

Heavy Breathing

Sportfilmische Atmung im pharmapornografischen Regime

Tullio Richter-Hansen

»[T]he possibilities of what the world may become call out in the pause that precedes each breath before a moment comes into being.«

*Karen Barad: Meeting the Universe Halfway*¹

Einleitung

Das Motiv schwerer Atmung scheint mit filmischen Darstellungen von Sport geradezu paradigmatisch verbunden. Diese Vermutung mag sich auf Atemgeräusche als eine Art minimaler Ablagerung ›echter‹ sportlicher Performanz selbst in fikionalisierten Sportdarstellungen berufen: Schließlich gerät auch die Darstellerin einer Laufsportlerin beim Rennen tatsächlich außer Atem. Meine Analyse wird sportfilmisches ›heavy breathing‹ als dennoch in jedem Fall hergestellt behaupten, als zwischen Materialität und Diskursivität changierende Operation.

1 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway, Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press 2007, S. 185.

Atmung wird konventionell als binärer Mechanismus gedacht, als alternierender Wechsel von Einatmen und Ausatmen. Das vorangestellte Zitat von Karen Barad deutet auf einen Umstand hin, der in Imaginationen des Atmens oft vergessen wird: die Atemruhe zwischen dem Aus- und Einatmen, die als ebenso elementarer Bestandteil der Respiration verstanden werden kann.² Im Geiste dieser naturkulturwissenschaftlichen Ergänzung widmet sich meine Argumentation in mehrfacher Hinsicht dem *Dazwischen*. Diese Verschiebung auf das Innere (des Äußeren) versteht sich im Sinne feministischer und postkolonialer Theorie. Gloria Anzaldúas Konzept der »mestizas« ist ein Beispiel dieser Theoriebildung, die Differenz in »Dazwischenhaftigkeit« denkt.³

Vor diesem Hintergrund gehe ich der Frage nach, inwiefern sportfilmisches Atmen spezifische Sphären ästhetisch erfahrbar macht: zwischen Semiotik und Materialität, zwischen Korpo-Realität [*corporeality*], Affekten und Politik, zwischen visueller und auditiver Atemdarstellung. Insbesondere interessieren mich die Verhältnisse von Verkörperung und Körpo-Optimierung, Sportlichkeit und Sexualisierung, Leistungsfähigkeit und Doping. In Anleihe an jüngere korpo-materialistische Diskurse können Darstellungen sportlicher Atmung als semio- und somatechnische Phänomene gefasst und dem »pharmapornografischen Regime« zugerechnet werden. Im zweiten Abschnitt werde ich diese Schlüsselbegriffe klären und mit Ansätzen der Atmungs- und Sportfilmforschung zusammenführen, um den ergänzenden Begriff *Korpo-*

2 In der medizinischen Physiologie und physiotherapeutischen Atemtheorie wird mithin eine explizit dreiteilige Atemmechanik veranschlagt. Vgl. Rutte, Rega/Sturm, Sabine: Atemtherapie, 2. Aufl., Berlin/Heidelberg/New York: Springer 2010, S. 11f.

3 Vgl. Anzaldúa, Gloria: *Borderlands/La Frontera*, San Francisco: Aunt Lute 1987. In ihrer bewussten Verunreinigung normativer Ordnungen läuft eine solche Verschiebung Gefahr, als Relativismus missverstanden zu werden. Vorab sei daher betont, dass eine Hinwendung zu Denk- und Handlungsräumen zwischen binären Polen politische Entscheidungen *für* bestimmte und *gegen* andere Optionen nicht etwa erübrigt, sondern umso dringlicher werden lässt – gerade in Zeiten, die von Rassismus, Sexismus, Klassismus sowie pandemischen Verschärfungen solcher und anderer Ungleichheiten geprägt sind.

Medialität vorzuschlagen. Anhand der Filme *PERSONAL BEST* (USA 1982, R: Robert Towne) und *FAIR PLAY* (CZ/SO/D 2014, R: Andrea Sedláčková) arbeite ich im dritten Abschnitt heraus, inwieweit deren audiovisuelle Atemexzesse auf ästhetisch-epistemologische Ambivalenzen und auf prekäre Effekte der Darstellung hindeuten, insbesondere heterosexistische Verstrickungen von Ästhetik und Politik sowie hormonell-technologische Interventionen in weibliche Sportkörper. Meine Hauptthese ist, dass das ›heavy breathing‹ filmischer Sportdarstellungen als semio- und somatechnisches Scharnier fungiert – und insofern überwiegend problematische Verflechtungen von Sportlichkeit, Sexualisierung und Körperpolitik zeitigt.

Korpo-Materialität und Korpo-Medialität

Als Objekte des Wissens sind sportfilmische Inszenierungen des Atmens in ein dynamisches Gefüge von Körperlichkeit, Sportlichkeit und Filmästhetik eingelassen. Das Motiv lässt sich daher erstens in feministisch-postkolonialen Rekonzeptualisierungen von Körpern und zweitens in interdisziplinären Konzeptualisierungen der Materialität und Medialität von Atmung fundieren. Beruhend auf der Annahme, dass Atmung im Sportfilm insbesondere in ihrer (vermeintlichen) Körperlichkeit ästhetisch erfahrbar wird, situiere ich sie innerhalb der übergreifenden Beschäftigung filmischer Sportdarstellungen mit der grenzziehenden De-/Konstruktion von Sportlichkeit qua Körperlichkeit.

Das relationale Wissensfeld zwischen Atmung, Sport und Film lässt sich einem heterogenen Verständnis von Körperlichkeit zurechnen, das Nina Lykke als »corpomaterialism« beschrieben hat.⁴ Einen wichtigen Anstoß hierfür gibt Donna Haraway Mitte der 1980er Jahre in ihrer feministischen Wendung der Cyborg-Figur.⁵ Körper sind für Haraway als »Wissensobjekte materiell-semiotische Erzeugungsknoten« und

4 Lykke, Nina: *Feminist Studies*, New York/London: Routledge 2010, S. 106ff.

5 Haraway, Donna: »Ein Manifest für Cyborgs«, in: Karin Bruns/Ramón Reichert (Hg.), *Reader Neue Medien*, Bielefeld: transcript 2007, S. 238–277.

insofern nicht als Objekte präexistent, sondern vielmehr prozessuale »Grenzprojekte«.⁶ Mit ihrem Konzept einer situierten Objektivität insistiert Haraway auf der gleichzeitigen Relevanz der Bedeutungskonstruktion und Materialität von Körpern sowie einer Untrennbarkeit von Biologie, Technologie und Politik. Sie wendet sich nicht nur gegen ein positivistisches Verständnis natürlicher Körperlichkeit, sondern auch gegen radikal (de)konstruktivistische Ansätze, die eine vorkulturelle Materialität von Körpern kategorisch ausschließen. Hierfür beruft sie sich auf die Einsätze von feministischen Theoretikerinnen of Color, die spätestens seit den 1970er Jahren für eine Vervielfältigung auf Gender beschränkter Identitätstheorien argumentieren. Etwa mahnt Audre Lorde die Spezifika von Differenzen wie *race*, Klasse, Alter und Sexualität *innerhalb* der Genderdifferenz an.⁷ Cherríe Moraga fordert wiederum die Problematisierung der »internal differences« unter Women of Color »from the inside out«.⁸ Mit Chela Sandoval lassen sich diese Beiträge als Verschiebung von dem Denken einer Einzeldifferenz auf Gefüge multipler Differenzialität verstehen.⁹

Bezogen auf Differenzierungsmechanismen wie vor allem Sexualität, Gender, Klasse und *race* überschreibt Paul B. Preciado das gegenwärtige Zeitalter seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs als pharmapornografische Ära. Dies trägt den heterogenen Implikationen »eines postindustriellen, globalen und medialen Regimes, in dem die Pille und der *Playboy* paradigmatisch sind«, Rechnung.¹⁰ Damit verschieben sich mögliche Weisen der Subjektkonstitution: »Der pharmapornographische Biokapitalismus stellt keine Gegenstände her«, so Preciado, vielmehr gehe es darum, »ein Subjekt neu zu erfinden und

6 Haraway, Donna: »Situierendes Wissen«, in: Dies., *Die Neuerfindung der Natur*, Frankfurt a.M.: Campus 1995, S. 73–97, hier S. 96.

7 Lorde, Audre: »Age, Race, Class, and Sex«, in: Dies., *Sister Outsider*, 2. Aufl., Berkeley: Crossing Press 2007, S. 114–123.

8 Moraga, Cherríe: »Refugees of a World on Fire«, in: Dies./Gloria Anzaldúa (Hg.), *This Bridge Called My Back*, 2. Aufl., New York: Kitchen Table 1983, o.S.

9 Sandoval, Chela: *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2000.

10 Preciado, Paul B.: *Testo Junkie*, Berlin: b_books 2016, S. 35.

es im globalen Maßstab zu produzieren.«¹¹ Im Sinne einer differenzialen Technologie des Geschlechts (de Lauretis) fungiert am Rande von Preciados Theorem auch das Kino als strukturelle Schablone sowie Teil des Regimes.¹² Solchermaßen »semiotechnische«¹³ Aspekte flößen ebenso in das Feld des Sports »als Teil einer planetarischen pharmapornographischen Industrie«¹⁴ ein. Gleichzeitig ist der Wettkampfsport der Ära wesentlich durch pharmazeutische Interventionen geprägt, insbesondere hormonelles Doping.¹⁵

Preciados Begriff der Semiotechnik möchte ich mit dem der Somatechnik verschränken, um sportfilmische Atmung *zwischen* beiden Konzepten zu situieren.¹⁶ Meine Verwendung von »somatics« entstammt transfeministischen Diskursen, die normative Zwänge und subversive Möglichkeiten von Geschlechtlichkeit als wechselseitig ineinandergreifend denken. Somatechnik beschreibt nach Susan Stryker den Umstand »that material corporeality (*soma*) is inextricably conjoined with the techniques and technologies (*technics*) through which bodies are formed.«¹⁷

11 Ebd., S. 54.

12 Ebd., S. 110.

13 Ebd., S. 36 u. passim.

14 Ebd., S. 282.

15 Ebd., S. 130.

16 Hierbei folge ich nicht der Unterscheidung von John Durham Peters, in Bezug auf Medien der Atmung »techniques« als körperliche, nicht-materielle Techniken von »technologies« als nicht-körperliche, materielle Technologien zu trennen (Peters, John Durham: »The Media of Breathing«, in: Lenart Škof/Petri Berndtson (Hg.), *Atmospheres of Breathing*, Albany: SUNY Press, S. 179–195, hier S. 180). Dies lässt sich m.E. nicht mit einer relationalen Vorstellung von Korpo-Materialität vereinbaren. Mein Gebrauch von »Technik« im Singular (entsprechend dem englischen Pluralbegriff »technics«) und »technisch« schließt sowohl Techniken als auch Technologien im Sinne Peters' ein. Vgl. auch das nachfolgende Zitat von Stryker.

17 Stryker, Susan: »Kaming Mga Talyada (We Who Are Sexy)«, in: Aren Z. Aizura/Dies. (Hg.), *Transgender Studies Reader 2*, New York/London: Routledge, S. 543–553, hier S. 544 [Herv. i.O.].

Nach Magdalena Górka stellt Atmung ein wichtiges Beispiel für Korpo-Materialität in meinem Sinne einer sowohl soma- als auch semiotisch hergestellten Körperlichkeit dar. Gestützt durch empirische Forschung konzeptualisiert Górka Atmung in intersektionaler, non-reduktiver Weise, »in relation to its human corpomaterial commonality«, demnach »across differences« und als »forcefully differential«. ¹⁸ Zu den Gegenständen ihrer auf Materialität und Affekte konzentrierten Analyse zählt auch Atmung als sexualisiertes Stöhnen, das Górka in seinen prekären Verschränkungen vergeschlechtlichter, klassenbasierter, rassifizierter und anthropozentrischer Implikationen fasst. ¹⁹

Um die Medienspezifik filmischer Darstellungen schweren Atmens einbeziehen zu können, schlage ich vor, die Vorstellung von Atmung als korpo-materiell um deren vielfach damit verflochtene *Korpo-Medialität* zu erweitern. Entsprechend Lykkes Ausdruck beschreibt der Begriff das Ineinanderwirken körperlicher und medialer Konstitutionsweisen, also die Untrennbarkeit von Korpo-Realität und ›Vermitteltheit‹ – im weiteren semiotischen sowie im engeren Sinn audiovisueller Medientechnologien. Die Korpo-Materialität und Korpo-Medialität filmischer Darstellungen interferieren wiederum vielfach.

Die epistemologische Grundhaltung der von Górka veranschlagten Relationalität des Atmens findet sich in Davina Quinlivans Untersuchung spezifisch filmischer Inszenierungen von Atmung wieder. Diese verschreibt sich insbesondere den Verhältnissen zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, mithin zwischen filmischem Ton und Bild sowie Innen und Außen. ²⁰ Quinlivan versteht Ateminszenierungen als Verunsicherung klarer Grenzen zwischen binären Polen, ²¹ als verkörperte Geste, die sowohl kognitiv als auch körperlich affiziert – ob qua diegetischem Filmsubjekt, filmischer Ästhetik oder Kombinationen beider

18 Górka, Magdalena: *Breathing Matters. Feminist Intersectional Politics of Vulnerability*, Linköping: Linköping University 2016, S. 28.

19 Ebd., S. 164.

20 Quinlivan, Davina: *The Place of Breath in Cinema*, Edinburgh: University Press 2012, S. 2f.

21 Ebd., S. 21.

Sphären.²² Meine Analytik führt diesen filmspezifischen Zugang mit dem dezidiert feministischen Anliegen Górskas zusammen.

Diese Ansätze lassen sich wiederum mit Erkenntnissen aus der Sportfilmforschung in produktiven Kontakt bringen. Zentral ist dabei die Annahme, dass filmischer Sport mit relationalen Identitätskonstruktionen einhergeht, in denen die Betonung kultureller Differenzen neben kommodifizierten Vorstellungen individueller Ermächtigung steht.²³ Markus Stauffs zugespitzter These zufolge »impliziert jede Inszenierung von ›Sportspezifischem‹ Scharnierfunktionen zu ›Außersportlichem‹.«²⁴ Da diese filmischen Ent-/Kopplungen jedoch stets vorläufig und flexibel blieben, werde Sport »zwischen den körperlichen Bewegungen im Wettkampf und der narrativen Entfaltung von Charakteren und Konflikten situiert«, ²⁵ so Stauff. Körperlichkeit und Sportlichkeit fallen demnach nicht zwangsläufig in eins. Hinsichtlich schwerer Atmung ist das Prinzip konstitutiver Differenzierungen durch sportfilmische Darstellungen ebenso von Belang wie die umgekehrte Tendenz eines Verwischens kategorialer Grenzen qua Atem(darstellung), die durch Quinlivan und Górska begreifbar wird. Diese differenziale Ambivalenz scheint in der Dynamik und Instabilität wechselseitiger Be- und Entgrenzungsstrategien in Sportfilmen auf.²⁶

Meine Untersuchung ist auf Momente der Filmerfahrung konzentriert, die durch die Hervorhebung von Atmung intensiviert werden: Exzesse sportfilmischer Atmung, also die situative, insbesondere auditive Priorisierung sportlich bedingten Atmens. Dies stellt meiner Beobachtung nach ein wichtiges Motiv des Darstellungsrepertoires von Sportfilmen dar, das in der Genreforschung jedoch bisher nicht näher berücksichtigt wurde.

22 Ebd., S. 169.

23 Baker, Aaron: *Contesting Identities*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2006, S. 141.

24 Stauff, Markus: »Der Körper, der Wettkampf und der Rest«, in: Axster et al. (Hg.), *Mediensport*, München: Fink 2009, S. 67–86, hier S. 68.

25 Ebd., S. 77 [Herv. TRH].

26 Ebd., insb. S. 67f. und 78ff.

Wiederkehrende und voneinander abweichende Formen, Atmung in den Vordergrund zu rücken, finden sich in der filmischen Darstellung aller Sportarten. Diese reichen von der auditiven Hervorhebung angestrengten Atmens beim Training wie in *THE PROGRAM* (UK/USA/F 2015, R: Stephen Frears) über Stöhnen bzw. *grunting* – gutturale Atemgeräusche insbesondere in Tennis- und Baseballfilmen²⁷ – und andere Atemexzesse in sportlichen Entscheidungssituationen wie in *GLOVE* (KOR 2011, R: Kang Woo-suk) bis hin zur Isolation schwerer Atmung in experimentellen Studien sportlicher Körper wie in *ZIDANE, UN PORTRAIT DU 21E SIÈCLE* (F/IS 2006, R: Douglas Gordon/Philippe Parreno). In filmischen Inszenierungen von Laufsport und Leichtathletik scheint die Betonung schwerer Atmung – u.a. angesichts der dort minimalisierten Rolle von Sportgeräten und kollektiver Leistung – besonders virulent. Prägnante Beispiele hierfür sind etwa *RACE* (CA/D/F 2016, R: Stephen Hopkins) über Jesse Owens' Teilnahme an den Olympischen Spielen 1936 oder *BHAAG MILKHA BHAAG* (IN 2013, R: Prasoon Joshi) über einen Laufstar zwischen den Fronten des Indisch-Pakistanischen Kriegs.

In vielen Fällen berührt die sportfilmische Betonung von Atmung einen neuralgischen Punkt des Authentizitätsdilemmas fiktionalfilmischer Sportinszenierungen, insofern diese der Unmittelbarkeit und Unvorhersehbarkeit sportlicher Wettkämpfe systematisch zuwiderlaufen. Mit meinen exemplarischen Close Readings im folgenden Abschnitt möchte ich auch zeigen, dass Atemgeräusche keineswegs als rein materielle Residuen innerhalb der Fiktionalität von Sportfilmen verstanden werden können. Die Korpo-Materialität des filmischen Erfahrbarmachens von Atmung ist vielmehr mit ihrer Korpo-Medialität verschränkt, indem diese oft gerade im Zuge zeichenhafter Authentifizierungsstrategien von Filmsport als exzessiv *inszeniert* wird. Hierfür ist der Laufsportfilm *SPRINTER* (JAM/USA 2018, R: Storm Saulter) beispielhaft: In mehreren Trainings- und Wettkampfsequenzen wird die Atmung des

27 Diese Form exzessiver Atmung wird insbesondere in tennisspezifischen Diskursen zwischen leistungssteigernder (womöglich unlauterer) Technik und sexueller (womöglich unschicklicher) Konnotation verhandelt.

Protagonisten jeweils drastisch gegenüber allen anderen Geräuschen betont – allerdings asynchron zur Bildebene, die ihn zeitgleich in Zeitlupe zeigt. In welcher Weise sich diese Tendenzen in *PERSONAL BEST* und *FAIR PLAY* einerseits bestätigen, andererseits verkomplizieren, wird im Folgenden analysiert.

Atemexzesse filmischer Laufsportinszenierungen

Ein satirischer diegetischer Song über anabole Steroide verbindet *PERSONAL BEST* (1982) mit dem 2014 gedrehten, diegetisch ebenfalls in den frühen 1980er Jahren lokalisierten *FAIR PLAY*, der Doping im Kontext des Kalten Kriegs thematisiert. Beide Spielfilme verquicken bereits auf der zentralen Handlungsebene athletische Leistung (Sportliches) mit zwischenmenschlichem Begehren (Außersportlichem). In *PERSONAL BEST* sind Chris (Mariel Hemingway) und Tory (Patrice Donnelly) Teamkolleginnen im Modernen Fünfkampf und privat zunächst ein Liebespaar. Dies legt der Film – in dem der Begriff »lesbian« bezeichnenderweise nie fällt – in einer frühen Sequenz nahe, die neben ihren weithin diskutierten erotischen Schauwerten und wichtigen Fragen der Darstellung von Queerness²⁸ auch sportliche Implikationen hat. Der Nacktszene geht ein spontanes Kräfteressen im Armdrücken voraus: Während die angestrenzte Mimik, einzelne Muskelpartien und schweißperlenbedeckte Haut in zunehmend näheren Aufnahmen visuell betont werden, dominiert das schwere Atmen von Chris und Tory die Tonspur (in den DVD-Untertiteln für Hörgeschädigte als »breathing heavily« und »grunting« beschrieben). Während des anschließenden Dialogs und ersten Kusses der beiden treten die Atemgeräusche vorübergehend in den auditiven Hintergrund. Die nach einer weichen Blende direkt folgende Szene, in der sie entkleidet im Bett liegen, endet jedoch mit ihrer erneut hörbar intensivierten Atmung – nun nicht mehr sportlich,

28 Vgl. etwa Williams, Linda: »Personal Best. Women in Love«, in: *Jump Cut* 27 (1982), S. 11–12; Straayer, Chris: »Personal Best. Lesbian/feminist audience«, in: *Jump Cut* 29 (1984), S. 40–44.

sondern sexuell konnotiert. Linda Williams' Einschätzung, den Sex als direkte Folge der zuvor visuell betonten »physicality of the arm-wrestling« zu sehen,²⁹ lässt sich unter Berücksichtigung der Tonspur akzentuieren: Das Motiv des gemeinsamen schweren Atmens leitet und plausibilisiert die Inszenierung der Transformation von sportlicher zu sexueller Körperlichkeit. In der Sequenz greifen die Darstellungen von weiblicher Athletik, Nacktheit und Androgynität (die im Dialog anhand eines sexistischen Witzes expliziert wird) ineinander – und damit affirmative, objektivierende und uneindeutige Momente zwischen Sport, Gender und Begehren. Die filmische Betonung von Atmung bleibt nur kurzzeitig an die Etablierung sportlicher Leistungsfähigkeit gekoppelt, sondern verweist weibliche Körperlichkeit bald in die außersportliche Sphäre der Sexualität.

Abbildungen 1 & 2



PERSONAL BEST (1982)

In drei weiteren Leichtathletik-Szenen intensiviert sich die Rolle der Atmung in *PERSONAL BEST* nochmals. Im mittleren Filmduitt absolvieren die Protagonistinnen eine Trainingseinheit in einer Stranddüne. Nach einer kurzen Totalen besteht die Szene aus einer einzigen zweiminütigen Kameraeinstellung, die sie beim barfußigen Lauf den sandigen Hang hinauf in extremer Verlangsamung zeigt. Neben einem drohend changierenden Synthesizerklang und den dumpfen –

29 L. Williams: »Personal Best«, S. 11.

ebenfalls verlangsamen – Klängen ihrer Schritte wird die Tonspur vor allem durch sehr laute Atemgeräusche dominiert. Diese sind jedoch in regulärer Geschwindigkeit zu hören. Dieser Umstand sowie ein zusätzlicher Halleffekt formieren einerseits eine Diskrepanz zwischen den Atemgeräuschen sowie der übrigen auditiven und visuellen Ebene. Andererseits intensiviert die Vertonung, zusätzlich zum auf die Beine der Läuferinnen gelenkten Kamerablick, den Eindruck sportlicher Anstrengung massiv. Hier figuriert schwere Atmung als dynamisches Scharnier zwischen Bild und Ton, zwischen Materiellem und Medialem, zwischen einer Naturalisierung und Technisierung sportlicher Körper. Die Szene wird dagegen gänzlich humoresk aufgelöst, indem eine dritte Einstellung ihren Trainer, der sich am Strand sonnt, als einen möglichen Träger dieses Blicks verrät.

Mit einer Dreierkonstellation im Bildkader endet auch eine kürzere Trainingssequenz nur wenige Filmminuten später: mit dem – im Film explizit misogyn und homophob auftretenden – Mann als diegetischem Zuschauer von zwischen sportlicher und sexueller Aktivität inszenierten Frauenkörpern. Zwei Einstellungen von schräg oben zeigen zuvor die Rücken- und Schulterpartien von Tory und Chris beim Gewichtheben. Währenddessen wird ihre Atmung in den auditiven Vordergrund gerückt, wobei von Chris ein stimmhaftes Ausatmen als helles Stöhnen zu hören ist. Dann zoomt die Kamera seitlich an Tory und Chris heran, wie sie, einander dicht gegenüberstehend, im Zuge einer weiteren Kraftübung ihre Arme gegeneinanderpressen, im Bildhintergrund mittig der Trainer. Neben der abermals bedrohlichen Musik zeugen die Atemgeräusche vom sportkörperlichen Aufwand der beiden, aber verweisen auch zurück auf ihre sexuelle Beziehung und auf ihre zunehmende sportliche Konkurrenz. Ihre Konfrontation im Krafraum lässt sich auch als Hinweis auf ihre bevorstehende Trennung verstehen. Diese wird im Film mit der Unvereinbarkeit sportlicher Konkurrenz mit einer außersportlichen Liaison erklärt sowie durch eine perfide Reduktion lesbischer Liebe auf Freundschaft plus Sex – im Dialogtext verbrieft durch die aggressive und heterosexistische Formulierung »friends [who] fuck each other«.

Abbildungen 3 & 4



PERSONAL BEST (1982)

Auch der abschließende Wettkampf im Finale von *PERSONAL BEST* operationalisiert schwere Sportatmung in relationaler Art und Weise. In der insgesamt sechsminütigen Inszenierung des 800-Meter-Laufs werden die Atemgeräusche der sieben Läuferinnen immer dann auditiv priorisiert, wenn das Bild verlangsamt wird. Zusätzlich zur Interferenz verschiedener Zeitlichkeiten überlagert sich innerhalb der Atemexzesse eine Vielzahl individueller Stimmen, die sich nicht den sichtbaren Sportkörpern zuordnen lassen. Die polyphone Eindrücklichkeit konkurrierender Sportlichkeit geht insofern in eine Störung von als homogen verstandener Körperlichkeit über. Diese ambivalente Vervielfältigung stellt eine Verkomplizierung sportfilmischer Atmung dar, da in anderen Sportfilmen wie *RACE* oder *GLOVE* meist nur das Atmen einer einzelnen Person stilistisch hervorgehoben wird. Auch dieser Aspekt trägt allerdings dazu bei, dass die filmische Formierung exzessiver Atmung in ein vergeschlechtlichtes und sexualisiertes Stöhnen kippt – zumal in *PERSONAL BEST* an drei weiteren Stellen *grunting* auditiv herausgestellt wird, darunter in einer fragmentierten Kugelstoß-Montage neunfach unmittelbar hintereinander. Wenn spezifisch weibliches Stöhnen als korpo-materielles Phänomen (Górska) und auraler Fetisch filmischer Pornografie³⁰ gilt, lässt mich dies die Exzessivität der Ateminszenierung in *PERSONAL BEST* als repressives korpo-mediales

30 Williams, Linda: *Hard Core*, Berkeley: University of California Press 1989, S. 122f.

Manöver lesen, das weibliche Athletik in ein heteronormativ-pornografisches Körperregime delegiert.³¹ Atemgeräusche verschieben sich von einem materiellen – vermeintlich authentischen – Effekt von Sportlichkeit hin zu einem soma- ebenso wie semiotecnischen Phänomen, indem der Film die auditiven Mittel sexualisierender Konstruktion die physiologische Notwendigkeit des Hyperventilierens überlagern lässt.

In FAIR PLAY verschieben sich diese Zusammenhänge nochmals. Der Spielfilm erzählt von der jungen tschechoslowakischen Kurzstreckenläuferin Anna (Judít Bárdos), die von ihrem Trainer und Sportfunktionären in ein staatliches Dopingprogramm gedrängt wird. Als das Steroid starke Nebenwirkungen hervorruft, stoppt sie die Einnahme zunächst ohne Wissen der Behörden. Da sich dadurch ihre Leistung verschlechtert, setzt ihre Mutter die Injektionen in Annas Glauben, es handle sich um ein Vitaminpräparat, heimlich fort – um ihrer Tochter durch den sportlichen Erfolg die Flucht in den Westen zu ermöglichen.

Diesen inhaltlichen Ambivalenzen entsprechen die heterogenen Einsätze sportlicher Atmung in FAIR PLAY. Sie reichen von dem obligatorischen Trainingslauf zu Filmbeginn über zahlreiche atmungsaktive Trainingseinheiten zum finalen Wettkampf mit Slow-Motion-Passagen. Bereits diese eher konventionellen Operationalisierungen des Sportatmens weichen im Detail jedoch von denjenigen in PERSONAL BEST ab. Bei einer vergleichbaren Bergauf-Übung Annas mit ihrer Teamkollegin wird auf eine hyperbolische Stilisierung der Atemgeräusche verzichtet, diese bleiben vielmehr durch ihre gleichwertige Integration in die Tonspur rein sportlich konnotiert. Auch der Entscheidungslauf beschränkt sich auf die einzelne Hervorhebung der erhöhten Atemfrequenz Annas, wenngleich abermals in temporaler Differenz zum verlangsamten Bild.

Im Rahmen der pharmapornografischen Situierung beider Filme wird die Exzessivität sportlicher Atmung in FAIR PLAY zusätzlich in differenter Weise entfaltet. Komplexe Verflechtungen von Leistung und

31 Dies ist meine männliche, queerfeministische Lesart der ästhetischen Politik von PERSONAL BEST im Bewusstsein der Möglichkeit affirmativer Queer Readings, wie sie Chris Straayer empirisch erhoben und theoretisiert hat. Vgl. C. Straayer: »Personal Best«, S. 40–44.

Körperlichkeit, Pharmazie und Technologie, Geschlecht und Optimierung lassen sich analytisch anhand des Motivs der Atemschutzmaske in einer dreieinhalbminütigen Szenenfolge im ersten Filmdrittel ausdifferenzieren. Zunächst weisen zwei Großaufnahmen der Brust und Oberlippe Annas, von denen sie neu entstandene Haare entfernt, das Dopingmittel als Testosteronpräparat aus. Damit lenkt der Film die Aufmerksamkeit noch vor einer möglichen Leistungssteigerung auf geschlechtlich codierte körperliche Auswirkungen der pharmazeutischen Intervention. Indem in der direkt folgenden Szene Anna erstmals mit ihrem neuen Freund schläft, wird die differenziale Konstellation um Fragen der Sexualität erweitert. Unmittelbar nach dieser zwischenzeitlichen Versicherung heteronormativer Weiblichkeit wird Annas Körper mit gegenläufigen sportlichen Normvorstellungen kontrastiert – erst dialogisch, dann in der Zuschaustellung ihres nackten Oberkörpers, obwohl sie sich erklärtermaßen für diesen schämt. Schließlich affirmiert eine kurze Lauftrainingsszene ihre Fitness, in der ihre Atmung im auditiven Hintergrund verbleibt.

Von der Totalen des außersportlichen Settings in einem Stadtpark wechselt die Sequenz in die Nahaufnahme des Laufbandes eines medizinischen Labors, auf dem sich die verkabelten Schuhe einer Läuferin bewegen. Eine weitere frontale Nahaufnahme ihres Kopfes verrät die Läuferin als Anna. Ihr Gesicht ist größtenteils durch eine Kunststoff-Atemmaske bedeckt, an deren Vorderseite ein breiter Schlauch befestigt ist. Die Tonspur beider kurzer Einstellungen füllen die rhythmischen Schrittgeräusche auf dem Laufband, der regelmäßige Piepston einer Apparatur, aber vor allem das unter der Maske auditiv verstärkte, hohlklingende schwere Atmen Annas.

Eine dritte, halbtotale Einstellung von schräg hinten verrät, dass Anna in Unterwäsche auf dem Laufband steht, und lässt ihren Trainer sowie einen Arzt sichtbar werden. Gleichzeitig wird die Messapparatur als Spirometer erkennbar, das mittels der Atemmaske ihr Lungenvolumen bei sportlicher Anstrengung bestimmt.³² Kurz darauf wird

32 Zu den rassifizierenden medizingeschichtlichen Implikationen des Spirometers vgl. Braun, Lundy: Breathing Race into the Machine, The Surprising

das Ausbleiben von Annas Menstruation im Kontext einer möglichen Schwangerschaft thematisiert – obwohl es vermutlich eine Folge der Hormoneinnahme ist. Flankiert von Szenen mit deutlichen Bezugnahmen auf Gender und Sexualität verdichtet *FAIR PLAY* in der kurzen Passage der sicht- und hörbaren Atemmaske ein sowohl soma- als auch semioteknisches, pharmako-technologisches Körperverständnis audiovisuell. Im Bild der maskierten Läuferin und im Ton der modifiziert-exzessiven Atmung verschränken sich nach meiner Lesart materielle und mediale sowie weitere differenziale Fluchtlinien zu einer sportlichen Subjektkonstitution im pharmapornografischen Zeitalter: ein flüchtiges Film-Werden der Haraway'schen Cyborg.³³

Abbildungen 5 & 6



PERSONAL BEST (1982)

Auch in ihrer feministischen Wendung bleiben Cyborgs »Abkömmlinge des Militarismus und patriarchalen Kapitalismus«.³⁴ Entspre-

Career of the Spirometer from Plantation to Genetics, Minneapolis: University of Minnesota Press 2014. In *FAIR PLAY* wird *race* vor allem zugunsten vergeschlechtlichender Implikationen stummgestellt. Atemmasken samt lauten Hauchgeräuschen audiovisualisiert der Film an zwei weiteren Stellen. Dies ist auch ein Motiv anderer sportfilmischer Verhandlungen von Doping, etwa *THE PROGRAM*.

- 33 Zudem spielt die Handlung von *FAIR PLAY* 1983 – dem Jahr, in dem Haraway das Cyborg-Manifest zu schreiben beginnt. Haraway, Donna: »Cyborgs, Coyotes, and Dogs«, in: Dies., *The Haraway Reader*, New York/London: Routledge 2000, S. 321–332, hier S. 323.
- 34 D. Haraway: »Ein Manifest für Cyborgs«, S. 241.

chend ließe sich zuspitzen, dass FAIR PLAY nicht nur die Projektion kapitalistischer Optimierungslogik, sondern sogar das Austragen des Kalten Krieges auf weiblichen Sportkörpern verfilmt. Im Ineinandergreifen von Pharmazeutika und Medizintechnologie erscheint Doping insofern als Kriegstechnik – zumal die Inszenierung der Maske des Spirometers ikonografisch an Sauerstoffmasken von Kampffliegerpilot*innen erinnert und das hohle Atemgeräusch filmgeschichtlich unweigerlich Darth Vader evoziert. Doch Haraways Cyborg bezieht sich eher auf den von Reagan imaginierten Krieg der Sterne³⁵ denn auf die gleichnamigen Science-Fiction-Filme. Dezidiert politisch endet auch FAIR PLAY, indem die widerwillig gedopte Protagonistin kurz nach ihrer Qualifikation für das tschechoslowakische Olympia-Team im Widerstand gegen das sozialistische Regime zurücktritt – noch vor dessen eigenem Rückzug von den Spielen (Los Angeles 1984) als Boykott der Westmächte. Auch PERSONAL BEST schließt mit der erfolgreichen Teilnahmeberechtigung der beiden Protagonistinnen für die Olympischen Spiele (Moskau 1980), die an diesen im Rahmen des umgekehrten Boykotts ebenfalls nicht teilnehmen werden. Den athletisch atmenden (Film-)Körpern von Chris, Tory und Anna bleibt der Einsatz auf der höchsten Ebene des Leistungssports im Regime patriarchaler Kriegslogik verwehrt.

Fazit

Im korpo-materiellen Sinne kann die Produktion von Körperlichkeit als materiell-semiotisch (Haraway), binnendifferenzial (Lorde, Moraga, Sandoval), semioteknisch (Preciado) und somateknisch (Stryker) gefasst werden. Atmung stellt einen ebenso prägnanten wie unterbelichteten Teilaspekt dieser feministisch und postkolonial theoretisierten Korpo-Realität dar (Górska). Die Befragung ihrer medialen und spezifisch filmischen Implikationen verkompliziert dieses Verständnis weiterhin, etwa hinsichtlich der Relation von visueller und auditiver

35 Ebd., S. 254.

Ebene (Quinlivan). Das Prinzip einer *Korpo-Medialität* – so mein Begriffsvorschlag – gilt nochmals verdichtet für das Sportfilmgenre: Dessen scharnierähnlichen Be- und Entgrenzungsmechanismen zwischen Sport und seinem Äußeren (Stauff) lassen sich auch und ganz besonders sportfilmische Atemexzesse zuordnen.

Vor dem Hintergrund dieses diskursiven Flechtwerks führt meine szenische Analyse der Laufsportfilme *PERSONAL BEST* und *FAIR PLAY* zu der These, dass das sportfilmische Motiv schwerer Atmung zwischen diversen Polen binärer Logiken oszilliert, vermittelt und differenziert. Es entfaltet sich in Zwischenräumen materieller Körperlichkeit und medialer Konstruktion, verschränkt Semio- und Somatechnik, überbrückt pharmakologisches Doping, Technologie und Sport, medialisiert Überlagerungen pornografischer und sportlicher Strategien. ›Heavy breathing‹ erweist sich somit als polymorphes Paradigma des pharmapornografischen Regimes. Sportfilmischer Atem fungiert hier, zugespitzt gesagt, als dynamisch ent-/koppelndes Scharnier zwischen sportlichen und außersportlichen Aspekten, zwischen Sportlichkeit, Gender und Begehren, zwischen Leistung und Lust. Vehement zu kritisieren ist dieser Mechanismus, sofern er – im Rahmen grundsätzlicher korpo-medialer, ästhetisch-politischer Ambivalenzen – dazu tendiert, misogynen, heterosexistischen und rassistischen Vorstellungen von Differenz Vorschub zu leisten.

