

Doris Humphrey Water Study (1928)

»The system's ›matter‹ has changed ›phase‹, at least since Bergson. It's more liquid than solid, more air like than liquid, more informational than material. The global is fleeing toward the fragile, the weightless, the living, the breathing – perhaps toward the spirit?«¹

Michel Serres

Im Kontext der Frage nach der Stimme im Tanz ist *Water Study*, das frühe signature piece der US-amerikanischen Choreographin Doris Humphrey (1895–1958), an der Schwelle situiert: der Schwelle des Hörbaren wie des Vokalen. Der Atem als stimmlose Stimme formt hier die Bewegungen,² die zugleich Ein- und Ausatmung visualisieren. Momenthaft ist das gemeinsame Ausatmen der Tänzer:innen zu vernehmen. Wenn in den Kapiteln zum Lachen, Weinen, Schreien sowie zu Chorischen Stimmapparaten die Lautheit der Stimme wesentlich ist, so markiert *Water Study* die Grenze dieser Untersuchung zum fast nicht mehr Wahrnehmbaren.

Water Study steht hier zudem exemplarisch für eine zunächst mit dem US-amerikanischen Tanz der Moderne verbundene, aber auch den sogenannten deutschen Ausdruckstanz prägende Affirmation des Atems. Diese spezifische Linie, die als naturalisierter, hegemonialer Atem beschrieben werden kann,³ umfasst Atemdiskurse und -praktiken im Tanz, die Atmung seit Ende des 19. Jahrhunderts aufs Engste mit vitalistischen und naturalistischen Konzeptionen verbunden haben. Humphreys respiratorische Ästhetik kann als eine Form des naturalisierten Atems gesehen werden, die sowohl zu einer spezifischen institutionalisierten Bewegungstechnik als auch zum kompositorischen Prinzip weiterentwickelt wurde. Atmung wird hier in engster Verflechtung mit den Bewegungen des Körpers visualisiert und dient einer entpersonalisierten Dynamik, die Humphreys utopistischem Verständnis einer egalitären, aber auch nationalistisch und hegemonial gedachten Gesellschaft Form gibt.

1 Michel Serres / Bruno Latour: *Conversations on Science, Culture, and Time*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2008, S. 121.

2 Vgl. zur stimmlosen Stimme des Atems Dolar: *His Master's Voice*, S. 97.

3 Vgl. Ostwald: Denaturalisiertes Atmen.

Doris Humphrey, die zur zweiten Generation des US-amerikanischen modern dance zählt, ist von 1917 bis 1926 Mitglied der Schule und Compagnie *Denishawn* in Los Angeles, wo sie innerhalb kurzer Zeit zur Solistin aufsteigt und als Lehrerin tätig ist. Die von Ruth St. Denis und Ted Shawn gegründete Tanzausbildung verbindet tägliche Ballettstunden mit exotisierten Versatzstücken nicht-westlicher Körper- und Tanztechniken wie Yoga, japanischem Schwertkampf, kambodschanischen, javanesischen, hawaiianischen und spanischen Folkloretänzen. Darüber hinaus werden zwei der wesentlichen europäischen Bewegungskonzepte der Moderne in der spezifischen Rezeption nach *Denishawn* gelehrt: Émile Jaques-Dalcrozes *Rhythmisiche Gymnastik* sowie François Delsartes Systematisierung menschlichen Ausdrucks. Letzteres bildet in Ted Shawns Rezeption die Grundlage, um Zusammenhänge zwischen Körper und Emotion zu analysieren.⁴ Zentrale Elemente, die sich in Humphreys Arbeit spiegeln, sind unter anderem das neuartige Bewegungskonzept der Sukzession, das mit Emotionalität assoziiert wird sowie die Korrespondenz von innerer Emotion und äußerer Bewegung als Sichtbarmachung des Unsichtbaren. Dabei nimmt Atmung in Delsartes Theorie und deren Rezeption durch Shawn eine bedeutende Rolle ein. Sie wird als vermittelnde Instanz zwischen ‹innen› und ‹außen› konzipiert, wobei insbesondere der Atemrhythmus der Übertragung und Sichtbarmachung von Emotionen dient.⁵

Der Einfluss von Jaques-Dalcroze äußert sich in St. Denis' Verfahren der »music visualization«, wobei eine »scientific translation«⁶ musikalischer Parameter einer Komposition in körperliche Aktionen eine interpretative Herangehensweise ersetzen soll. Humphrey unterstützt St. Denis in deren Choreographien der »music visualizations«. Versatzstücke dieser Methode scheinen prägend für ihre späteren eigenen Arbeiten. Diese zeichnen sich ebenfalls durch eine ins Visuelle übertragene musikalisch-rhythmische Struktur und Phrasierung aus, arbeiten jedoch mit komplexen Kontrapunkten und orientieren sich, statt an instrumentaler Musik, an Rhythmen des Körpers und Formen des Vokalen, die möglicherweise in Verbindung gebracht werden können mit dem Einfluss des Delsartismus.⁷ Humphrey entwickelt »dances in silence [z.B. *Drama of Motion* (1929)], dances with a vocal chorus and alternative sound accompaniment [z.B.

4 Vgl. Deborah Jowitt: *Time and the Dancing Image*. New York: William Morrow 1988, S. 161.

5 Vgl. Haitzinger: *Resonanzen des Tragischen: Zwischen Ereignis und Affekt*, S. 256–261. In Ted Shawns Delsarte-Rezeption dominiert das Bewegungsprinzip der Sukzession, während es bei Delsarte noch gleichberechtigt neben oppositioneller und paralleler Bewegungsführung stand.

6 Ruth St. Denis z.n. Marcia B. Siegel: *Days on Earth. The Dance of Doris Humphrey*. New Haven / New York: Yale University Press 1987, S. 38: »Music visualization« meint »the scientific translation into the bodily action of the rhythmic, melodic, and harmonic structure of a musical composition, without intention to in any way ›interpret‹ or reveal any hidden meaning apprehended by the dancer«.

7 So entwickelt sie etwa den metrischen Puls aus den Schritten, die Phrasierung aus dem Atem, die Dynamik aus dem, mit dem Emotionalen verknüpften, An- und Abspannen der Muskeln (vgl. José Limón: *Dancers Are Musicians Are Dancers*. In: Katherine Teck (Hrsg.): *Making Music for Modern Dance. Collaboration in the Formative Years of a New American Art*. New York: Oxford University Press 2011, S. 288). Humphrey unterscheidet zudem verschiedene Arten des Gebrauchs von Worten: Narration, Gesang (auch tanzend singen), Dialog oder Wortspiel, Worte zur dramaturgischen Strukturierung sowie Worte als Klang: »Voices can be used just for their sound value – murmurings, burblings, cries, clickings, dronings [...]« (Doris Humphrey: *The Art of Making Dances*. New York / Toronto: Rinehart & Company 1959, S. 130.).

*Life of the Bee], and dances with speech [z.B. *Inquest*], with music and with song [z.B. *American Holiday*].«⁸ Sie assoziiert die Stummheit von Tänzer:innen des 19. Jahrhunderts mit einer ihnen zugeschriebenen fehlenden Intelligibilität und spricht sich für die Integration von Bewegung, Wort und Stimme aus:*

»I see no reason against, and many for, an amalgamation of the spoken, sung or chanted word with movement. [...] Why should dancers be condemned to be dumb? To keep them so is merely upholding the tradition, and maintaining what I consider an artificial ›purity‹.«⁹

Nach ihrer Trennung von *Denishawn* gründet sie 1928 gemeinsam mit Charles Weidman die *Humphrey-Weidman Company* in New York. In Abgrenzung zur orientalistisch, folkloristisch und ornamental geprägten Ästhetik *Denishawns*¹⁰ entwickelt Humphrey ihre eigene Ästhetik und Technik, die sich durch Abstraktion, durch Unpersönliches und, so Marcia B. Siegel, Androgynität auszeichnet.¹¹ Dieser »state of simultaneous engagement and detachment«¹² ist ebenso charakteristisch für Humphreys Umgang mit dem Atem in ihrer Choreographie *Water Study*.

Atem als choreographisches Prinzip

Das etwa zehnminütige *Water Study* ist – wie der Titel bereits andeutet – kein abendfüllendes Stück, sondern eher eine Studie, die am 28.10.1928 im Civic Repertory Theatre, New York uraufgeführt wurde.¹³ Kurz nach Humphreys Loslösung von *Denishawn* entstanden, kann es als Experiment betrachtet werden, in dem sich entscheidende performative Elemente ihrer Bewegungstechnik und -theorie sowie ihr Verständnis sozialer Gerechtigkeit im Kontext von Choreographie bereits vor deren expliziter Formulierung manifestieren.¹⁴ Es handelt sich nicht um eine Arbeit *über* Wasser.¹⁵ Die Welle ist

8 Barbara Hausler: Packaging Doris Humphrey or A Question of Form: Nona Schurman Shares Her Thoughts on Doris Humphrey's Choreography. In: *Dance Research Journal* 28,2 (1996), S. 40–48, hier S. 40.

9 Humphrey: *The Art of Making Dances*, S. 125.

10 Humphrey tourt exzessiv mit Denishwan in Stücken, die sie zwingen, in die exotisierten Rollen von Geishas, Nymphen, Prinzen, Spanierinnen oder kambodschanischen Tänzer:innen zu schlüpfen (vgl. Jowitt: *Time and the Dancing Image*, S. 160).

11 Vgl. Siegel: *Days on Earth*, S. 4: »In Doris there was a strong element of impersonality, of androgyny, that differed substantially from the sexy foreign flavour underlying Denishawn's popularity.«

12 Ebd., S. 84.

13 Als Grundlage der Überlegungen diente mir die Videoaufzeichnung der Choreographie in: *The Doris Humphrey Legacy. Water Study Coaching, Analysis & Performance*. DVD. Hightstown: Dance Horizons 1998.

14 Wenngleich sie die für ihre Tanztechnik charakteristische Theorie von Fall/Recovery erst 1931/32 entwickelte – wofür die Choreographie *Dionysiaques* (1932) ein erstes Beispiel ist –, zeigen sich charakteristische Aspekte bereits in *Water Study*.

15 Vgl. Lesley Main: *Directing the Dance Legacy of Doris Humphrey: The Creative Impulse of Reconstruction*. Madison: The University of Wisconsin Press 2012, S. 55.