Feel Me*), *Ouve-me* (*Hear Me*), *Vê-me* (*See Me*) (1978/79). *Sente-me* besteht aus Fotos der Künstlerin mit geschlossenen Augen; das Video *Ouve-me* zeigt Almeida hinter einem dünnen Papier stehend, das sich beim Atmen mit bewegt und auf das sie von der Rückseite »ouve-me« schreibt. Bei *Vê-me* schließlich handelt es sich um die Tonaufnahme des Entstehungsprozesses eines ihrer Bilder. Es sind das Rauschen und Rascheln von Papierbahnen, das rhythmisierte Kratzen von Stiften auf dem Papier zu hören. In einem im Video eingeblendeten Text über *Vê-me* schreibt Almeida vom Hörbarmachen des Atems des Bildes:

»Whenever I looked at printed music I used to think how I would like to hear-see my drawings. [...] I had no rhythmical or musical intent, but I welcomed in surprise their breathing and rhythm. – I intended not to make a descriptive recording of an action but rather to give the feeling of space in movement, entering and being within the vibrant zones of the drawing, becoming one with it and forming a physical space, manipulated, divided, cut, full and empty. – Our becoming – an inhabited drawing.«²²

Anders als das fertige sichtbare Bild selbst erzeugt der Klang seines Herstellungsprozesses einen unfertigen Raum der Bewegung, der die Trennung zwischen Bild und Betrachtenden aufhebt. Almeidas ästhetische Auseinandersetzungen mit Sicht- und Unsichtbarkeiten, mit synästhetischen Transformationen zwischen Hör-, Seh- und Tastsinn sowie dem Körper und seinen Grenzen überschneiden sich in mehrfacher Hinsicht mit den beschriebenen Ideen Fiadeiros. In *I am here* kommt diese Herangehensweise in der scheinbar paradoxen Idee von Präsenz als einer Form des Verschwindens zum Ausdruck, wie Fiadeiro schreibt:

»Her work, just for itself, is already an impulse that ›tries to open a space‹ [that want to] escape no matter what. [...] I [...] understood her desire to escape without being seen, of remaining in the borders of visible and, like a child that is still shy, of peeping at reality. [...] I feel that the restrain that her work suggests to me, will help me a great deal to understand my necessity to take the inverse path that she does in her work: like disappearing, being there.«²³

~

Das Solo findet in einem präzise definierten Raum zwischen Licht und Dunkelheit statt: Eine breite Papierbahn, die diagonal das Dunkel des Raumes zerschneidet und, an bei-

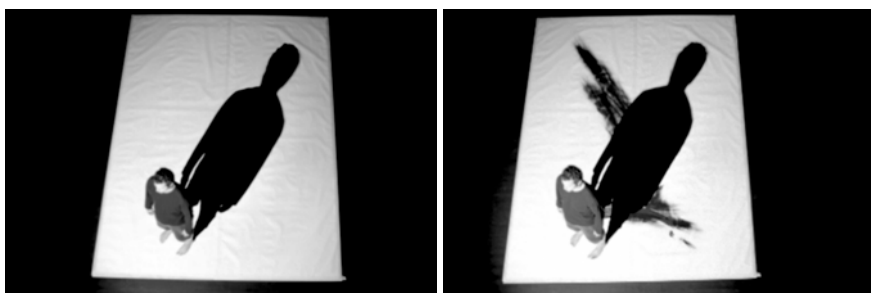
21 Delfim Sardo: Helena Almeida. In: *Aperture: Performance* 221 (2015), S. 57–67, hier S. 59.

22 Helena Almeida: *Vê-me* (1979), Video, <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=b&id=9&e=t> (letzter Zugriff: 01.10.2023), Herv. i.O.

23 João Fiadeiro: *I am here*. In: Andreas Backoefer (Hrsg.): *Dokument – Monument – Raum. Ausstellung, Performance, Promenade*. München: epodium 2007, S. 58.

den Enden aufgehängt, zwei Wände bildet, ist im ersten der beiden Teile des Stücks das maßgebliche ›Aktionsfeld‹ Fiadeiros.²⁴ Chantal Pontbriand beschreibt diesen weißen papierenen Raum als eine Art *Mise en Abyme* des theatralen Dispositivs. In diesem werden, so Pontbriand, mit der räumlichen Rahmung, der vierten Wand und der Beleuchtung die Konventionen des szenischen Raums wiederholt.²⁵ Gleichwohl entwickelt *I am here* in seiner strukturellen Komposition von Licht und Dunkelheit, Hör- und Sichtbarem gerade eine kritische Auseinandersetzung mit ebenjenen Konventionen der Repräsentation des Körpers im (tanz-)theatralen Feld der Sichtbarkeit. Die Eingangsszene zeigt Fiadeiro, in Schwarz gekleidet in jenem hell ausgeleuchteten Papierraum mit dem Rücken zum Publikum stehend. Der klar umrissene schwarze Schatten seines Körpers zeichnet sich auf dem Papier am Boden ab. Dieses Anfangsbild zitiert Almeidas Fotoserie *Sem Título* (1996), die eine der Hauptinspirationen für *I am here* war. Darin wird die sukzessive Auflösung der Konturen eines aus Pigment geformten Schattens festgehalten. Zusätzlich zu diesem statischen szenischen Bild ist zu Beginn ein Auszug aus Almeidas Klangarbeit *Vê-me* (1979) zu hören.

Abb. 1–2: João Fiadeiro: *I am here*. Foto: Patrícia Almeida, mit freundlicher Erlaubnis von David-Alexandre Guéniot.



Der erste Teil von *I am here* verknüpft die beiden genannten Referenzen (Fotos und Sound) durch die schrittweise Auflösung von Fiadeiros (vermeintlichem) Schatten und die Idee der Hörbarmachung dieses Prozesses (Abb. 1–2).²⁶ In einer Folge von Szenen wechseln in einem sich wiederholenden Muster völlige Dunkelheit und Beleuchtung ab. In den sechs Szenen in Finsternis sind, verstärkt durch ein Ansteckmikrophon, Fiadeiros Atem- und Bewegungsgeräusche zu hören. Wenn es anschließend jeweils wieder langsam hell wird, zeugen die verwischten Konturen des Schattens von den vorangegangenen, unsichtbaren Bewegungen. Sukzessiv stellt sich dabei das, was zunächst als im-

24 Für die Analyse stand mir ein Video einer Aufführung vom 14.10.2005 im Tanzquartier Wien zur Verfügung.

25 Vgl. Chantal Pontbriand: *Corps-Mémoire*. In: Patrícia Almeida (Hrsg.): *I am here*. João Fiadeiro. Lisbon: Centro Cultural de Belém 2004, S. 32–35, hier S. 32.

26 Fiadeiro differenziert selbst drei unterschiedliche Arten des Schattens im Stück: den Schatten aus Pigment, der sich vom Körper trennt, den echten Schatten und die Projektionen als eine Art Schatten (vgl. João Fiadeiro / Helena Almeida / Delfim Sardo: *Conversation entre Helena Almeida, João Fiadeiro et Delfim Sardo*. In: Almeida (Hrsg.): *I am here*, S. 10–24, hier S. 19).

materieller Schatten erschien, als materielles, schwarzes Pigment heraus. In den fünf ›belichteten‹ Szenen wird zudem ein jeweils zufällig während der Dunkelheit mit Blitzlicht aufgenommenes Foto an eine der papierenen Wände projiziert. Die Konturen dieser Projektionen zeichnet Fiadeiro mit schwarzem Stift – ähnlich den markierten Konturen eines Körpers nach einem Unfall – nach und nimmt anschließend wiederholt die Anfangsposition an den Füßen des Pigmentschattens ein. Auf diese Weise entsteht auf dem Papier allmählich ein Geflecht einander überlagernder, sich durchdringender Körperhaltungen (Abb. 3).

Abb. 3: João Fiadeiro: *I am here*. Foto: Patrícia Almeida, mit freundlicher Erlaubnis von David-Alexandre Guéniot.



Der zweite, durchgehend beleuchtete Teil des Stücks beginnt mit einer Zäsur, die durch das Ablegen des Mikrophons markiert wird. Das Motiv der Spuren des lebenden Körpers wird hier in Manipulationen des Papiers fortgeführt. Die am Boden liegende Papierbahn mit dem verwischten Schatten wird abgeschnitten und in die Vertikale gezogen, so dass die Bewegungsspuren des ersten Teils zum Bild werden. Anschließend faltet Fiadeiro die Papierwand des ersten Teils mit den Resten des Pigments darin unter Einsatz seines ganzen Körpers. An anderem Ort wieder auseinandergefaltet, offenbaren die Muster des Pigments die Ab- und Eindrücke des Körpers. Schließlich verstreicht Fiadeiro kniend mit weit ausholenden Gesten der Hände das Pigment über die gesamte Papierfläche (Abb. 4). Die Spuren dieser Gesten bleiben im Schwarz der Farbe sichtbar. Zuletzt schwärzt er sein Gesicht, seine Füße und Hände und bleibt mit dem Rücken zum Publikum auf der Seite liegen: in Schwarz auf schwarzem Grund, verschwindend im dunkler werdenden Licht. Dramaturgisch spannt *I am here* so einen Bogen von den kontrastreich konturierten Grenzen zwischen Schwarz und Weiß zu Beginn des Stücks hin zu deren völliger Auflösung im Dunkeln am Ende.

Abb. 4: João Fiadeiro: *I am here*. Foto: Patrícia Almeida, mit freundlicher Erlaubnis von David-Alexandre Guénio.



Tanz im Sinne von Bewegungen im Raum findet in der strukturellen Anlage des Solos nur über das Ohr wahrnehmbar im Dunkeln statt, demgegenüber bieten sich dem Auge lediglich Spuren von Bewegung in Form statischer Bilder. Dunkelheit – Atem – Bewegung – Nähe einerseits und Licht – Schweigen – Bildlichkeit – Distanz andererseits fungieren dabei als zwei Einheiten von Äquivalenzen. Dieser Antagonismus scheint zunächst die stereotyp wiederholte Assoziationskette der »audiovisual litany«²⁷ zu betonen, die dem Auge distanzierte Objektivität, dem Ohr intime Subjektivität zuschreibt. Wie im Folgenden dargestellt werden soll, produziert die strukturelle Verknüpfung hier jedoch im Sicht- wie Hörbaren gleichermaßen vage Unsicherheiten zwischen An- und Abwesenheit. So lässt sich mit Bezug zum Titel *I am here* festhalten, dass statt der suggerierten Präsenz eines im Hier und Jetzt befindlichen Subjekts vielfältige sonore wie visuelle Positionen in einem Modus des ›Sowohl-als-auch‹ aufgerufen werden.²⁸ Diese Zwischenzonen, die den Körper immer ›en passant‹ erscheinen lassen, basieren in ihrer Gemachtheit auf hörbaren Facetten des Atems und einer spezifischen Verbindung mit Dunkelheit. Dabei können zwei gegenläufige, hier aber miteinander verschränkte Ansätze dechiffriert werden, die als grundlegende Varianten einer hörbaren Pneumatik des zeitgenössischen Tanzes erscheinen: eine »respirational empathy«²⁹ einerseits und eine Entkörperlichung des Atems als Rauschen andererseits.

27 Sterne: *The Theology of Sound: A Critique of Orality*, S. 212.

28 In diesem Sinn fand auch die Arbeit selbst verschiedene Formen der Fortsetzung in der Lecture Performance *I was here* (2007) sowie als Ausstellung der Artefakte der Performance in *I am not here* (2015).

29 Den Begriff übernehme ich von Laura Karreman: *Breathing Matters: Breath as Dance Knowledge*. In: Susan Manning / Janice Ross / Rebecca Schneider (Hrsg.): *Futures of Dance Studies. Studies in Dance History*. Madison: The University of Wisconsin Press 2020, S. 94–111, hier S. 102.