

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 Denishawn 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.

nicht thematischer Ausgangspunkt, sondern logische Konsequenz von Humphreys Bewegungstheorie. So vermerkt sie zur Entwicklung von *Water Study*: »starting with human feeling, with body movement and its momentum in relation to the psyche and to gravity, and as it developed the movements took on the form and tempo of moving water«.¹⁶

Die für sechzehn Tänzer:innen in grünen, blauen und sandfarbenen Ganzkörperanzügen konzipierte Choreographie zeigt im Gegensatz zu den exotisierten Frauenkörpern *Denishawns* ein gänzlich anderes Körperverständnis, das Geschlechtlichkeit in den Hintergrund rückt. Die Tanzenden werden entindividualisiert und von jeglicher figurativ verkörperten Narration entbunden, während die Bewegungen des Körpers als Material ins Zentrum treten. Die in diesem Sinn minimalistische Inszenierung findet ohne Musik auf leerer Bühne statt. Die Choreographie ist wellenartig strukturiert: Dies gilt hinsichtlich der Bewegungen der einzelnen Tänzer:innen und der Komposition der Gruppe, der Phrasierung im Detail wie der Dramaturgie als Ganzes und nicht zuletzt in Bezug zu seiner sonoren Beschaffenheit. Die Choreographie, die unterschiedliche Bewegungen von Wasser aufgreift, kann in sechs Abschnitte unterteilt werden. Innerhalb dieser wird jeweils ein bestimmtes Muster in sich steigender Form wiederholt: 1) ruhige Wogen an der Oberfläche, 2) spritzende Wellen und Gischt, 3) sich überschlagende Wogen, 4) große rauschende Wellen, Schaum und Strudel, 5) steigende Flut, 6) wogende Strömung, Gischt und auslaufende Brandung.¹⁷

Die Choreographie setzt diese Wasserbewegungen nicht mimetisch um, wie etwa Isadora Duncan, die in ihrem *Water Dance* selbst zu »Wasser wird«.¹⁸ Vielmehr handelt es sich um ein analytisches Vorgehen, das die energetischen Qualitäten und die räumliche Struktur verschiedener Wellen in die Körpermodellierung der Gruppe übersetzt.¹⁹ Sheila Marion fasst die Bewegungen der Choreographie folgendermaßen zusammen:

»The piece begins with [...] dancers crouched low on the floor, scattered throughout the stage area, and all facing stage right. They slowly rise and sink in canon, as though a wave passed over them and back again. The movement grows until it brings them onto their feet: they separate and rush toward one another, leaping and falling like waves splashing together and subsiding. Then, grouped together, they surge back and forth from one side of the stage to the other like shifting tides. One cluster of dancers breaks away while another leaps, turns, and falls, forming a progressive, whirlpool-like spiral on the floor. A side-to-side rocking motion gradually brings the dancers into unison as they spread throughout the stage area again. They return to the crouching position

16 Ebd.

17 Siehe auch Ernestine Stodelles und Karen Barracudas Gliederung in: »A First 5 Waves, B Crashing breakers on rocks, C Tumblesaults (waves rumbling out to sea), D i) Five big rushing waves, D ii) Splash/whirlpool with undertow, E i) Calm returns, E ii) Spray/Final roller.« (Z.n. ebd., S. 59.)

18 Vgl. Carrie Preston: *Modernism's Mythic Pose. Gender, Genre, Solo Performance*. Oxford / New York: Oxford University Press 2011, S. 177: »The dancer [Duncan] both moves through the water and is the water; she appears to be splashing and playing, but her body is a wave and her arms are swirling eddies. For a moment, she leaps out of the water like a fish.«

19 Vgl. Siegel z.n. Sheila Marion: Studying *Water Study*. In: *Dance Research Journal* 24,1 (1992), S. 1–11, hier S. 4.

and ripple upward again in one last splash before finishing with a slow crawling action that leaves them prone like the last remnant of a wave creeping up the shore.«²⁰

Die wellenförmige Dramaturgie erzeugt einen Spannungsbogen von ruhigen Wellenbewegungen im Knien über immer raumgreifender werdende Läufe, Schwünge, Sprünge, Fallbewegungen hin zu einem Ausebben der Bewegungen zurück zur knienden Anfangsposition am Boden. Die Dynamik wird nicht durch vermehrten Krafteinsatz oder mittels Ausdrucks gesteigert, sondern durch eine formalistische kumulative Komposition, in der eine Tänzerin nach der anderen sich dem Steigen einer Welle anschließt und diese im Sinken ebenso wieder sukzessive verlässt.²¹ Dieses Verfahren erinnert an die Methode der »music visualisation«, ein »[s]ymphonic use of material«,²² wobei statt Musik dem Atem eine entscheidende Rolle als strukturierendem Material zukommt.

Pneumatische Technik und Poetologie

Humphreys spezifisches Bewegungskonzept kann als *pneumatisch* bezeichnet werden, wobei die Dynamik von ein- und ausgeatmeter Luft nicht nur zentrales Movens der Bewegungstechnik ist, sondern sie zugleich poetologisch mit Bedeutung auflädt.

Als Technik betrifft das Prinzip des Ein- und Ausatmens die räumliche, zeitliche und energetische Modellierung der Bewegungen der einzelnen Tänzer:innen. Dabei ist das Ausatmen mit einem Fallen und tendenziellen Loslassen (*Fall*), das Einatmen mit Aufrichtung und Aufschwung (*Recovery*) sowie mit dem im gehaltenen Atem verlängerten Strecken und Aufschieben des nächsten Falls (*Suspense*) verbunden. Dieses Muster basiert auf der Vergrößerung des Rhythmus und der Bewegungsrichtungen einer »normalen« Ein- und Ausatmung – wie es die ehemalige Tänzerin der *Humphrey-Weidman Company* Ernestine Stodelle formuliert:

»[T]he breath that is used in *Water Study* is alive. It's not puffing, it's not short. It is long termed breath. When you take in that breath, you pull it into your body and you hold it without a strain, you just fall off it [...]. And when you let it out your body subsides, releases. So to breathe is normal, but to breathe while you are dancing is to change the normal rhythm of the breath into an expansion of the breath so that it goes through the vertebrae into the head, through the arms [...] but remember: it's sustained.«²³

Anhand dieser Beschreibung lassen sich drei wesentliche Aspekte dieser Konzeption des Atems festhalten: 1) Handelt es sich um einen langen, am »natürlichen« Rhythmus von Wellenbewegungen orientierten Atem, der in jeder Phase kontrolliert geführt wird und bestimmend ist für die Dauer und Richtung der Bewegungen; 2) entzieht sich dieser Atem jeglichem (energetischem oder rhythmischem) Extrem und fungiert damit zwar

20 Ebd., S. 1.

21 Vgl. Siegel: *Days on Earth*, S. 88.

22 So beschreibt es Nona Schurman, langjährige Tänzerin der Humphrey-Weidman Company (vgl. Hausler: *Packaging Doris Humphrey or A Question of Form*, S. 43).

23 Ernestine Stodelle: *Analysis and Coaching*. In: *The Doris Humphrey Legacy. Water Study Coaching, Analysis & Performance*. DVD. Hightstown: Dance Horizons 1998, (00:05:00).

als ein phrasierendes Element, ohne jedoch auf expressiv-dramatisierende Wirkungen zu zielen;²⁴ 3) werden Ein- und Ausatmung in den Bewegungen des ganzen Körpers sichtbar gemacht. Die genannten Prämissen des Atems resonieren in verschiedenen Prinzipien, die für Humphreys Bewegungstheorie entscheidend werden und die im Folgenden bezogen auf *Water Study* näher betrachtet werden sollen: Atemphasierung, Sukzession und Fall/Recovery.

Die am Atem orientierte Bewegungsphasierung, von Humphrey auch als »breath timing« oder »dramatic phrasing«²⁵ bezeichnet, leitet sie in einer evolutionären, anthropologischen Argumentation ab aus einer mutmaßlich universellen vokalen Vorsprache, die einerseits durch die Länge des Atems, andererseits durch die steigende und fallende Bewegung der Emotionen geprägt gewesen sei. Beides versteht sie in universalisierender Herleitung als grundsätzliche strukturierende Prinzipien der Sprache und der Künste:

»The general shape of the phrase is something we have inherited from our most remote ancestors, going very far back into evolution. I identify this originally with the instinctive sounds issuing from millions of human throats in the course of expressing emotions of various kinds: fear, anger, contentment, mating urges, pain and others. These sounds, it seems to me, were developed over the long, laborious ages into a more conscious communication which resulted in language, and finally into the arts of literature and music. Even in the very earliest stages there was a time-shape in the sounds, which had two characteristics: their length was limited by the breath, and they had a rising and falling intensity and speed, due to their emotional basis.«²⁶

In dieser Konzeption zielt der Atem nicht auf eine affektive Erschütterung ab, sondern wird als grundlegendes performatives Mittel konzipiert, das Emotionen in abstrahierte Formen überträgt und kommunizierbar macht.²⁷ An anderer Stelle spricht Humphrey in diesem Zusammenhang von der Lesbarkeit der Atemphrase:

24 Im Gegensatz dazu entwickelt Martha Graham – ebenfalls ehemalige Denishawn-Schülerin – zeitgleich ihre auf einem genau umgekehrten Atemprinzip basierende Technik, die die Ausatmung mit einer Kontraktion, die Einatmung mit einer lösenden Aufrichtung verbindet (»contraction-release«) und durch energetisch stark unterschiedene Atemphasen einen besonders emotionalen Effekt erzeugt. Ähnlich wie bei Humphrey, aber stärker emotional besetzt, ist der Atem bei Graham visuell, nicht hörbar konzipiert. Er macht als innerer Atem emotionale Rhythmen *sichtbar*: »Interrupted, contorted, governed by emotional rhythms, Graham's breathing provides special dramatic effect onstage, because the body is accustomed to natural breathing. Her phrases, each based on the clear expression of an emotion, are of ›breath-length‹. This breath-related expression of the ›inner world‹ challenged the superficialities of ballet and the exotic, romantic eclecticism of Denishawn.« (Richard Koob: Graham, Humphrey, and Holm: Theories and Styles of Three Pioneers in Modern Dance. In: *Performing Arts Review* 10,3 (1980), S. 298–314, hier S. 299.) Siehe auch Jowitz: *Time and the Dancing Image*, S. 166.

25 Pauline Koner: Working with Doris Humphrey. In: *Dance Chronicle* 7,3 (1984), S. 235–278, hier S. 250.

26 Humphrey: *The Art of Making Dances*, S. 66.

27 Vgl. ebd., S. 57: »But dance can take off into flights of symbolism in which highly stylized, designed movement can speak convincingly of emotional states without any connection to realism. I affirm that this is at least partly true because the receiver is able to ›read‹ the movement accurately through his awareness of the basic meanings of design.«

»[T]he modern communicative time-shape, in music, dance, or language, is in the length of a *comfortable breath*, and has rises and falls of feeling. We speak and sing, write melodic music, poetry and drama in phrases. Now movement, though not tied to the length of the breath [...] is still very much influenced by the powerful *emotional shape of the breath phrase*, so that it, too, is more agreeable and comprehensible when phrased.«²⁸

Hervorzuheben ist die Konzeption der Atemphrase als ›komfortabel‹, das heißt in einer spezifischen moderaten zeitlichen und energetischen Dosierung, die sich damit von anderen Praktiken absetzen will. Als Gegenbeispiele, die sie ablehnt, führt Humphrey ›zu lange‹ oder ›zu kurze‹ Phrasierungen an, wie etwa lange unphrasierte Sätze in der Literatur oder »Hot Jazz«, die zu Erschöpfung und Atemlosigkeit des Publikums führten.²⁹

Die im spezifischen Wechsel von An- und Entspannung, Auf- und ab-Bewegung konzipierte Atemphrase findet ihre physische Form in einem sukzessiven Bewegungsverlauf: dem für Humphrey charakteristischen Prinzip der Sukzession, das sie als Energieströme beschreibt, die den Körper elektrizitätsgleich durchfließen und sich in den Raum ausbreiten:

»Here the energy necessary to make movement seems to flow along the paths of the body, like electricity through a wire, and escapes through whatever terminal the eye is led to. [...] [T]he body remains a passive instrument without a sense of force of its own. Of course, if the energy injections are rapid enough so that one flow scarcely dies before another is begun, there is a continuous impression of energy being expanded, but all of it is escaping from the body, so that the dancer does not seem to be ›doing‹ with his strength, but appears to be played upon by a force which goes through him.«³⁰

Der Körper ist hier passives Material, das unsichtbare energetische Ströme sichtbar mache.³¹ Sukzession meint hier wellenförmig durch den Körper verlaufende Bewegungen, wobei die Brust nach Humphrey grundsätzlich das Zentrum der ›natürlichen‹ respirativen Bewegung wie auch der Emotionen bilde.³² Gleichzeitig könne der Rhythmus von Einatmung-Atempause-Ausatmung auch auf einzelne Körperteile übertragen werden.³³ Dadurch könne »[d]er Tänzer [...], im Bewußtsein der energiespendenden Kraft des Atems, durch sukzessive Bewegung die Illusion von Ein- und Ausatmen

28 Ebd., S. 66, Herv. J.O.

29 Vgl. ebd., S. 67.

30 Humphrey: *The Art of Making Dances*, S. 58.

31 Während bereits Isadora Duncan den Atem mit Elektrizität verglichen und den von ihr privilegierten sukzessiven Bewegungsverlauf der Welle zum energetischen Grundprinzip von Natur wie Tanz erklärt hat (vgl. Ann Daly: *Done into Dance. Isadora Duncan in America*. Middletown: Wesleyan University Press 2002, S. 35), findet Humphrey zu einer anderen, entindividualisierten ästhetischen Form. Die Atmung ist zwar auch bei ihr fundamental mit dem Energetischen verbunden, sie wird aber entsprechend ihres entpersonalisierten Stils vom singulären tanzenden Subjekt ebenso wie von einer theatralen Figuration getrennt.

32 Vgl. ebd., S. 112. Stodelle spricht in diesem Sinn auch von einer vom Atem ausgehenden Ganzheit (vgl. Stodelle: *Water Study: Coaching, Analysis & Performance* (00:16:08–00:16:16)).

33 Vgl. ebd., S. 107–108.

vermitteln.«³⁴ Die fast ausschließlich auf Variationen sukzessiver Wellenbewegungen basierende Choreographie von *Water Study* ist so nicht nur durch die Dauer der Atemphrasen strukturiert, sie *visualisiert* den Atem zudem als formgebendes und energetisches Prinzip. Neben der Modellierung der einzelnen Bewegungen stellt Sukzession auch das die Gruppe verbindende kompositorische Element der gesamten Choreographie dar: Es findet sich kaum Unisono, sondern ein und dieselbe Wellenbewegung »fließt« zumeist kanonartig von einer Tänzerin zur nächsten: »[E]ach one moves in a cute sensitivity to the rise and fall of her neighbour. [...] The overall motion fluctuates but never stops.«³⁵ Die dadurch entstehenden visuellen Kontrapunkte erzeugen temporäre Bilder gleichsam stehender Wellen, die diagonale sowie an- und absteigende Linien im Raum kreieren.

Das Bewegungsprinzip der Sukzession stellt für Humphrey zudem eine metaphorische Verbindung zu natürlichen Prozessen des Werdens und Vergehens dar: »Nature moves in succession, usually in an unfolding succession to a climax and a more sudden succession to cessation or death.«³⁶ In dieser sukzessiven Auf- und Abwärtsbewegung (Fall/Recovery) liegt, wie hier anklingt, der dramatisierende Aspekt von Humphreys Bewegungstheorie, den sie inspiriert von Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* formuliert. Nietzsches Darstellung der unauflösbaren Verschränktheit des Dionysischen und Apollinischen in der griechischen Tragödie – des Formlosen, laut Klingenden, Übermäßigen, des Rausches und der Dunkelheit einerseits und des Geformten, Gemäßigten, Individualisierten, Scheinhaften, Hellen andererseits³⁷ – führt ihn zur Feststellung, »die griechische Tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet«.³⁸ Es sei an dieser Stelle zudem darauf verwiesen, dass auch in Nietzsches affirmativer, vitaler Philosophie Wind wie Atem von großer Bedeutung sind, und zwar nicht als richtungslose, sondern *vertikale* Bewegungen.³⁹ Humphrey überträgt die Bedingtheit des Dionysischen und Apollinischen auf ihre Vision von Tanz als »arc between two deaths«.⁴⁰ Jener Bogen zwischen zwei Toden entfalte sich zwischen dem aufrecht stehenden und dem liegenden Körper sowie dem jeweiligen nachgebenden oder gegenwirkenden Verhältnis zur Schwerkraft:

34 Ernestine Stodolle: *Doris Humphrey und ihre Tanztechnik: ein Arbeitsbuch*. Frankfurt am Main: Fricke 1986, S. 35.

35 Siegel: *Days on Earth*, S. 87.

36 Humphrey z.n. Main: *Directing the Dance Legacy of Doris Humphrey: The Creative Impulse of Reconstruction*, S. 55.

37 Vgl. Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: E.W. Fritzsche 1872, S. 17–18.

38 Ebd., S. 40.

39 Vgl. Ionescu: *Pneumatology*, S. 39–41. Gaston Bachelard hat die vielfältigen, Nietzsches Texte durchdringenden Bilder von Schwere und Gewicht einerseits wie des Aufsteigens andererseits herausgearbeitet und spricht von einem Drama von Höhe und Tiefe (vgl. Gaston Bachelard: *Air and Dreams. An Essay on the Imagination of Movement*. Dallas, Texas: The Dallas Institute Publications 2011, S. 157).

40 Humphrey: *The Art of Making Dances*, S. 106.

»All life fluctuates between the resistance to and the yielding to gravity. [...] There are two still points in the physical life: the motionless body, in which the thousand adjustments for keeping it erect are invisible, and the horizontal, the last stillness. Life and death exist between these two points and therefore form an arc between two deaths.«⁴¹

Humphreys existenziell-vitalistisches Tanzkonzept manifestiert sich im Kontrapunkt von Fall und Wiederaufrichtung (Fall/Recovery). Dabei assoziiert sie die »erregende Gefahr des Fallens«, das Außer-Gleichgewicht-Sein mit dem Dionysischen, »die Ruhe und den Frieden des Wiederaufrichtens«⁴², das heißt das Zurückgewinnen von Form und Balance mit dem Apollinischen. Die der Aufrichtung entsprechende Inspiration hat in dieser Ordnung apollinische, die mit dem Fall verbundene Expiration dionysische Qualitäten.⁴³ Bedeutung und Gefühl wird in Humphreys Ansatz nicht affektiv konzipiert, sondern sublimiert in Form der dynamisch-rhythmischen, vom Atem her gedachten Bewegung am Kippunkt zwischen »zwei Toden«, dem Fallen und Wiederaufrichten. Bemerkenswerterweise und lange vor Steve Paxtons *Small Dance* begreift Humphrey die Dynamik zwischen Balance und Fall – die sie bereits im bloßen Stehen findet – als Kern des Tanzes, losgelöst von jeglichem emotionalen Ausdruck.⁴⁴

»Moving on collective intuition«: *Water Study* als Oratorium

Atem kommt in *Water Study* noch eine wesentliche weitere Bedeutung als kollektivierenden Mittel zu, das einen kinästhetischen statt musikalischen Rhythmus vorgibt.⁴⁵ Die Choreographie ist nicht an Metrum und Zählzeiten orientiert, sondern nimmt sich vielmehr die Dauer einer »komfortablen« Respiration sowie die Zeit der damit verknüpften Auf-und-ab-Bewegung zum Maß.⁴⁶ Das Hören, auch im erweiterten Sinn eines kinästhetischen Hörens, rückt dabei als performativer Modus neben dem Sehen ins Zentrum. So weist Ernestine Stodelle die Tänzer:innen in ihrer Rekonstruktion von *Water Study*

41 Ebd.

42 Humphrey z.n. Stodelle: *Doris Humphrey und ihre Tanztechnik: ein Arbeitsbuch*, S. 29.

43 Ebd., S. 35.

44 Vgl. Doris Humphrey z.n. ebd., S. 33–34: »Ich bin zum Körper und zu dessen Bewegungstendenzen zurückgekehrt und habe versucht, diese von allen emotionalen Reaktionen zu trennen – was tut der Körper von allein? Welche Veranlagung hat er zur Balance? Was geschieht, wenn er sich bewegt? Wie verändert er sich, um das Gleichgewicht zu halten? Zunächst fand ich heraus, daß die natürliche, unmittelbare Bewegungstendenz des Körpers – die erste Bewegung überhaupt – eine Fallbewegung ist. Wenn Sie völlig ruhig stehen und nicht versuchen, die Bewegung zu kontrollieren, werden Sie bemerken, daß Sie in eine Richtung zu fallen beginnen.«

45 Vgl. Paul Love: Doris Humphrey's »Water Study, in New York Public Library for the Performing Arts, Clippings *Water Study*: »kinesthetic as distinguished from musical rhythm and built units established on the body flow rather than on the musical beat«.

46 Ernestine Stodelle, die *Water Study* 1985 mit Studierenden der London Contemporary Dance School einstudiert hat, berichtet von den Schwierigkeiten der Tänzer:innen, ohne exakte Zählzeiten und genaue Vorgaben zur Anzahl der Schritte zu tanzen. Letzteres erachtet Stodelle gerade für *Water Study* als irrelevant (vgl. Stodelle z.n. Main: *Directing the Dance Legacy of Doris Humphrey: The Creative Impulse of Reconstruction*, S. 75).

gleich zu Beginn auf die Verbindung von Hören, Atem und Gemeinschaftlichkeit hin: »You have an ear for sound – which means breath – 'cause in this dance there is no music. So, the breath is going to be this ressource of togetherness.«⁴⁷ Auch Siegel hebt die Sensibilisierung füreinander hervor, die sie mit dem Atem verknüpft: »Performed in silence, the dance breathes of its own accord. Not only does each dancer fill out her own movement phrase with her breath, but each one moves in a cute sensitivity to the rise and fall of her neighbour.«⁴⁸ Aus Perspektive der Tanzenden bezeichnet Lesley Main diesen spezifischen performativen Modus als »[m]oving on collective intuition«.⁴⁹ Sie verweist in diesem Kontext auf die Ausrichtung am gemeinsamen Atemrhythmus sowie eine erhöhte kinästhetische Aufmerksamkeit für das Miteinander des Ensembles.⁵⁰ Humphreys Gruppenchoreographien unterscheiden sich von denen ihrer Zeitgenossinnen wie Wigman und Graham, als sie weder eine homogene Einheit noch eine kompakte Masse darstellen,⁵¹ sondern vielmehr eine über den Atem und eine hörende Gespanntheit zusammengehaltene Gruppe. Dieser eher musikalisch als theatral gedachte Ansatz der Choreographie schließt an Humphreys Verständnis des Ensembles an: »impersonal as the orchestra«⁵². Eine ähnliche Metapher, die stärker den Bezug zur Stimme hervorhebt, findet Nona Schurman, frühere Tänzerin der *Humphrey-Weidman Company*, wenn sie *Water Study* ein Oratorium in choreographischer Form nennt, in dem sich Humphreys idealistisch-humanistische Einstellung spiegle.⁵³ Die Utopie der ›harmonisch‹ über den Atem zusammenfindenden Stimmen der Einzelnen klingt ebenfalls in der Beschreibung der Performance durch die Tänzerin Sheila Marion an: »The dancers are human, individuals, yet the whole seems to be one breathing, pulsing mass that takes on a life of its own.«⁵⁴

Zusammenfassend kann hier festgehalten werden, dass die Respiration in *Water Study* dreierlei strukturelle Funktionen hat: erstens bestimmt sie, in eine Bewegungstechnik gewendet, die Dauer, Phrasierung und Richtung der Bewegung, und zwar unter der Prämisse des Natürlichen und Moderaten; zweitens ist der mit In- und Expiration verbundenen Theorie von Fall/Recovery eine dramatisierende – musikalisch-formell statt theatral gedachte – Konzeption inhärent; und drittens ist der kinästhetische Atem Bedingung einer spezifischen Gemeinschaftlichkeit der Tanzenden.

47 Stodelle: *Water Study: Coaching, Analysis & Performance* (00:03:50–00:04:08).

48 Siegel: *Days on Earth*, S. 87.

49 Main: *Directing the Dance Legacy of Doris Humphrey: The Creative Impulse of Reconstruction*, S. 76.

50 Vgl. ebd.

51 Vgl. Isabelle Ginot und Marcelle Michel z.n. Sabine Huschka: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2012, S. 214.

52 Koob: Graham, Humphrey, and Holm: *Theories and Styles of Three Pioneers in Modern Dance*, S. 304.

53 Vgl. Hausler: *Packaging Doris Humphrey or A Question of Form*, S. 43 und S. 46.

54 Marion: *Studying Water Study*, S. 9.