

definite reaction from my audience; and to make its contribution toward the drama of life.«⁶⁶

Wenn Humphreys Idee eines ›neuen Tanzes‹ zwar von gesellschaftlicher Harmonie spricht, entwirft sie hier vielmehr ein exkludierendes Verständnis von Tanz wie Gesellschaft. Denn sie situiert ihren Tanz in der vorangehenden Passage ausschließlich als Bewegung der (europäischen) Erober:innen Amerikas und grenzt unausgesprochen etwa die indigene oder afroamerikanische Bevölkerung wie ihre jeweiligen Ästhetiken aus.⁶⁷ Humphreys Verflechtung eines ›natürlichen‹ Atemrhythmus mit einer hegemonialen Position findet sich in ähnlicher Weise in verschiedenen Ausprägungen bei zahlreichen sogenannten Pionier:innen des US-amerikanischen modernen Tanzes sowie des europäischen Ausdruckstanzes.⁶⁸ Darüber hinaus sind Humphreys Ideen, kanonisiert als Humphrey-Limon-Technik, bis heute einflussreich für zeitgenössische Bewegungskonzepte wie die Releasetechnik. Hier wäre ausblickend zu fragen, inwiefern das Konstrukt eines ›natürlichen‹ Atemrhythmus und damit verbundene Marginalisierungen auch im zeitgenössischen Tanz noch latent fortleben.⁶⁹

Respiratives Sehen und das ›kleine Geräusch‹ des Ausatmens

Wenngleich Humphreys Atemverständnis, wie oben ausgeführt, von konzeptuellen Differenzen durchzogen ist, kommt der Atmung in *Water Study* wirkungsästhetisch eine stark relationale Bedeutung zu, die Anschlüsse zu aktuellen theoretischen Ansätzen zum Atem nahelegen, wie ich abschließend zeigen möchte.

66 Humphrey: *New Dance*, S. 5–6.

67 Ähnliche Positionen sind etwa in den diversen Techniken und Konzepten von Ruth St. Denis, Isadora Duncan und Mary Wigman zu finden. Zu Humphreys und Grahams Positionierung gegenüber marginalisierten amerikanischen Bevölkerungsgruppen merkt Ellen Graff an: »Martha Graham and Doris Humphrey, the canonical figures in the development of American modern dance, were American; they did not have to become American. Graham's choreography proposed a country that encompassed all races and creeds in its past, in its present, and in the future. It was, after all, her America. Humphrey's New Dance was inspired by a utopian, class-free vision. Many leftist dancers, however, struggled to join the American dream, to assimilate what were basically urban, foreign, and radical visions into the American historical myths and realities. Because revolutionary dancers needed to make a place for themselves, they could identify with every other person who lacked a place in American mythology: Negroes, workers, immigrants, Okies. This attitude would make it possible to dance about blacks and to move to Negro spirituals without being patronizing. Class ties brought all of these groups together.« (Ellen Graff: *Stepping Left. Dance and Politics in New York City, 1928–1942*. Durham: Duke University Press 1997, S. 21.) Zu marginalisierten Praktiken siehe etwa Ashon T. Crawley, der unter dem Begriff »Black Pneuma« von schwarzen Stilisierungen des Atmens spricht (vgl. Crawley: *Blackpentecostal Breath: The Aesthetics of Possibility* S. 43).

68 Siehe dazu Foxen: *Inhaling Spirit*; Haitzinger: *Das Phantasma des Deutschen Modernen Tanzes*; Ostwald: *Denaturalisiertes Atmen*.

69 Siehe zu einer Kritik am Konzept des Natürlichen und inhärenten Differenzen im Kontext somatischer Tanzpraktiken: Doran George: *The Natural Body in Somatics Dance Training*. Oxford: Oxford University Press 2020.

Water Study erzeugt eine spezifische Art des Sehens, die sich als respiratives Sehen bezeichnen ließe, wie Lenart Škof und Petri Berndtson es in ihrem Buch *Atmospheres of Breathing* entwerfen: »[T]o see the world in a respiratory way«, bedeutet für sie, Objekt und Umgebung nicht separat, sondern im Sinn der verbindenden Luft bezogen aufeinander zu verstehen: »There is no vision and no visual object without the respiratory atmosphere that surrounds and mediates them.«⁷⁰ Dieses Sehen schließt an den Begriff Pneuma als Atem, Luft und Wind an, das nicht als solches wahrgenommen werden kann, sondern nur im *Effekt*, der im Zusammentreffen, in der Reibung mit einem Material entsteht, wie der Kunstwissenschaftler Vlad Ionescu feststellt: »Optical and audible representations of wind depend on its friction with matter: dust, rain, leaves, waves, fabrics, etc. We always hear the wind as the draft that passes through doors and windows. We always see the fresh breeze as folded clothes or as rippling waves.«⁷¹ Luft bedarf demnach eines Materials, das durch sie in Bewegung versetzt wird, um in Erscheinung treten zu können. Mit dem Pneuma unmittelbar verknüpft ist so der Topos des Sicht- und Hörbar-machens des Unsichtbaren, ein Vermitteln zwischen Materiellem und Immateriellem, Dynamik und Stasis.⁷²

In *Water Study* sind die Körper der Tanzenden das Material, das die Atemluft bewegt und durch das sie zugleich Sichtbarkeit erlangt. Die pneumatischen Ströme treten in differenziert konturierten räumlichen Formen wie Bögen, Spiralen, diagonalen Linien hervor. Im dynamischen Wechsel von wellenartiger Auf-und-ab-Bewegung wird dabei der Eindruck von kontinuierlichem Ein- und Ausatmen erzeugt. Diese visualisierte Atmung ist nicht an einen singulären Körper gebunden, sondern findet als fortlaufende Bewegung zwischen den Tänzer:innen statt, die eine atmende Körperlandschaft bilden.⁷³ Im Sinne eines respirativen Sehens erfährt der Raum zwischen den tanzenden Körpern so die gleiche Bedeutung wie die Tanzenden selbst.

Die von Humphrey präferierten organischen und sukzessiven Bewegungsformen verbinden hier in spezifischer Weise visuellen, auditiven und haptischen Sinn. Wenn-gleich gänzlich anders kontextualisiert, kann ihr Ansatz aufschlussreich in Bezug gesetzt werden zu Gilles Deleuzes/Félix Guattaris Differenzierung von weichen (smooth) und gekerbten (striated) Räumen. Der Stadt als »striated space par excellence«⁷⁴ stellen sie das Meer als »archetype of smooth space«⁷⁵ gegenüber. Während der urban gekerbte Raum homogen und in Koordinatensystemen erfass- und messbar sei, basiere der weiche Raum auf singulären Erscheinungen und ständigen Veränderungen.⁷⁶ Aus diesem Grund sei die Wahrnehmung in Letzterem nicht auf das Visuelle zu beschränken, sondern vielmehr verbunden mit den anderen Sinnen, insbesondere sonoren und taktilen

70 Lenart Škof / Petri Berndtson: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *Atmospheres of Breathing*. Albany: Suny Press 2018, S. ix–xxvii, hier S. xvi–xvii.

71 Ionescu: *Pneumatology*, S. 39.

72 Vgl. ebd., S. 43.

73 Für Humphrey selbst stehen deutlich die Körper der Tanzenden im Fokus, wenn sie von der tanzenden Gruppe als dem Marmor des Bildhauers/der Bildhauerin spricht (vgl. Graff: *Dancers, Workers and Bees in the Choreography of Doris Humphrey*, S. 31).

74 Deleuze / Guattari: *A Thousand Plateaus*, S. 531.

75 Ebd., S. 529.

76 Vgl. ebd., S. 528.

Qualitäten.⁷⁷ Bezug nehmend auf Deleuze/Guattari beschreibt Tim Ingold das Sehen im weichen Raum entsprechend als eine *haptische Verstrickung* mit der Umgebung: »The eye, in smooth space, does not look at things but roams among them, finding a way through rather than aiming at a fixed target. That is to say, it mediates a perceptual engagement with the surroundings that is not optical but haptic.«⁷⁸ Gerade jene sinnlichen Übergänglichkeiten, die das Sehen nicht auf Optisches reduzieren, sondern mit Haptischem und Sonorem verbinden, werden vom respirativen Sehen, wie es *Water Study* erfahrbar macht, nahegelegt.

Die Auflösung des gerichtet fokussierenden Blicks wird noch durch ein weiteres Element unterstrichen: das partielle Hörbarwerden des Ausatmens der Tänzer:innen. Dieses markiert hier keinesfalls Momente der Verausgabung, wie sie im Kapitel zu *Fiadeiro* beschrieben wurden. Es handelt sich nicht um ein rhythmisiertes Atmen (im Sinne eines Verweises auf ein lebendiges ›Etwas‹), vielmehr kann die Expiration der Tanzenden als Diffusion beschrieben werden, wobei der Atem der Einzelnen Teil eines ortlosen Rauschens wird. Beispielsweise akzentuiert ein sukzessiv versetztes scharfes Ausatmen den fallenden Beginn diagonalen Läufe, die einen der dramaturgischen Höhepunkte des Stücks markieren; in einer anderen Szene verlagern die Tänzer:innen ihr Gewicht wiederholt mit ausgestreckten Armen in einem seitlichen Ausfallschritt von einem Bein auf das andere, begleitet von gemeinsamem, langem Ausatmen. Während Aufrichtung und Einatmung im Moment der Suspension in der Atempause verlängert und betont werden, akzentuiert das Geräusch der Ausatmung die fallenden, nachgebenden Bewegungen als im Humphrey'schen Sinn dionysisches Prinzip. Gleichwohl erscheint das Dionysische hier offensichtlich nicht als Rausch, sondern als Rauschen (des Ausatmens). Mit diesem auf die Expiration reduzierten, entsubjektivierten Atem ist hier daher nicht die »körperliche Verwicklung«⁷⁹ verbunden, von der Chion bezüglich des intimen Geräuschs der Ein- und Ausatmung einer Figur im Film spricht (siehe Kapitel zu *Fiadeiro*). Statt Nähe erzeugt das strömende Geräusch des Ausatmens räumliche Ausdehnung; statt auf Intimität, das heißt auf ein wie auch immer geartetes ›Inneres‹ eines Subjekts zu verweisen, evoziert es mimetisch das ausgedehnte Rauschen der Brandung, ohne jegliche naturalistische Darstellung. In seiner reduzierten, subtilen und in sämtlichen Kritiken *überhörten* Klanglichkeit kann der Atem in *Water Study* als »Figur des Kleinen« bezeichnet werden.⁸⁰ Ein Begriff, unter dem Marianne Schuller und Gunnar Schmidt das »Nebensächliche,

77 Vgl. ebd., S. 528–529: »That is why smooth space is occupied by intensities, wind and noise, forces, and sonorous and tactile qualities.«

78 Ingold: *The Life of Lines*, S. 81. In ähnlicher Weise spricht auch André Lepecki ausgehend von Eiko & Komasa *Breath* (1998) von der Verschränkung von haptischer und auditiver Wahrnehmung als einer »visual soundscape«. In der »live installation« *Breath* werden die nackten atmenden Körper der Performer:innen Eiko & Komasa Teil einer Landschaft aus Erde, trockenen Blättern, Wind und Lichteffekten: »The creation of a visual soundscape requires Eiko & Komasa to produce non-sonorous sonic sensations to be ›picked up‹ by the eye, not the ear. By picking up sound visually, eyes become not only a kind of ear, but also a kind of hand.« (Lepecki: *Singularities*, S. 107.)

79 Chion: *The Voice in Cinema*, S. 154.

80 Dass die Abwesenheit von Musik nicht Geräuschlosigkeit, sondern vor allem das Ausatmen und die Schritte der Tänzer:innen wahrnehmbar werden lässt, wird, wenn überhaupt, in Kritiken nur als Randnotiz erwähnt.

Triviale, [...] wie die großartige Vorstellung, dass im Kleinen eine ganze Welt beschlossen liege«, ⁸¹ subsumieren. Als »Figur des Kleinen« ist die rauschende Ausatmung ein bedeutungsoffenes und *vages*, das heißt umherschweifendes Geräusch. ⁸² Durch seine Lösung von der Bindung an einen singulären Körper sowie von spezifischer Bedeutung stiftet das kleine Geräusch des Ausatmens primär Beziehungen – sowohl zwischen den Tanzenden als auch zwischen Bühne und Publikum. Mit Blick auf das beschriebene respirative Sehen und das »kleine« Geräusch des Ausatmens kann *Water Study* in gewisser Weise als eine Choreographie der Zwischenräume beschrieben werden. In dieser Lesart nähert sich die Performance gegenwärtigen theoretischen Überlegungen zur Relationalität des Atmens an, wie sie Bojana Kunst in ihrem Artikel *Dance and Air: About the Space between Us* entwirft. Darin schlägt sie eine Erweiterung des Verständnisses von Choreographie vor, das die umgebende Luft sowie die vom Ein- und Ausatmen gestiftete Reziprozität einbindet:

»In this sense, the choreography is more than just the organisation of movement in time and space, it must be thought of much more atmospherically, as a constant sharing of air, inhaling and exhaling, moving air masses, winds, as a gasp of wind, as a creation intimately connected to the flow of breath and reciprocity with the world.« ⁸³

Diese Perspektivverschiebung von einer anthropozentrischen Fokussierung auf die tanzenden Körper hin zu der sie umgebenden Luft eröffnet ein vor dem Hintergrund gegenwärtiger planetarischer Krisen drängendes Feld von Fragen zum Verhältnis von Tanz, Atmung und Umgebungswissen im choreographischen Kontext.

Water Study ist ein Beispiel für eine, in umfassendem Sinn auf dem Atem basierende, Choreographie der Moderne, die nicht nur die Körper der Tanzenden, sondern sichtbar und hörbar den sie umgebenden Raum modelliert. Dabei rekurriert das Stück auf ein naturalisiertes Verständnis von Atmung, das in Humphreys spezifischer Tanztechnik Form findet, grundiert von einer Idee gesellschaftlicher Harmonie im Sinne von Homogenität. Gerade in Bezug auf gegenwärtig teils euphorisch affirmierte relationale Dimensionen des Atmens in den performativen Künsten unterstreicht *Water Study* die Notwendigkeit, das Fortleben des naturalisierten Atems moderner Tanz- und Bewegungskonzepte zu hinterfragen.

81 Marianne Schuller / Gunnar Schmidt: *Mikrologien – Literarische und philosophische Figuren des Kleinen*. Bielefeld: transcript 2003, S. 7.

82 Hier überlagert sich das Atemgeräusch mit der Welle in der Etymologie des Vagen: Das französische *vague*, die Welle, stammt vom lateinischen *vagus*, das heißt »umherschweifend, -streifend, unstet, ungebunden«. (Pfeifer: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, S. 1494.)

83 Kunst: *Dance and Air: About the Space Between Us*, S. 25.