

Respirative Empathie und der im Atem erscheinende Körper

Wenn Almeida den aufgenommenen Atem und Rhythmus der Entstehung ihrer Bilder in *Vê-me* als »dessin entendue«³⁰, also gehörtes Bild, beschreibt, dann kann Fiadeiros Konzeption des Tanzens im Dunkeln in Analogie dazu als ›hörbarer Tanz‹ bezeichnet werden. Dabei wird das rhythmisierte und dynamisierte Atmen zum Synonym von Tanz schlechthin. Diese Perspektive betont die Verbindung der Respiration – verstanden als Prozess des Aus- und Einatmens – mit der Präsenz eines vitalen, bewegten und fühlenden Körpers. Schlüsselbegriffe in dieser Konzeption sind Schwerkraft und Empathie.

In rhythmischen und dynamischen Varianten des Hauchens, Keuchens, Stöhnens, Zischens, der angestrengt zurückgehaltenen, durch Nase oder Mund herausplatzenden Luft macht *I am here* vielfältige Modulationen des Atems hörbar. Klang, Rhythmus und Phrasierung des Luftholens wecken im Zusammenspiel mit den Bewegungsgeräuschen in der Dunkelheit fragmentarische Vorstellungen von Bewegungen wie Sprüngen, Schwüngen, Hüpfen, die insbesondere auf das Gewicht des Körpers und dessen Beziehung zur Schwerkraft verweisen. Mit dem Atem wird die bewegungsanalytische Kategorie des Regulierens von Energie hier zum einzigen und bestimmenden Parameter der Wahrnehmung von Tanz. Die respiratorischen Geräusche verweisen auf den sich steigernden oder abnehmenden Kraftaufwand sowie auf den der Gravitation dosiert entgegenwirkenden oder ihr nachgebenden Körper. Im Ein- und Ausatmen manifestieren sich nicht nur dynamische Energiemodulierungen, sie erzeugen auch eine spezifische, durch unregelmäßige Impulse bestimmte, Phrasierung. Die differenzierten Klanglichkeiten, Dynamiken und Rhythmisierungen des Atems in *I am here* machen die Auseinandersetzung mit der Schwerkraft und dem Gewicht des Körpers sowie damit verbunden die physische Arbeit des Tanzens und seine Herstellung *in actu* hörbar. Die respirative Phrasierung, die sich an der Logik von An- und Entspannung, Kontraktion und Expansion orientiert, kann dabei als Charakteristikum verschiedener Strömungen des modernen und zeitgenössischen Tanzes betrachtet werden, die auf dem Prinzip der Schwerkraft basieren und den Atem hör- oder sichtbar einsetzen: von Mary Wigmans Rede vom »große[n] Meister«³¹ des Atems, über Doris Humphreys Theorie von »Fall/Recovery« (siehe nächstes Kapitel) und deren Weiterentwicklung durch José Limon, bis zu Contact Improvisation und Release Technique. Der Choreograph Jonathan Burrows sieht diese stilübergreifende Auseinandersetzung mit der Schwerkraft im Rückblick auf

30 Fiadeiro / Almeida / Sardo: Conversation entre Helena Almeida, João Fiadeiro et Delfim Sardo, S. 21.

31 Mary Wigman: *Die Sprache des Tanzes*. Stuttgart: Battenberg 1983, S. 11: »In gleichem, wenn nicht in noch zwingenderem Maße als die Zeit wirkt sich im Tanz aber auch das Element der Kraft aus – das dynamisch Bewegte und Bewegende, in dem das tänzerische Leben pulsiert. Man könnte es auch den lebendigen tänzerischen Atem nennen. Denn er ist der geheimnisvolle große Meister, der unbekannt und ungenannt hinter allem und in allem wirkt – der seinen stummen Befehl an die Funktion der Muskeln und Gelenke weitergibt – der anzufeuern und aufzulockern, aufzupeitschen und zu bändigen weiß – der den rhythmischen Gliederungen die Zäsuren setzt und die Phrasierung der fließend bewegten Abläufe beherrscht – der darüber hinaus aber auch die Ausdrucks-Temperaturen im Wechselspiel ihrer rhythmisch-melodischen Farbigkeiten reguliert.«

den Tanz des 20. Jahrhunderts als Ursache einer bestimmten Art der Phrasierung und Zeitlichkeit des Tanzes, die auf dem fallenden Körper gründe:

»[T]here was a particular time of dance pieces, which had become very familiar to me, and it has to do with weight-based contemporary dance, whether that be Limon technique or even contact improvisation, where the time of the body that you are dealing with is the time of the body falling. So, there is quite a similar time across different pieces.«³²

Explizit die klangliche Seite der Respiration thematisiert Laurence Louppe, wenn sie von der »raue[n] Symphonie der Atemklänge« spricht, die sie im Tanz der 1980er Jahre ausmacht, der sie jedoch einen darüber hinausgehenden prägenden Einfluss auf »die Beziehung zwischen Tanz, Körper und Klang«³³ zuschreibt. Diese pneumatische »Symphonie« des zeitgenössischen Tanzes ist nach Louppe Ausdruck »starker Gefühle«, die sie im Gegensatz zum kulturell und sprachlich verfassten Körpers situiert:

»Dramatisiert, als akustischer oder optischer Effekt genutzt, ertönte der Atem völlig unverstellt. Einerseits zeugt dies von einer Ablehnung der diskret unterdrückten Atemlosigkeit des akademischen Tänzers, der stets angewiesen war, die Maschinerie seines Körpers zu verbergen. Andererseits dokumentierte es auch den Willen dazu, die animalische oder wilde Konnotation dieses Körpers auszubeuten, die klangliche Analogie zu Seufzern oder den »Un-Stimmen« starker Gefühle.«³⁴

Anders als Louppes Verständnis einer Funktionalisierung choreographierten Atmens als Effekt oder Mittel einer (psychologischen) Dramatisierung, die auf »starke Gefühle« eines »wilden« Körpers verweise, möchte ich vielmehr die affektiven Bedeutungen des Atmens im Sinne einer Verwicklung von Performenden und Zuschauenden hervorheben.³⁵ Die prononcierte Respiration in *I am here* lässt einen energetisierten körperlichen Zustand, einen sich auf- und entladenden Körper wahrnehmbar werden. Insbesondere

32 Guy Cools / Jonathan Burrows / Matteo Fargion: *The Musical Body*, 2008, <http://rewritingdistance.com/the-musical-body/> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

33 Louppe: *Poetik des zeitgenössischen Tanzes*, S. 81.

34 Ebd.

35 Paradigmatisch für eine Auseinandersetzung mit dem Atem als affektivem, ästhetischem Mittel im Theater des 20. Jh. ist Antonin Artauds Schrift *Eine Gefühlsathletik* (1938) aus dem Kontext seines spirituellen Konzepts eines *Theaters der Grausamkeit*. Seit den frühen 1930er Jahren setzt Artaud sich in Abkehr von der westlichen Körper-Geist-Dichotomie mit eklektischen, vor allem asiatischen, mythischen, spirituellen und medizinischen Quellen auseinander, die er als »Hieroglyphe des Atmens« (Artaud: *Eine Gefühlsathletik*, S. 147) zusammenfasst. Atem entwirft er dabei als Schlüssel zu einer im Körper gründenden »athletischen« Gefühlszeugung durch die Schauspieler:innen. Sein affektiv erschütterndes Theater der Stimmen, Körper, Bewegungen versteht er aber nicht als Gegensatz zur Kultur, sondern als Durchdringung von »Natur« und »Kultur«: »[H]e calls for, among other things, an »applied culture« or a »culture-in-action«, growing within us like a new organ, a sort of second breath. The revolution in theatre that Artaud dreams of must begin first of all in the bodies of performers, at the threshold between culture and nature, the organic and the metaphysical [...]. And the mechanism for this transformation, or at least its concrete focus and vehicle, was to be the living breath of the actor as conceptualized within his broader notion of

umfasst dies bei Fiadeiro, aber auch in zahlreichen anderen choreographischen Arbeiten vom postmodernen Tanz bis zur Gegenwart physische Zustände der Verausgabung.³⁶ So spricht Fiadeiro wie Almeida vom Atmen als einem Mittel, das den Schwellenzustand der Erschöpfung erfahrbar macht.³⁷ Anschließend an Luce Irigarays Feststellung »I breathe, therefore, I am«³⁸ wäre zu formulieren, dass das Atmen hier die Lebendigkeit des Körpers und seine Fähigkeit, zu fühlen, *als solche* hervorhebt – und zwar auf und vor der Bühne. Laura Karreman spricht hinsichtlich dieser affektiven Bedeutung des Atems im Tanz von einer »respirational empathy«³⁹ als einer vitalen energetischen Verbindung zwischen Performenden und Zuschauenden: »[T]he breath as a reverberating, vital energy that binds and attunes performers to audience members.«⁴⁰ Ähnlich argumentiert Michel Chion im Kontext des Films, dass es (im Gegensatz zur Stimme) gerade die Nicht-Markierung des Atmens mit spezifischen identifizierenden Merkmalen sei, die eine körperliche Verstrickung ermögliche:

»We might call this an effect of corporeal implication, or involvement of the spectator's body, when the voice makes us feel in our body the vibration of the body of the other, of the character who serves as a vehicle for the identification. The extreme case of corporeal implication occurs when there is no dialogue or words, but only closely present breathing or groans or sighs. We often have as much difficulty distancing ourselves from this to the degree that the sex, age, and identity of the one who thus breathes, groans, and suffers aren't marked in the voice. It could be me, you, he, she. For example, at the end of 2001, there is the breathing of Dave, the escaped astronaut; we perceive it as loudly and immediately as he hears it inside his space suit – and yet we see him lost in the interplanetary void like a tiny marionette. But this breathing manages to make of this faceless, faraway puppet, floating in the void or in the middle of machines, a subject with whom we identify through auditive mimesis.«⁴¹

»affective athleticism«.« (Gardner: Breathing's Hieroglyphics. Deciphering Artaud's »Affective Athleticism«. In: *Performance Research* 8,2 (2003), S. 109–116, hier S. 116.)

- 36 Diese Akzentuierung der körperlichen Materialität mittels des verstärkten Atems weckt u.a. starke Assoziationen zu Yvonne Rainers Arbeit *At My Body's House* (1964). Durch die verstärkten Atemgeräusche beim Tanzen rückte das Kinästhetische ins Zentrum der ästhetischen Erfahrung (vgl. Margaret Jean Mather Westby: *Empowering the Female Machine: Remapping Gender Dynamics in Technologically Augmented Dance*. Dissertation, Concordia University 2017, hier S. 88). Meredith Morse verweist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung des Atems als Material und Index körperlicher Bewegung in den Ansätzen der Judson-Church-Tänzer:innen. Insbesondere im technologisch experimentellen Event *9 Evenings: Theatre & Engineering* (1966) wurden Bewegungsgeräusche vom Körper abgekoppelt in den Raum expandiert, wodurch Fragen nach den Grenzen des Körpers und der sinnlichen Wahrnehmung aufgeworfen wurden (vgl. Meredith Morse. e-Collaborations in Sixties America: 9 Evenings, the Dancer's Body, and Electronic Technologies. In: *Journal of Media Arts Culture* 1 (2007), http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=92 (letzter Zugriff: 01.10.2023)).
- 37 Vgl. Fiadeiro / Almeida / Sardo: *Conversation entre Helena Almeida, João Fiadeiro et Delfim Sardo*, S. 20–21.
- 38 Irigaray: *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, S. 163.
- 39 Karreman: *Breathing Matters: Breath as Dance Knowledge*, S. 102.
- 40 Ebd.
- 41 Chion: *The Voice in Cinema*, S. 53, Herv. J.O.

Ähnlich dieser filmischen Szene, die Atem und Figur trennt, unterstreicht die räumliche Inszenierung des Atems in *I am here* eine spezifische intime Verwicklung von Performer und Publikum. Die verstärkten Atem- und Bewegungsgeräusche sind hier aus im Zuschauerraum platzierten Lautsprechern zu hören. Der entfernte Körper auf der Bühne rückt damit in den dunklen Momenten verausgabenden Atmens in fühlbare Nähe und erzeugt eine Art geteilten Atemraum.

Empathie ist ein zentrales Wirkungskonzept des kanonisierten modernen Tanzes. Ausgehend von den Arbeiten Martha Grahams und Mary Wigmans entwickelt der Tanzkritiker John Martin das einflussreiche Konzept der »Metakinesis«⁴²: Als Beziehung zwischen emotionaler Bewegtheit der Tanzenden, die diese über die sichtbare Bewegung und deren Expressivität an die Zuschauenden vermitteln. Diese »kinesthetic empathy«⁴³ konstruiert eine emotionale, einfühlende Verbindung von Individuum zu Individuum.⁴⁴ Respirative Empathie, wie sie entlang von *I am here* skizziert wurde, unterscheidet sich davon maßgeblich, als es sich weder um eine Vermittlung spezifisch bestimmbarer Gefühle handelt, noch um ein Adressieren »unteilbarer« Individuen auf oder vor der Bühne. Mit der Reduktion der Präsenz des tanzenden Körpers auf sein hör- und fühlbares Atmen sowie die räumliche Loslösung dieses Atems von einem Körper kann Empathie nicht als (psychologisches) Einfühlen in ein spezifisch verfasstes Individuum verstanden werden. Empathie als vom Atem ausgehende körperliche Verwicklung ist hier vielmehr auf ein unmarkiertes lebendiges und fühlendes »Etwas« als solches gerichtet. Dabei ist zugleich unbestritten, dass die spezifische Form des Atmens in *I am here* nicht außerhalb historisch-kultureller Prägungen steht.

Dunkles Atmen

I am here inszeniert Atem in einer spezifischen Beziehung zur Dunkelheit – eine Verknüpfung, die in verschiedenen choreographischen Arbeiten seit den 1990er Jahren zu beobachten ist.⁴⁵ Während Atem im Tanz seit dem frühen 20. Jahrhundert verstärkt in einem mystifizierenden Sinn thematisiert wurde, blieb er Laura Karreman zufolge ein obskurer, letztlich unergründlich schattenhafter Begleiter der Bewegung.⁴⁶ Dieses Verhältnis kehrt Fiadeiro um, wenn er die Bewegungen des Atems hörbar exponiert und gleichzeitig der sichtbare Körper in Schatten und gänzlicher Dunkelheit aufgeht. Wenn gleich die strenge Schwarz-Weiß-Anordnung der Szene, das schwarze Pigment und die

42 Martin: *The Modern Dance*, S. 13.

43 Foster: *Choreographing Empathy*, S. 10.

44 Vgl. Martin: *The Modern Dance*, S. 13.

45 Die Verflechtung von Dunkelheit und Atem in choreographischen Arbeiten kann als spezifische Erscheinungsform einer Tendenz zu Theater im Dunkeln betrachtet werden, die seit den 1990er Jahren beobachtet werden kann (z.B. die Serie *Noir* des Festival d'Avignon 1993). Als Arbeiten, die in Dunkelheit operieren und mehr oder weniger dezidiert Atem einbinden, wären u.a. zu nennen Bill T. Jones *Ghost Catching* (1999), Tino Seghal *This Variation* (2012), Eszter Salamon *Tales of the Bodiless* (2011) und die Klanginstallation *MONUMENT 0.3: Love Letters to Valeska Cert* (2016), Janez Janša *Zraka / Something's in the Air* (2015), Barbara Kraus *close my eyes and see* (2015).

46 Vgl. Karreman: *Breathing Matters: Breath as Dance Knowledge*, S. 94.