Körper-Grenzen, Zeit-Ränder

Frontières corporelles, frontières temporelles

Body Boundaries, Time Boundaries

Gabriele Brandstetter et Anna Huber

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ceg/9654>

DOI : 10.4000/ceg.9654

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 20 janvier 2020

Pagination : 77-109

ISBN : 979-10-320-0253-7

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Gabriele Brandstetter und Anna Huber, „Körper-Grenzen, Zeit-Ränder“, *Cahiers d'Études Germaniques* [Online], 78 | 2020, Online erschienen am: 28 Oktober 2021, abgerufen am 01 Februar 2022. URL: <http://journals.openedition.org/ceg/9654> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/ceg.9654>

Körper-Grenzen, Zeit-Ränder

Gabriele BRANDSTETTER

Freie Universität Berlin

Anna HUBER

Choreographin und Tänzerin, Bern

Seit der Moderne wird im Tanz die Zeit – unterschiedliche Zeitlichkeiten und Rhythmen – zu einem wichtigen Thema: Zeit-Erfahrungen des Körpers ebenso wie Zeitgestalten der Choreographie werden neu verhandelt. Das Erbe der Tanzmoderne und die Innovationen des „Postmodern Dance“, die Zeit und Raum des Tanzes in Bezug zu Alltags-Bewegungen neu definiert, haben dem zeitgenössischen Tanz Impulse vermittelt. Gerade die Arbeit mit Zeitstrukturen schöpft aus dem Archiv der Moderne: Für die Körperkonzepte im zeitgenössischen Tanz besitzt die Arbeit mit „somatischen Praktiken“ (deren Anfänge in die Tanzmoderne des 20. Jahrhunderts zurückreichen) große Bedeutung. Damit werden nicht nur bestimmte, für zeitgenössische Performance charakteristische Bewegungsqualitäten erzielt. Ebenso sehr wird damit die Aufmerksamkeit auf inner- bzw. intra-korporale Rhythmen gelenkt. Mit Jean-Luc Nancy könnte man hier von einem (tanztechnischen) „Eindringen“ in den Körper, und zugleich mit einem Konzept der „Exkorporation“ argumentieren: denn die Grenzen des Körpers, der Körperlichkeit werden durch diese Praktiken transformiert.

Die Tänzerin und Choreographin Anna Huber experimentiert in ihren Arbeiten immer wieder mit Fragen zu diesen Grenzen, zur Zeitlichkeit des Körpers in seiner Relation zu Raum und Umgebung.

In dem folgenden Text soll ein Dialog die im Titel genannten Fragen explorieren: Wie konfigurieren sich im Tanz Körpergrenzen und Zeitstrukturen? Und welche Relevanz haben Brüche im Gewebe der körperlichen Resonanzen nach innen und nach außen?

Grenzen: „limite/ illimité“

Der Philosoph Jean-Luc Nancy schreibt in seinem Essay „Ungrenze“¹, dass eine Grenze (*limite*) nie *da* sei. Sie liegt entweder vor oder hinter mir. Nancy betont den Aspekt der Bewegung einer Transgression und die Zeitlichkeit der Grenze. Er denkt sie als eine existentielle Kategorie des Seins, vom Tod her: „Sobald sie da ist, ist sie überschritten. Der Tod, ein mehr als exemplarisches Beispiel: einfache Wahrheit der Grenze. Der Tod selbst ist nichts. Aber seine Grenzbereiche, seine (Grenz-)Marken.“² In diesem Essay betrachtet Nancy zwei Dimensionen der Grenze: das ist zunächst die Grenze als eine Form der Markierung von Identität. Die Grenze, die abgrenzt, eine Form um-reißt, eine Gestalt bildet. Hier zeigt sich die Potentialität von Figur, von Körper und von Transformation:

Die einzige Eigenschaft des Eigenen, des Eigen-Seins, des Selbst, des Eigentlichen, das ist seine Grenze, seine wohlgezogene Kontur. Sie wird Stück für Stück, Punkt um Punkt gezogen, bis hin zu dem Moment, da ihre Zugspur [tracé] abgeschlossen ist, vollendet, vollständig, tadellos. Da ihr nichts mehr hinzuzufügen, aber auch nichts wegzunehmen ist.³

Diesem Identitäts- und Form-bezogenen Begriff von Grenze, *limite*, stellt Nancy einen zweiten Bedeutungsbereich gegenüber: Die Idee von Grenze als *frontière*. Diese Definition von Grenzen bezieht sich auf ihre räumlichen Aspekte: auf die Grenzlinie als territoriale Markierung – und auf die damit verbundenen Dimensionen von Souveränität: „Die Grenze [frontière] macht Front, weil die Souveränität per definitionem konfrontiert ist.“⁴ Diese Markierung von Souveränität, die Umgrenzung von Identität ist freilich kein „Datum“; nichts fest Umrissenes und Vor-Gegebenes. Vielmehr ist Grenze etwas, was sich selbst transzendiert. Das Potential der Transgression gehört – wie Michel Foucault in seinem Vorwort zu Bataille schreibt⁵ – immer schon selbst zur Grenze. Foucault schreibt, dass Grenzen und Übertretung zusammengehören:

Inexistenz einer Grenze, die absolut nicht überschritten werden kann; umgekehrt Sinnlosigkeit einer Übertretung, die nur eine illusorische, schattenhafte Grenze überschritte. Aber hat die Grenze eigentlich eine Existenz jenseits der Gebärde, die sie so siegreich überschreitet und leugnet?⁶

Sie rollt sich ein, geht über sich hinaus. Jean-Luc Nancy denkt ähnlich, wenn er schreibt:

In Wahrheit geht jede Grenze über sich hinaus [s'excède] macht sich von sich selbst frei. Ebendies zeigen seit jeher all die Streitigkeiten um Grenzziehung sowie die Kriege, diplomatischen Verhandlungen und Regelungen in Bezug auf Grenzen [frontières], das heißt Staa-

1. Jean-Luc Nancy, „Ungrenze“ (aus dem Französischen von Markus Sedlaczek), *Lettre Internationale* 115, Winter 2016, S. 16.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. Michel Foucault, „Zum Begriff der Übertretung“, in Foucault, *Schriften zur Literatur* (aus dem Französischen von Karin von Hofer), Frankfurt a. M./ Berlin/ Wien, Ullstein, 1979, S. 69-90.

6. *Ibid.*, S. 73.

ten. Ebendies zeigen – im Gegenbild – aber auch die Abenteuer, Abschweifungen, Irrungen, Streifzüge und Schwankungen, von denen jede Existenz unerschöpflich Zeugnis ablegt.⁷

Aus der Argumentation von Nancy wird deutlich, dass Grenzen – selbst wenn sie Fronten markieren und Territorien abgrenzen – nie sich in Gegenpolen, in Dichotomien wie Innen-Außen, Davor-Dahinter, festschreiben. Grenzen sind selbst in Bewegung, sie sind performativ; sie indizieren und bewirken Wandel, Verwandlung – Transgression und Überschreitung. Was bedeutet dies für „Körper-Grenzen“? Und wie können wir diese Frage so betrachten, dass es nicht um Begrenzungen, Beschränkungen, Abgrenzungen und Restriktionen (z. B. der Reichweite von Bewegung) geht? Genauer gesagt, wie können wir mit Kategorien wie „Grenze“, und damit verbundenen Denkfiguren wie Einschließung und Ausschließung so umgehen, dass die scheinbar fixen Lineaturen durchlässig werden?

Eine solche Kategorie ist der Körper selbst. Konzepte des Körpers sind immer wieder – historisch, ästhetisch, kulturell, medizinisch, religiös oder politisch – verschieden artikuliert und interpretiert worden. Ein Gedanke, den Roland Barthes geäußert hat, ist, dass es nicht *ein* Körper ist, auf den er blickt, wenn er (seinen) Körper wahrnimmt; sondern eine Vielheit. Ein multipler Körper. In seinem berühmten Buch *Die Lust am Text* schreibt er:

Eines Abends, als ich auf einem Barhocker halb eingeschlafen war, versuchte ich spaßeshalber alle Sprachen aufzuzählen, die an mein Ohr drangen. Musik, Konversation, Geräusche von Stühlen, Gläsern, eine ganze Stereophonie, deren exemplarischer Ort ein Platz in Tanger ist (beschrieben von Severo Sarduy). Auch in mir redete es (das ist bekannt), und dieses sogenannte „innere“ Reden ähnelte ganz dem Geräusch des Platzes, jener Abstufung leiser Stimmen, die mich von außen erreichten: ich war selbst ein öffentlicher Ort, ein Suk [...].⁸

Die Grenze zwischen Außen und Innen, zwischen den äußeren und inneren Stimmen und Geräuschen verschwimmt. Sie ist nicht exakt lokalisierbar. Der Körper und seine Sound-Topographie gleicht einem *Souk*. Ist der Körper von Tänzern heute – Tänzer, die eine Vielfalt von Techniken und Praktiken, Stimmen und Erfahrungen in ihrem Körper speichern, aktivieren, praktizieren – ebenfalls wie ein *Souk*? Der Körper, innen *und* außen geformt und kulturell codiert – wie ein öffentlicher Platz, wo unterschiedliche Bewegungskulturen und Trainingspraktiken sich kreuzen und vermischen, in polyrhythmischen, vielstimmigen und mehrsprachigen Schichten und Artikulationsweisen? Denn Tänzer sind heute zumeist in sehr unterschiedlichen Tanzstilen und Trainingsweisen ausgebildet. Ballett und unterschiedliche Stile des Modern Dance – sei es Graham, Limon oder Cunningham – sowie Tanzstile zeitgenössischer Choreographen – etwa Pina Bausch, Anne Teresa de Keersmaeker, William Forsythe, „Gaga“ (Ohad Naharin) oder Meg Stuart⁹ – all diese Stile sind

7. Nancy, „Ungrenze“, S. 17.

8. Roland Barthes, *Die Lust am Text* (aus dem Französischen von Traugott König), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1974, S. 74.

9. Ich nenne hier nur gleichsam stellvertretend einige bekannte Namen, die mittlerweile auch für einen Tanz-*Stil* stehen.

nicht selten in den Körpern zeitgenössischer Tänzer versammelt. „Unterlegt“ gleichsam durch ein Ensemble von Trainingsformen und somatischen Praktiken wie Feldenkrais, Yoga, Alexander-Technik oder Body Mind Centering (BMC). Das wirft die Frage auf, ob wir hier überhaupt – im Blick auf einen solchen Körper als *Souk* mit unterschiedlichen Körper-Formungsgeschichten und Habits – von „Grenzen“ sprechen können. Wie können wir unterscheiden und voneinander trennen, welche Interferenzen, Verstärkungen oder auch Konflikte jeweils individuell (und vielleicht *täglich* unterschiedlich) sich abspielen auf diesem (Spiel-)Platz eines Tänzerkörpers? In welcher Weise finden hier beständig – im Übungsstudio, im Alltag und auf der Bühne – vielfältige und komplexe Mikrosynchronisationen statt, die stets schon Grenzen öffnen, verschieben, neu ziehen und wieder überschreiten? Grenzen also mit offenen Zeit-Rändern, die selbst einen in unterschiedliche Resonanzräume wirkenden rhythmischen Prozess bewirken.

Wie also lässt sich dieser Austausch, dieser Prozess zwischen Grenzen des Körpers und über diese hinaus als Modus des Transfers verstehen? Jean-Luc Nancy wählt dafür das Bild der Herztransplantation – als eine Form der Übertragung über die Körpergrenzen hinweg, und als Prozess an der Grenze zwischen Leben und Tod. In seinem Essay *Der Eindringling (L'Intrus)*¹⁰ schreibt er: „Der vielgestaltige Fremde, der in mein Leben eindringt (in mein abgenutztes, erschöpftes Leben, das manchmal ins Übel abgleitet, bis an den Rand eines lediglich erstaunten Aufgebens), ist aber kein anderer als der Tod, oder vielmehr: als das Leben/ der Tod –“¹¹. Nancy schreibt dies anlässlich einer Herz-Transplantation, der er sich unterziehen musste. Es geht um Leben und Tod, um das fremde Herz als „Eindringling“ in den Körper, die Ununterscheidbarkeit dessen, was „eigen“ oder „fremd“ ist: die Verpflanzung, die Immunität und die Abwehr-Reaktionen des Körpers.¹² Auf der Ebene des Körpers, an den *in* den eigenen Leib hineingezogenen und sich ständig transformierenden *borders* und *limits* diskutiert Nancy das Thema des „Eindringens“ und des Gehens über (Körper-) Grenzen. Ein Thema, das unser soziales wie körperliches Leben beständig herausfordert. Wer ist wann, in welchem Territorium, in welchem Zeit-Raum ein „Eindringling“? Und wie transformieren diese Erfahrungen unsere Vorstellungen von (körperlicher, sozialer, politischer) Identität?

Gibt es ein allgemeines Gesetz des Eindringens fragt Nancy; und er antwortet: „Es gibt kein einmaliges Eindringen, sobald es Eindringen gibt, vervielfältigt es sich bereits, bestimmt es sich in immer neuen immanenten Unterscheidungen.“¹³ Das, was der Körper an inneren De-Synchronisierungen – wie ein Kollektiv im *Inneren* – erlebt: z.B. Herzrhythmus-Störungen, Extra-Systolen, wird zum Modell eines Erfahrens von Eindringen und von *border crossings*. Alle durch

---

10. Vgl. Jean-Luc Nancy, *Der Eindringling. Das fremde Herz* (aus dem Französischen von Alexander Garcia Düttmann), Berlin, Merve, 2000.

11. *Ibid.*, S. 27.

12. *Ibid.*, S. 31.

13. *Ibid.*, S. 35.

Migration, weltweite Flucht-Bewegungen und „Empfangs“-Kultur (*hospitalité*) aktuellen Fragen von Grenzen, von Überschreitung, und eines Herausfallens aus vertrauten Lebens-Synchronisationen sind mit Nancys Philosophie des „Eindringlings“ berührt:

Dass man den Fremden empfängt, muss auch darauf hinauslaufen, dass man sein Eindringen erfährt. Meistens will man das nicht wahrhaben und ihn nicht einlassen. Das Motiv des Eindringens bewirkt selber ein Eindringen, ein Eindringen jenes, was wir moralisch für richtig halten, und in die berichtigende Funktion der Moral. Unsere Weigerung, das Eindringen wahrzunehmen und zu akzeptieren, ist sogar ein bemerkenswertes Beispiel für das Eindringen in die Richtigkeit der *political correctness*. Doch kann man das Eindringen von der Wahrheit des Fremden nicht lösen.

Das moralisch Richtige und Berichtigende setzt voraus, dass man den Fremden empfängt, indem man auf der Schwelle seine Fremdheit auslöscht. Es will, es führt dazu, dass man den Fremden nicht empfängt. Der Fremde behauptet sich aber beharrlich und dringt oder bricht ein.¹⁴

Dieses Paradox: Das Eindringen des Fremden und das Auslöschen seiner Fremdheit auf der Schwelle des Empfangs, ist die Herausforderung und die Basis von Über-Setzung (trans-lation), die freilich nie „gelingen“ kann. Die Bewegungen, die diese genannten Grenzen, Zonen, Passagen queren und beschreiben, sind deshalb solche, die Synchronisierungen, De- und Re-Synchronisierungen erfordern. Brüche, Rupturen, Lücken – und Umwege/ *détours* (!) – sind Teil dieser Prozesse. In Tanz und Performance sind es Recherchen und Inszenierungen des Fein-Tuning solcher De-Synchronisierungen von kollektiven Bewegungen wie auch von Experimenten, die sich auf intra-körperliche Prozesse der zeitlichen und physischen Abstimmungen richten: an den Grenzen der Körper, und zwischen Zeit-Rändern der Wahrnehmung.

Öffnet sich hier eine Fluchtlinie – über Begrenzungen hinweg – in andere Räume (in Heterotopien)? Wäre das Unbegrenzte das, was am Horizont erscheint, wenn wir Grenzen aufzulösen trachten?

Nancy gibt in seinen Reflexionen zu Grenze einen solchen Ausblick, ein dialektisches Verhältnis zwischen Grenze und Ungrenze, ein Umschlagen von *limite* in *l'illimité*:

Die Grenze schafft die Form, den Wert, das Hier-oder-Da-Sein, die Absicht, das Vorhaben [projet], die Zurückweisung [rejet]. All dies existiert aber nur aufgrund des Unbegrenzten [l'illimité], das sich in alldem unaufhörlich öffnet, das die Grenzen unentwegt angreift, verschiebt, vermischt, zu fließenden Linien und ungewissen Annäherungen einschmilzt. Das Anvisieren eines Ziels [visée] verwandelt sich in einen Besuch [visite], in eine abenteuerliche Erkundung, in Versuche, in Skizzen, in Erfahrungen, welche die Begrenzungen [confins] ihrer eigenen Fähigkeiten spüren und auf die Probe stellen.¹⁵

Anna Hubers Choreographien arbeiten immer wieder genau mit solchen Experimenten an den Fluchtlinien von Grenzen, zwischen Möglichem und Unmöglichem: so z. B. ihre Solo-Choreographie *unsichtbarst*.

14. *Ibid.*, S. 9.

15. Nancy, „Ungrenze“, S. 17.

An den Grenzen der Sichtbarkeit: Anna Hubers Solo *unsichtbarst*

Der Körper – „le corps comme être pour-soi“¹⁶ –, so sagt Jean-Paul Sartre, sei das „ständig Überschrittene“.¹⁷ In ihrem Solo *unsichtbarst*, uraufgeführt am 21.05.1998 in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin, setzt sich Anna Huber bedingungslos dem Ausloten von Körper- und Raumgrenzen und den Un/ Möglichkeiten ihrer Überschreitung aus. Thema des Tanzstücks ist der paradoxe Wunsch, unsichtbar zu sein – und dies gerade in einer Performance und in einem tänzerischen Raum, in dem das Sehen und Gesehen-Werden unentrinnbare *conditio sine qua non* ist. Die Tänzerin bewegt sich auf einer spiegelnden quadratischen Fläche, umgeben auf allen vier Seiten von Zuschauern, ausgeliefert in großer Nähe ihren Blicken. Was hier stattfindet, ist das Gegenteil von „unsichtbar“: Es ist eine extreme Ausgesetztheit des Körpers, jeder kleinsten Bewegung. In größter Nähe, in Sicht- und Berührungskontakt erkundet Huber die Grenzen von Körper, Raum und Zeigen/Verbergen. Der Einsatz von Spiegeln (des Aluminiumbodens, aber auch ein Handspiegel) markiert die Auseinandersetzung mit Blicken, Blickachsen, mit Nähe und Distanz. Die Reflexion dieses Geschehens, und zugleich der Grundsituation von TänzerInnen, die in ständiger Selbstbeobachtung die Form ihres Körper-Instruments checken, die Grenzen und Begrenzungen des Möglichen austesten, ist Thema dieser Bewegungsexploration. Die Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner schreibt dazu im Rekurs auf Umberto Eco und Jacques Lacan: „Das Subjekt (die Tänzerin) erkennt sich nicht einfach als solches im Spiegel, vielmehr konstituiert, destruiert und rekonstruiert es sich performativ vor dem spiegelnden Glas.“¹⁸ Die Körper-Grenzen werden schmerzhaft erfahren: Transformationen, Verzerrungen, Verrenkungen von Körper, Gliedern und Konturen lösen sich schließlich im Schrei; etwas „zerbirst“, so, wie man Glas in Scherben „singen“ kann – das Zerspringen einer Form. An diese Grenzen geht Anna Huber mit diesem Solo. So sagt sie im Interview: „Beim Experimentieren mit amorphen Formen, beim Versuch, auch mich aufzulösen, meine Haltung, den Boden zu verlieren, erstaunte und blockierte mich manchmal die Tatsache, dass alles Form ist.“¹⁹ Diese Form ist freilich nicht „ganz“, sondern fragmentiert, im Spiegel multipliziert wie in einem Kaleidoskop. Die Grenzen verlaufen quer. Dem entspricht Hubers Arbeitsweise: „Feinste Verschiebungen, Verlagerungen,

16. Vgl. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, S. 390.

17. Vgl. Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts*, dt. Übersetzung von Alexa Wagner, Hamburg, Rowohlt, 1976, S. 424.

18. Christina Thurner, „Tr(ans)a(d)di(k)tionen, Experimenteller Bühnentanz von Schweizer Choreograph/innen“, *Jahrbuch Tanzforschung* 9, Gesellschaft für Tanzforschung e.V., Wilhelmshaven, Nötzel Verlag, 1998, S. 214.

19. Vgl. *ibid.*, S. 215.

Isolationen, Kippen der Raumebenen, Stürze...“²⁰ – eine insistierende Feinarbeit an und mit den Körpergrenzen; und über sie hinaus – in den Um-Raum.

Dazu wird Anna Huber nun in einer *Lecture* zu ihren Arbeiten Genaueres und Weiterführendes mitteilen.

Der Körper als Schnittstelle, Arbeit auf der Schnittstelle

Mein Beitrag bewegt sich an der Schnittstelle zwischen Praxis und Theorie, Kreation und Reflexion. Als Autorin und Interpretin zugleich spreche ich über meine eigenen Arbeiten und die Recherche an der Schnittstelle zwischen den Künsten. Meine Projekte thematisieren und loten Grenzen sowohl als räumliche wie zeitliche, konkrete wie gedankliche Phänomene aus. Grenzen öffnen sich als potenzielle Räume des Dazwischen, als poröse Grenzzonen. Die Haut als sensibles Organ und durchlässige Membran berührt und verbindet innen und außen. Sie berührt und wird berührt und verkörpert Schutz, Begegnung, Wandel und atmende Grenze. Die Relation zu konkreten, realen oder imaginären Grenzen und damit die Grenzen selbst befinden sich in ständiger Veränderung. Grenzen sind trennende und verbindende Elemente zugleich, Öffnung, Schwelle und Übergang.

Seit meinen ersten Stücken arbeite ich interdisziplinär an den Schnittstellen zwischen performativen und visuellen Künsten. Mich interessieren die Verbindung von Live-Performance und Raum-Installation sowie die Verknüpfung choreographischer Struktur und Komposition mit der Unmittelbarkeit und dem Unkalkulierbaren des Moments in der Improvisation. Meine Projekte entwickle ich in Dialog und Zusammenarbeit mit MusikerInnen (zeitgenössische, klassische, geschriebene und improvisierte Musik), bildenden KünstlerInnen und Architekten, Lichtdesignern sowie Tanzschaffenden.

Der Körper im Raum ist Instrument, Forschungsgegenstand und Rohmaterial zugleich. Ein sensibler und präziser Seismograph für Wahrnehmung und Veränderung mit dem Potential zur Transformation. Menschliche Bewegung ist in ihrer komplexen Einfachheit ein Experimentier- und Forschungsfeld, in dem sich Raum- und Zeitwahrnehmung ständig verändern. Bewegung und Tanz vermögen auf mehreren Sinnesebenen (visuell, akustisch, emotional, intellektuell, kinästhetisch) zu berühren und schaffen in ihrer Flüchtigkeit und unmittelbaren physischen Präsenz ebenso intensive wie fragile Momente der Wahrnehmung. Bewegung manifestiert sich als mehrdimensionale Spur, räumliche Partitur, sinnliche Sprache, poetische Schrift, immaterielle Skizze, flüchtige Geste und unmittelbare Intensität in Raum und Zeit und klingt als Resonanz nach. Welche Spuren hinterlassen menschliche Bewegung und physische Präsenz in ihrer Flüchtigkeit, Intensität und Komplexität in Raum, Körpergedächtnis und Erinnerung?

---

20. Irene Sieben, *Anna Huber*, Zürich, Pro Helvetia (Cahiers d'artistes), 2002, S. 22.

Die Komplexität und Verletzlichkeit des sich bewegenden Körpers im Raum, die Vergänglichkeit und Intensität menschlicher Präsenz, das Oszillieren zwischen Stabilität, Mobilität und Balance faszinieren und motivieren mich, im Unmöglichen das Mögliche zu suchen und im scheinbar Selbstverständlichen das Unerwartete, im Alltäglichen das Absurde zu entdecken.

Zwischen-Räume, entre-deux, in between

Seit meinen allerersten Stücken war und ist die Thematik der Grenzen, der Randzonen und Zustände des Dazwischen zentral. Mein erstes Stück *dualLein*, 1993 am Staatstheater Cottbus uraufgeführt, spielte auf einem schmalen gläsernen Streifen, von unten beleuchtet, der die Bühne in zwei Hälften teilte. Als Tänzerin habe ich mich auf diesem fragilen Grenzstreifen vom Bühnenhintergrund nach vorne an die Rampe bewegt. Dabei haben zwei Tänzer meinen Weg gekreuzt und Textfragmente aus Kafkas Erzählungen zitiert. Die Idee zu diesem räumlichen Bild kam mir im Stau auf einer deutschen Autobahn durch die ehemalige DDR. Während dieser endlos gedehnten Zeit in einem engen unbequemen Auto mit fremden Menschen von Berlin nach Bern habe ich mich gefragt, was auf dem Grenzstreifen, auf dem Mittelstreifen der Autobahn für Leben möglich wäre. Diese unwirtliche Zone, die Grenze als räumliche Ausdehnung, als Unort hat mich interessiert. Daraus entstand die Idee zum Bühnenbild meines ersten Stücks, das auch das Fremd- und Alleinsein zwischen zwei Welten thematisiert.

In meinem Solo *in zwischen räumen* (Uraufführung 1995 Theater am Halleschen Ufer Berlin) wurden die körperlichen und mentalen Grenzen in Bezug zu den räumlichen Grenzen thematisiert und mit den Körpergrenzen die Frage nach dem Ich und wie sich Identität entwickelt und definiert. Die Grenzen des Körpers ganz konkret, die physische Ausdehnung, der Bewegungsradius von Finger- bis Zehenspitzen und darüber hinaus, innere und äußere Grenzen, reale und imaginäre Grenzen und Gratwanderungen dazwischen.

Ausgangsidee war ein Mensch allein in seinem Gedankenraum. Ein Raum, in dem man immer allein ist. Wie kann ich Gedanken und Fragen dreidimensional in den Raum stellen und als offene Fragen stehen lassen? Räumlich wurde ein gedachter Raum im realen Raum kreiert. Ein Kubus aus filigranen Metallstangen definierte einen skizzierten Innenraum. Durch Choreographie, Bewegung und Licht wurden imaginäre Räume geöffnet sowie Grenzen gezogen, übertreten und aufgelöst. Die Marcel Duchamp zugeschriebene Aussage „Dies ist nicht eine Zeit, um irgend etwas zu vollenden. Dies ist eine Zeit für Fragmente“²¹ hat die Recherche als Motto begleitet.

Ganz konkret mit räumlichen Grenzen und Dimensionen beschäftige ich mich in meinen architekturenspezifischen Projekten *umwege* und *timetraces* (seit 2002/ 2008). Die Arbeiten werden in unterschiedlichen architektonisch

---

21. Gunther Stuhlmann (Hrsg.), *Die Tagebücher der Anaïs Nin. 1931-1934*, aus dem Amerikan. übertr. von Herbert Zand, München, Nymphenburger, 1979, Bd. 1, S. 358.

spannenden Räumen, Orten, Landschaften sowie in Ausstellungskontexten entwickelt. Die oft einmaligen Performances entstehen in Dialog mit Live-Musik von Martin Schütz (Cello, electronics) und weiteren Musikern. Die innere Körper- und Gelenkarchitektur wird in Beziehung gesetzt zu Struktur und Material der konkreten Architektur. Dimensionen, Größen- und Kräfteverhältnisse, Richtungen, Qualitäten und Raumlinien werden mit dem Körper vermessen. Im Spiel mit den Zuschauerperspektiven werden ungewohnte Blickwinkel geöffnet, unbekannte Orte zugänglich und neu erlebbar gemacht. Achsen und Ebenen werden gekippt und der Raum in Schwingung versetzt. Die kinästhetische Wahrnehmung bei den Zuschauern wird stimuliert. Die Recherche spielt mit Gegensätzen, Reibungsflächen und Kontrasten wie: innen – außen, Bewegung – Statik, zweidimensional – dreidimensional, organische – geometrische Formen, gewachsene – gebaute Strukturen, labil – stabil, flüchtig – beständig, filigran – kompakt, verletzlich – robust, anwesend – abwesend, sichtbar – unsichtbar, fließend – fest, groß – klein, Detail – Ganzes, Komplexität – Einfachheit.

Fig. 1: Anna Huber, *umwege* © Bettina Stoess

Fig. 2: Anna Huber, *umwege* © Bettina Stoess

Fig. 3: Anna Huber, *umwege* © Ute Schendel

Die ersten *umwege* (Live-Musik Fritz Hauser) wurden 2002 in der Therme Vals von Peter Zumthor entwickelt. Weitere Stationen waren u.a. das Kongress- und Kulturzentrum Luzern von Jean Nouvel, wo die Performance in den Echokammern, den dem Publikum normalerweise verschlossenen „Kiemen“ des Konzertsaals stattfand sowie das Feuerwehrhaus von Zaha Hadid in Weil am Rhein. Im Gegensatz zur Perfektion dieser architektonischen Meisterwerke stand die Performance in einer U-Bahnstation im Rohbau unter dem Potsdamer Platz. In dem unwirtlichen unterirdischen Durchgangsort, kalt, schmutzig, brutal, auf einer schrägen Fläche für zukünftige Rolltreppen war die physische Reibung mit der Verletzlichkeit des menschlichen Körpers und sein sisyphusartiges Abarbeiten besonders spannend.

Der konkrete Raum wirft formale und inhaltliche Fragen auf und eröffnet Themenkreise:

- Verletzlichkeit, Fragilität, Gefährdung des menschlichen Körpers in Bezug zur dauerhaften festen Architektur
- Flüchtigkeit und Vergänglichkeit menschlicher Bewegung und Präsenz in auf Dauer und Stabilität gebauten Räumen, Strukturen und Gebäuden
- Prekäre Balancen, Spiel mit Gleichgewicht und Kippmomenten
- Suche nach Schutz, Halt, Stabilität und Orientierung
- Begrenzung als Schutz und Geborgenheit oder Gefangenschaft und Enge?
- Menschliches Bedürfnis sich niederzulassen, sich einzurichten, einzunisten
- existentielle Grundbedürfnisse wie Boden unter den Füßen, ein Dach über dem Kopf
- Sich immer wieder neu verorten müssen, sich zurechtfinden auch im eigenen Körperraum.

Aufräumarbeiten im Wasserfall
(Uraufführung 2010 Dampfzentrale Bern)

Fig. 4: Anna Huber, Yves Netzhammer, *Aufräumarbeiten im Wasserfall* © Bettina Stoess

Fig. 5: Anna Huber, Yves Netzhammer, *Aufräumarbeiten im Wasserfall* © Caroline Minjolle

Fig. 6: Anna Huber, Yves Netzhammer, *Aufräumarbeiten im Wasserfall* © Caroline Minjolle

Im interdisziplinären Projekt *Aufräumarbeiten im Wasserfall* mit dem Videokünstler Yves Netzhammer transformieren und verbinden sich Raum, Körper, Bewegung, Projektionen und Objekte zu unerwarteten Assoziationsfeldern. In einem fragilen Kosmos wird scheinbar Selbstverständliches in Frage gestellt, Grenzen verschieben sich, der Raum muss ständig neu geordnet und ausbalanciert werden. Eine Figur muss sich immer wieder ihrer selbst vergewissern und lotet dabei ihre eigenen Körpergesetze und -Grenzen aus. Der Körper transformiert sich, Bedeutungen und Funktionen verschieben sich, neue Assoziationsfelder öffnen sich. Körperteile verselbständigen sich und werden zu Fremdkörpern. Projektionen und alltägliche Gegenstände werden zu beseelten imaginären Partnern und verbinden sich zu unerwarteten Assoziationen. Es öffnet sich ein oszillierendes System, ein Raum in der Schwebe zwischen konkret und imaginär, Projektion und Realität, innen und außen, belebte und virtuelle Körper, Mikrokosmos und Makrokosmos. Die räumlichen Grenzen verschieben sich durch die Bewegung der Tänzerin von einem streng geometrischen zweidimensionalen Bodenraster zu dreidimensionalen Gebilden und Räumen. Die Installation aus einfachen beweglichen Holzstäben ist sowohl Begrenzung wie Schwelle. Bietet sie Schutz und Geborgenheit oder ist sie Bedrohung, Gefängnis, dessen Schranken durchbrochen werden wollen?

Am Ende der „Aufräumarbeiten“ triumphiert der Mensch, der seinen Unzulänglichkeiten trotzt. Allerdings sollte der schon so beweglich sein wie Anna Huber, der „im Wasserfall“ wieder ein einzigartiges Kunststück gelingt.²²

---

22. Hartmut Regitz, „Nichts ist was es scheint“, *tanznetz.de*, 21. Februar 2012, <https://www.tanznetz.de/blog/22321/nichts-ist-was-es-scheint> [Stand: 17. Dezember 2018].

*tabula rasa Quartett mit zwei Live-Musikern und zwei
TänzerInnen*
(Uraufführung 2015 Tramdepot Burgernziel, Bern)

Fig. 7: Anna Huber, *tabula rasa* © Annette Boutellier

Fig. 8: Anna Huber, *tabula rasa* © Caroline Minjolle

Das interdisziplinäre Projekt *tabula rasa* thematisiert das menschliche Grundbedürfnis nach Schutz und Stabilität, Boden unter den Füßen und einem Dach über dem Kopf. Es stellt die Selbstverständlichkeit des uns umgebenden Raums in Frage. Durch den drohenden Abriss der in ihren enormen Dimensionen einmaligen lichten Hallen des ehemaligen Tramdepots erhält die Thematik eine besondere Dringlichkeit und physische Präsenz. Fragiles Gleichgewicht in prekären Balancen und lustvolle Kippmomente loten die feinen Grenzen zwischen Stabilität, Labilität und Mobilität aus. Tanz und Musik in ihrer Flüchtigkeit und menschliche Bewegung und Körperlichkeit in ihrer unmittelbaren Präsenz und Verletzlichkeit finden in der rohen leeren Halle spannungsvolle Reibungsflächen. Die Körper kommunizieren wie Seismographen, subtil und präzise. „Am schönsten ist das Gleichgewicht, kurz bevor's zusammenbricht.“²³

salle des horizons (*Uraufführung 2017 Grand Palais Bern*)

Das ehemalige Tram-Häuschen bietet in seinen bescheidenen Raum-Massen einen reizvollen Gegenpol zu den eindrücklichen Dimensionen des Tramdepots. Die Geschichte des Grand Palais als Durchgangsort, als Warteraum mit seinen flüchtigen Erinnerungen, Fundstücken und eingeschriebenen Spuren prägt die Atmosphäre. Live-Performance und Video-Installation verbinden Innenraum und Außenraum, Alltag und Phantasie, Miniatur und Panorama. In der Enge des ehemaligen Wartehäuschens öffnen sich Perspektiven in imaginäre Landschaften und in die Weite des Horizonts. Der Horizont als nicht existierende flirrende Grenzlinie oder scheinbar endlos schimmernde Fläche? Als faszinierendes Paradox in stetiger Transformation repräsentiert er Öffnung und Grenze, Ferne und Nähe, Verbundenheit und Trennung, Auftauchen und Verschwinden, Orientierung oder unerreichbare Chimäre.

salle des horizons ist ein Ort des Dazwischen, unterwegs zwischen aufbrechen und ankommen, dem Wunsch sich häuslich einzurichten und der Sehnsucht nach Weite. Ein Ort der Nostalgie zwischen Heimweh und Fernweh.

---

23. Aus Fotoserie „Équilibres, Stiller Nachmittag“, Peter Fischli/ David Weiss (1985), <http://www.stiftung-kunst-heute.ch/de/Die-Sammlung/10?tw=156&g=0> [Stand 20. Dezember 2018].

Fig. 9: Anna Huber, *salle des horizons* © Annette Boutellier

Fig. 10: Anna Huber, *fingerdances* © Anna Huber

unsichtbarst

*(Uraufführung 1998 Hamburger Bahnhof - Museum
für Gegenwart Berlin)*

Fig. 11: Anna Huber, *unsichtbarst*, 1998 © Sebastian Greuner

Fig. 12: Anna Huber, *unsichtbarst*, 1998 © Sebastian Greuner

Fig. 13: Anna Huber, *unsichtbarst*, 1998 © Sebastian Greuner

Fig. 14: Anna Huber, *unsichtbarst*, 2008 © Sebastian Greuner

Fig. 15: Anna Huber, *unsichtbarst*, 2008 © Caroline Minjolle

Fig. 16: Anna Huber, *unsichtbarst*, 2008 © Caroline Minjolle

Fig. 17: Anna Huber, *unsichtbarst*, 2018 © Caroline Minjolle

unsichtbarst war meine erste Arbeit außerhalb des Theaterraums und im Museumskontext. Ich wollte den geschützten Bühnenraum verlassen und die klassische Zuschauersituation öffnen. Im Spiel mit Erwartungen, Rollenbildern und Klischees wird die Aufführungssituation prinzipiell thematisiert und hinterfragt. Weshalb tanzt jemand ein Solo und andere schauen zu, wenn es nicht darum geht Kunststücke vorzuführen und zu bewundern? Das Publikum sitzt auf vier Seiten um ein spiegelndes Quadrat aus Aluminiumplatten von 5x5m. Beim Betrachten der Tänzerin schauen sie sich gegenseitig beim Zuschauen zu. Sie erleben sich selbst als Zuschauer und damit die Performance direkt sinnlich und kinästhetisch. Die Live-Situation ist in besonderem Maß auch vom Publikum und seinem Einlassen auf den Moment abhängig. In der äußerst exponierten Konstellation ist kein Verschwinden oder sich Abwenden möglich. Im Spiel zwischen Nähe und Distanz ist alles sicht-, hör- und erlebbar.

- sehen und gesehen werden
- wer schaut wem zu
- zeigen / darstellen / verbergen
- ausgestellt sein
- Formen verformen
- Spiegelbilder
- Augenblicke
- Wunschträume / Alpträume / Sichträume

unsichtbarst untersucht die Situation des Darstellens und Zuschauens. Sehen und gesehen werden. Wer schaut wem zu? Wer spielt was? Ausgestellt auf einem spiegelnden Boden und von allen Seiten ständig beobachtet, wird der tanzende Körper zu einer lebenden Skulptur, die sich transformiert, sich in Frage stellt, sich immer wieder neu definieren muss und sich immer wieder verliert. Kann sich Form auflösen, zerbersten? Wie viel Kontrolle brauchen wir, um uns nicht selbst zu verlieren?

Die fließenden Grenzen zwischen Privatmensch, Person in der Öffentlichkeit, Bühnenpersönlichkeit und Kunstfigur werden Schicht um Schicht sichtbar. Die subtilen Übergänge zwischen Vorbereitung und Aktion werden transparent. Wie in einem Kaleidoskop blitzen stets neue Facetten einer Person auf und spiegeln Wandlungen zwischen verschiedenen körperlichen und emotionalen Zuständen und Intensitäten. Ein ständiges Kippen zwischen Kontrolle, Selbstzweifel und Lust am Kontrollverlust. Der Körper verformt sich vor den Blicken des Publikums. Die Körpergrenzen lösen sich mit dem elastisch dehnbaren Kostüm, einer Häutung ähnlich, beinahe auf.

Beim Experimentieren mit amorphen Formen, beim Versuch, Form aufzulösen, die Haltung, den Boden unter den Füßen zu verlieren, fasziniert die Tatsache, dass alles Form ist. Diese Feststellung erlaubt, freier mit eigenen und gesellschaftlichen Körperbildern, Haltungen, Gesten, Klischees zu spielen. Was ist schön? Was wäre eine „schöne“ Bewegung? Schönheit jenseits von Perfektionszwang, Harmonie oder Narzissmus. In Form sein oder wörtlich aus

der Form kommen ist nicht nur für TänzerInnen eine wiederkehrende (Form-) Frage. Diese Fragen werden bei der Neufassung von *unsichtbarst* entsprechend zugespitzt.

Was und wieviel zeigt ein Mensch von sich selbst? Was bleibt verborgen? Wie ungeschützt, wie verletzlich kann man sich geben? Verschiedensten Erwartungen, Gewohnheiten, Normen und Regeln ausgesetzt, spielen wir Rollen, bauen Fassaden auf, verstecken uns hinter Masken, lassen sie wieder abblättern. Wir sollen das Gesicht wahren und verlieren es, ein Lächeln verrutscht, friert ein. Wir brauchen scheinbar diesen Schutz und zugleich gibt es den Wunsch, die Masken fallen zu lassen, die Fassaden zu durchbrechen, schützende Schichten freizulegen. Ganz „sich selbst“ zu sein.

Der prüfende Blick in den Spiegel ist ein intimer, privater Moment, bei dem man sich ungern beobachtet fühlt. Wie hat sich der Blick auf uns selbst und andere verändert durch die heute allgegenwärtige Präsenz der Selbst-Spiegelung durch Selfies und das Teilen intimer Details oder banaler Situationen auf Social Media? Hat sich mit dem digitalen Selbst-Bild und seiner Zurschaustellung auch die Schwelle zum Schamgefühl, zur Peinlichkeit verschoben? Was befindet sich unter der glatten Oberfläche? Was bleibt hinter dem Bild, das wir anderen und uns selbst vorspiegeln? Wagen wir den Blick hinter den Spiegel?

Gespräch Anna Huber, Gabriele Brandstetter zu: Körper-Grenzen, Zeit-Ränder

Gabriele Brandstetter:

Körper haben eine eigene Zeitlichkeit; eine körperliche „Eigenzeit“, die im Verlaufe des Lebens, der Arbeit, des Älterwerdens stets an und mit Grenzen verläuft. Diese Zeitgestalt des Körpers zeigt sich als eine des Wandels, der Formveränderung, der Transformation: Körper gelangen stets an andere, neue Grenzen; sie durchleben und durchleiden oder durchbrechen diese Limits. Auch und gerade diese Erfahrung der Grenz-Veränderungen, der Zeit-Ränder der „eigenkörperlichen“ Wahrnehmung wird zum Thema der Exploration für TänzerInnen. Wie integrieren sie diese Erfahrungen und Auseinandersetzungen an den Grenzen körperlicher Veränderungen? In welcher Weise markieren Verletzungen, Schmerzen, Altersprozesse bislang unbekannte Grenzen? Und welche Konsequenzen hat dies für eine neuerliche und anders ausgerichtete Erkundung der Bewegungspotentiale? Es geht dabei ganz grundsätzlich um Grenzen in Hinsicht auf Verletzlichkeit des Körpers. Und um die Neu-Justierung der Grenzverläufe – der *frontière*, der Front der Regeln und Gesetze, die jede Tänzerin für sich selbst als Norm, als Erwartungshorizont für das, was „ich kann, was ich können will, oder muss“ ausgebildet hat. Was bedeutet es, diese Grenzen – dieses *limite* – zu verschieben? Was heißt es, einem Prozess zu folgen, Veränderungen nachzugeben und mit Neugier auszutesten, die an den „Zeit-Rändern“ (des Körpers), mit den Jahren des Älterwerdens einhergehen? Was heißt es, nicht plötzlich, sondern in Schüben eine Veränderung von Grenzen zu

konstatieren (oft vielleicht nur minimal, nur für die Tänzerin spürbar, nicht von außen sichtbar) – und: Welche Herausforderung der Begrenzung, oder welcher Wunsch von Unbegrenztheit geht mit diesem Prozess einher?

Diese Fragen bilden zum Abschluss unser Gespräch. Dazu haben wir zwei spezifische Aspekte von „Grenzen“/ Begrenzungen ausgewählt:

1. die Relevanz dessen, was *aging body* im Tanz sein könnte;
2. die Veränderungen und Transgressionen, die mit einer verstärkten Arbeit mit Körper-Grenzen im Inneren des Körpers einhergehen: Welche Potentiale und welche Transformationen des Körpers werden bewirkt, werden gespürt in der Arbeit mit somatischen Praktiken? Welche Limitierungen werden damit möglicherweise offenkundig – zugleich aber auch überschreitbar?

Anna Huber hat ihr Stück *unsichtbarst* 1998 uraufgeführt und bis 2008 getanzt. Nun, 2018, plant sie ein *Re-Visiting*, eine Wieder-Auseinandersetzung mit diesem für sie und ihre Arbeitsweise wichtigen Solo.²⁴ Es ist ein Tasten entlang von Körpergrenzen, das in der Zeit von zwanzig Jahren, in Zeit-Sprüngen von je zehn Jahren Zwischenraum, erfolgt. Wie ist die damit verbundene Erfahrung von *limite*? Und gibt es in diesem *wieder*-holten Prozess, einem Akt der *Wieder*-Holung, vielleicht ein Moment von neuer Freiheit; von Unbegrenztheit (*illimite*)?

Ist dieser Prozess eines neuen, anderen Umgangs mit Grenzen einer, der auch andere „Grenz-Marken“ (Nancy) benötigt? Das „Reifen“/ *maturing* – eine Metapher, die komplex und schwierig ist – kann neue Kreativität freisetzen; zugleich ist das „Reif-Werden“, als körperlicher Prozess des *Aging* eine ambivalente Angelegenheit. Welche neuen *abilities* – *different abilities*²⁵ – zeigen sich möglicherweise, und wie können wir von anderen, für die Körpererfahrung im Tanz relevanten Qualitäten der Bewegung sprechen, ohne von Erfahrungen des „nicht mehr“ und von „Verlust“ auszugehen? Welches Verständnis von Tanz, von Schönheit, von Form und Bewegungsqualität wird mit diesem Prozess und seiner Reflexion tangiert jenseits der Grenze von Inklusion und Exklusion? Gibt es neue Kapazitäten – ein „Dance On“²⁶ – in denen sich eine „alternative danceability“²⁷ zeigen kann?

24. *unsichtbarst* wird im April 2019 in Aix-en-Provence (Pavillon noir) wieder aufgeführt.

25. Vgl. Nanako Nakajima, Gabriele Brandstetter (Hrsg.), *The Aging Body in Dance. A cross-cultural Perspective*, London/ NewYork, Routledge, 2017, S. 2.

26. Vgl. Das Projekt „Dance On“, eine Initiative der Diehl + Ritter gUG, gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien. Vgl. Madeline Richter, Christopher Roman, *Dance On 1st edition 2014-2018*, Berlin, Diehl + Ritter gUG, 2018.

27. Vgl. Nakajima/ Brandstetter, *The Aging Body in Dance*, S. 61.

Anna Huber:

unsichtbarst wurde im Mai 1998 im Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart in Berlin uraufgeführt und bis 2008 bei zahlreichen Gastspielen u.a. bei Festivals in Tokio, New Delhi, Manila, Singapur, Biennale de la Danse Lyon, International Dance Festival Kalamata, KKL Luzern sowohl in Kunsträumen, Museen, Innen- und Außenräumen sowie *stage on stage* in Theatern getanzt. Initiiert durch die Einladung zu einem Gastspiel im Pavillon Noir in Aix-en-Provence im April 2019 überarbeite ich das Solo zwanzig Jahre nach der Uraufführung und zehn Jahre nach den letzten Vorstellungen unter neuen Perspektiven und entwickle die aktuelle Fassung *unsichtbarst*². Die Beschäftigung mit diesem zentralen Solo, bei dem ich bereits als junge Tänzer-Choreographin jede Bewegung und tänzerische Form in Frage gestellt habe, ermöglicht die Reflektion auf das eigene Werk, meine künstlerische Entwicklung und Biografie und somit Perspektiven auf mein bisheriges, gegenwärtiges und zukünftiges Schaffen. Wie verändert sich der Blick auf das eigene Werk? Die Auseinandersetzung schwingt zwischen selbstkritischer und selbstironischer Haltung, zwischen Strenge, Reduktion und Großzügigkeit. Neugierig und offen nähere ich mich dem vielversprechenden Prozess zwischen Erinnern, frischer Recherche und aktueller Umsetzung. Die Überarbeitung und das erneute Tanzen von *unsichtbarst* ermöglicht die Sichtbarkeit und aktive Pflege eines lebendigen Repertoires und somit die Nachhaltigkeit der Arbeit in dieser schnelllebigen Zeit.

Das Ausloten neuer Grenzen ist eine spannende Herausforderung und öffnet andere Fragestellungen und Freiheiten, auch Leichtigkeit spielerisch und gelassener mit sich verändernden Möglichkeiten umzugehen. Um das Potential des sich wandelnden Körpers zu begreifen und zu erweitern ist es essentiell Neues zu lernen. Diese Prozesse fordern ein vertieftes Bewusstsein, mentale Beweglichkeit, Großzügigkeit, Bereitschaft und Mut, Veränderungen als konstruktive Aufgaben anzunehmen. In der differenzierten Wahrnehmung liegen weitere Formen von Virtuosität und Kreativität. Grenzen machen erfinderisch, sie erlauben Gratwanderungen, den Herausforderungen mit Neugier und Phantasie zu begegnen, die physischen Veränderungen nicht als Defizit zu empfinden, sondern durch vielschichtige Erfahrung und kontinuierliches weiterforschen neue Facetten des Ausdrucks, Offenheit der Imagination und Tiefe der Präsenz zu entfalten. Fragen nach Kontrolle, Risiko und Kontrollverlust haben sich verschoben. Wieviel Kontrolle brauche ich als Tänzerin heute? Es geht nicht mehr darum die körperlichen Möglichkeiten mit jedem Projekt neu zu definieren. Ich kann und will meine Glieder nicht mehr ohne Rücksicht auf Verluste in alle Richtungen schleudern und verbiegen. Der Körper erinnert sich, die Anatomie kann ich nicht neu erfinden.

Die fragilen Zonen der Stellen, die ich neu gestalte, diese Lücken interessieren mich als Potential, das Stück aufzubrechen und als reifere Tänzerin zu tanzen. Durch Innehalten, Abbruch, Wiederholung, Kommentar und andere Formen des Zeigens und Verbergens entwickle ich Umsetzungen, die für mich neues Terrain bedeuten, wo ich mich wörtlich aufs Glatteis wage. Wie ehrlich, wie ungeschützt kann ich als Tänzerin in einer Performance auftreten? Wieviel Verletzlichkeit

kann ich zulassen auch im Ausdruck? Werden Momente des Zögerns, Innehaltens, Zweifelns transparenter?

Niemand ist von der Tatsache des Alterns verschont. Für TänzerInnen im Vergleich mit anderen Kunschtchaffenden ist das älter werden eine existentielle Herausforderung. Nach wie vor entspricht der jugendliche, durchtrainierte und gesunde Körper dem gängigen Bild eines Tänzers/ einer Tänzerin. Der Körper wird älter, fragiler und setzt andere, sich verändernde Grenzen, schmerzt. Die Haut wird dünner. Zugleich wird das Körperwissen subtiler, differenzierter. Das Körpergedächtnis geht tief, ist feingestimmt und präzise.

Der Körper ist ein lebendes Archiv, reich an Erfahrungen, Erinnerungen, Spuren, Narben, suchenden und entdeckenden Wegen und Umwegen. Wie und wo speichern sich Eindrücke, Erlebnisse, Erinnerungen im Körper? Wie kann dieses implizite Wissen fruchtbar gemacht und künstlerisch umgesetzt werden? Vielleicht erlaubt das Älterwerden eine gewisse Freiheit und Leichtigkeit spielerischer und gelassener mit Möglichkeiten und Grenzen umzugehen. Die Verletzlichkeit und Fragilität des menschlichen Wesens, seine Vergänglichkeit, das Prekäre und Brüchige von Identität und Existenz berühren, inspirieren und motivieren mich.

Gabriele Brandstetter:

Für TänzerInnen geht es nicht allein darum, „to keep the body in shape“, es geht nicht nur um die körperliche Form und Flexibilität, um gewisse Standards zu erfüllen. Vielmehr gibt es viele Grenzen, eine Schichtung, eine Gemengelage von Grenzverläufen und Verschiebungen, die das Außen (den Raum, die Körperkontur, die Haut) und das Innen (die Höhlen und Membranen des Leibes) verbinden. Es steht nie fest, wo genau dieses Außen-Innen beginnt; es ist – im Sinne von Barthes – eine Körper-Textur, an der Tänzer mit und in ihrer Praxis beständig arbeiten.

Einen wichtigen Anteil an diesen Transformationen haben somatische Praktiken: sowohl als Bestandteil des alltäglichen Trainings als auch der tänzerischen, kreativen Selbsterkundung. Trainings und Übungsweisen wie z. B. Feldenkrais, Body Mind Centering, Alexander- und Klein-Technik, Ideokinesis oder Tai Chi sind darauf ausgerichtet, ein spezifisches „eigenleibliches Spüren“²⁸ zu ermöglichen. Die Vorstellung vom Körper und vor allem das innere Spüren wird durch die Aufmerksamkeit auf die Mikroprozesse, die mit diesen Praktiken eingeleitet werden, deutlich beeinflusst. Ein gleichzeitiges Wahrnehmen, Erkennen und Vollziehen der feinen Abstimmungen, die dabei stattfinden, ist charakteristisch für diese Formen des Trainings.²⁹ Nicht nur die Muskeln und Gelenke, – nicht also die Anatomie der tänzerischen Virtuosität – steht hier im

28. Vgl. Hermann Schmitz, *Spüren und Sehen als Zugänge zum Leib*, in Hans Belting et al. (Hrsg.), *Quel Corps?*, München/ Paderborn, Fink, S. 429.

29. Gabriele Brandstetter, „Listening“ – Kinesthetic Awareness in Contemporary Dance“, in *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, edited by Gabriele Brandstetter, Gerko Egert and Sabine Zubarik, Berlin/ Boston, de Gruyter, 2013, S. 163–179.

Fokus der Aufmerksamkeit. Vielmehr gehen die Erkundungen entlang und durch Organe, Faszien, Körperflüssigkeiten – damit wird offenkundig, dass „Grenzen“ im Sinne eines Körper-Mappings hier nicht von außen festzulegen sind.³⁰ Ständige Verschiebungen, Öffnen von kleineren oder größeren Widerständen, Überschreitungen von vermeintlich Festgefügttem, Abgegrenztem ist wesentlich in diesem Prozess: Es geht tatsächlich um ein Spiel von Grenzen/ Unbegrenztheit (*limite/ illimite*): Körper-Grenz-Verschiebungen und ihre Zeit-Ränder. Anna Huber hat in den letzten Jahren verstärkt Kurse, Workshops, Trainings mit Bonnie Bainbridge Cohen und dem von ihr kreierten Body Mind Centering (BMC®) absolviert. Welchen Einfluss hat dies auf die tänzerische und choreographische Arbeit *Jetzt*? Und was verändert sich dabei in der Wiederaufnahme von *unsichtbarst* (1998/ 2018)? Gibt es ein *surplus*? Ein Mehr an Durchlässigkeit, Transparenz? In welcher Weise wirkt sich dies aus in der Wiederaufnahme von *unsichtbarst*? Ist es ein *Re-Visiting*, eine Version des Solos, die man mit *unsichtbarst+ (unsichtbarst plus...)* betiteln könnte?

Anna Huber:

Die Recherche beginnt wortwörtlich mit einem Prozess des „re-visiting“ und „re-membling“, einem Erinnern und wieder Versammeln der Glieder. Die Arbeit geht weit über eine Rekonstruktion hinaus und verhandelt neue Elemente und Bedingungen. Bereits beim Sichten und Analysieren verschiedener Aufzeichnungen und Erproben der Choreographie werden die Fragen unter anderen Prioritäten gestellt. Was waren die Ausgangsfragen? Wie haben sie sich verändert? Wie lauten die Fragen heute? Was ist die Motivation für eine Bewegung? Wie war die Idee dahinter? Wie tanze ich es heute? Wo liegt die Essenz?

In der Bewegungs-Recherche stelle ich mir unmögliche Aufgaben, wie beispielsweise:

- sichtbar unsichtbar werden, ‚unsichtbarst‘ als unmögliche Steigerungsform
- den Körper schmelzen lassen, sich amorph verformen, Form auflösen
- auf der Wasseroberfläche tanzen
- sich von hinten betrachten, sich selbst in den Rücken schauen
- gleichzeitig auf vier Seiten präsent sein
- im Boden versinken.

Wasser dient als Bild für Transformation. Aggregatzustände wechseln von flüssig zu gasförmig oder fest. Redewendungen wie „ins kalte Wasser springen“, „sich aufs Glatteis wagen“, „dünnes Eis“, „man kann nicht zweimal in denselben Fluss steigen“ spiegeln das faszinierende lebensspendende oder lebensbedrohliche

---

30. Gabriele Brandstetter, „Synchronisierung von Bewegungen im Zeitgenössischen Tanz: Zur Relevanz von Somatischen Praktiken in den Arbeiten von Jefta Dinther“, in Thiemo Breyer, Michael B. Buchholz, Andreas Hamburger, Stefan Pfänder und Elke Schumann (Hrsg.), *Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung. Interaktion in Alltag, Therapie und Kunst*, Bielefeld, transcript, 2017, S. 409-428.

Element wider. Die Thematik der kontinuierlichen Transformation und stetigen Veränderung war bereits bei der Entwicklung des Solos 1998 zentral. Dies macht das Potential, *unsichtbarst* heute, zwanzig bzw. zehn Jahre später neu zu beleuchten, zu reflektieren und unter aktuellen Perspektiven zu erarbeiten besonders spannend.

Ich habe einige Stücke über viele Jahre bei internationalen Gastspielen in unterschiedlichen kulturellen Kontexten getanzt. Bei jeder Wiederaufnahme gilt, ich spiele ein Stück nur solange, wie ich beim Proben und bei den Aufführungen neue Perspektiven gewinnen, weitere Aspekte entdecken und vertiefen, Details verfeinern, Timings präzisieren kann.

Der Humor in *unsichtbarst*, der neugierige Blick auf absurde Situationen helfen, mit Augenzwinkern und Selbstironie den Herausforderungen zu begegnen. Gerade der feine Humor und absurde Momente werden in verschiedenen kulturellen Kontexten sehr unterschiedlich aufgenommen und verstanden. Bei der Uraufführung in Berlin 1998 wurde hauptsächlich die existentielle Problematik einer sich suchenden brüchigen Identität gesehen. Beim ersten Gastspiel in Zürich gab es eine Vorstellung, wo die Zuschauer zum ersten Mal laut lachen mussten bei komischen Situationen. Die subtilen oft fließenden Grenzen zwischen Ernst, Schalk, Ironie, Augenzwinkern, Problematik, existentiellen Fragen werden sehr unterschiedlich wahrgenommen und empfunden. Dies erlebe ich als äußerst bereichernde Erfahrung bei Gastspielen in unterschiedlichen Kontexten.

Seit meinem halbjährigen Atelier-Stipendium in New York City 2014 widme ich mich nebst meinen künstlerischen Projekten und der Lehre der Weiterbildung in somatischen Methoden, insbesondere BMC®Body Mind Centering und kann dabei neue Grenzen ausloten und Möglichkeiten der Weiterentwicklung und Horizonterweiterung entdecken.

Der Körper ist in ständiger Bewegung und Veränderung, im Ganzen wie in kleinsten zellulären Prozessen. Polarität wird als fruchtbare Energie, Differenz als positive Qualität und komplexe Fragen werden als Potential erlebt und integriert. Wahrnehmung und Körperbewusstsein werden erweitert, verfeinert und vertieft. Dabei kann ich auf subtile Weise Grenzen und deren Erweiterung ausloten und habe die Lust und das Vergnügen am Lernen sowie Lehren neu entdeckt. Durch das ‚embodiment‘, die erfahrbare angewandte Anatomie werden die Kenntnisse des beweglichen Körpers erweitert und vertieft. Das somatische Lernen geschieht im Dialog von physisch-sinnlichem Erfahren in der Bewegung, verinnerlichen (‚embody‘), visualisieren, integrieren, analysieren, anatomisch verstehen, reflektieren, unter neuen Gesichtspunkten ausprobieren, anwenden und künstlerisch umsetzen.

Besonders motivierend und inspirierend sind dabei Begegnungen und der Austausch mit älteren Persönlichkeiten, die sich ihr Leben lang weiterentwickeln, ihre Methoden mit jeder Faser verkörpern und beständig weiterforschen. Bonnie Bainbridge Cohen, die Begründerin von Body Mind Centering ist mit über 75 Jahren äußerst agil, neugierig, großzügig und humorvoll: „be curious instead of disciplined!“ (Bonnie 2016 in einem BMC Workshop in Madrid).

Die Erfahrungen und der persönliche Austausch mit diesen Persönlichkeiten und (Lebens-)KünstlerInnen ist äußerst bereichernd und ermutigend.

In der heutigen gesellschaftspolitischen, sozialen Situation entspricht ein jugendlicher, sportlicher und gesunder Körper, ein Mensch möglichst ohne Brüche und Schwierigkeiten dem Idealbild. Mich interessieren Widersprüche, Kontraste, Brüche, Reibung statt Perfektion. Das Potential des Unfertigen, nicht Abgeschlossenen sowie suchende Prozesse motivieren mich weiter zu forschen und tiefer zu schürfen. Widersprüche werden nicht aufgelöst. Mit der Gleichzeitigkeit verschiedener Realitäten und unterschiedlicher Zeitebenen habe ich mich auch in *Stück mit Flügel* (Uraufführung 2001 mit der Pianistin Susanne Huber) und *Eine Frage der Zeit* (Uraufführung 2008 Dampfzentrale Bern) auseinandergesetzt.

Vielschichtige sinnliche Wahrnehmung ist ein zentraler Schlüssel zu Inspiration und kreativen Prozessen. Indem wir unbekannte Wege und Umwege gehen, öffnen sich ungewohnte Blickwinkel und neue Perspektiven, kann scheinbar Selbstverständliches hinterfragt und können Gewohnheiten und eingespielte Muster überlistet werden.

Fig. 18: Anna Huber, *Eine Frage der Zeit* © Caroline Minjolle