Zeitlichkeit als Raum in Barbara Lubichs Tanzdokumentation *Im Umbruch*

Nadja Rothenburger

The article examines the constitution of time as space in the dance documentary *Im Umbruch*. Based on its example, it discusses how artistic space-time structures with autobiographical references to historical events such as the political changes in 1989/90 (German Democratic Republic/Federal Republic of Germany) can be shaped in contemporary dance. New spaces (of thinking) open up because temporality is staged spatially in the film by Barbara Lubich and can be experienced as such, with the help of allusions to the films' subtitle "Go. Stay. Dance".

Zu Beginn des Tanzfilms *Im Umbruch* kommentiert die in Dresden ansässige Tänzerin, Soziologin, Historikerin und Filmemacherin Barbara Lubich ihre ersten Erinnerungen an die DDR. Während auf der Tonspur durcheinander sprechende Menschenstimmen, Jubelrufe, Pfiffe und diffuse Beifallsbekundungen zu hören sind, bleibt der Bildschirm dunkel und die Audioaufnahmen erweisen sich als charakteristisches Zeitdokument der Berliner Maueröffnungen von 1989. Lubichs Stimme nimmt die Zuschauenden mit hinein in ihre Sicht des Geschehens: „Als die Berliner Mauer fiel, war ich ein Kind und sah die Bilder im Fernsehen."[1] Und diesem persönlichen Blick auf eine überindividuelle Umbruchserfahrung weiter folgend: „Ende der 90er Jahre zog ich von Italien nach Deutschland. Das Deutschsprechen fiel mir schwer, aber durch das Tanzen lernte ich Leute kennen."[2]

In der nächsten Einstellung sind erst Lubich selbst und dann die Tänzerin Daniela Lehmann auf derselben Tanzbühne zu sehen, montiert mit Aufnahmen aus einer Interviewsituation mit Fine Kwiatkowski und der ebenfalls tanzenden Cindy Hammer. Die Tänzerinnen Daniela Lehmann (geb. 1979) und Fine Kwiatkowski (geb. 1956) werden jeweils mit charakteristischen

1 *Im Umbruch. Go. Stay. Dance*, Regie: Barbara Lubich, D, 2020, 76 min, 00:00:00–00:03:08. Der Film wurde aufgrund der Corona Pandemie erst am 15.5.2022 im Festspielhaus Hellerau uraufgeführt. In diesem Rahmen fand eine Podiumsdiskussion mit allen Protagonist:innen statt. Dankenswerterweise hat mir Barbara Lubich im Anschluss der Veranstaltung Zugang zu einer Filmaufnahme gewährt, die eine präzise Auswertung einzelner Szenen ermöglichte.

2 *Im Umbruch. Go. Stay. Dance*, 00:00:00–00:03:08.

Nadja Rothenburger: „Zeitlichkeit als Raum in Barbara Lubichs Tanzdokumentation *Im Umbruch*", in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven (PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 237–242. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26191 (CC BY-SA 4.0)

Bewegungssequenzen vorgestellt und es folgt eine längere Einstellung der ebenfalls tanzenden Cindy Hammer (geb. 1989), wiederum begleitet von Lubichs Kommentar: „Wenn sich etwas verändert: Kannst Du mittanzen? Oder willst Du mittanzen? Oder gar nichts von beidem?“ Fragen, mit denen der Film fortan, einem Kaleidoskop ähnelnd zwischen den Umbruchserfahrungen der drei Porträtierten (Cindy Hammer, Daniela Lehmann und Fine Kwiatkowski in der Reihenfolge ihres Erscheinens im Film) mit unterschiedlichen Bezügen zur DDR/BRD um 1989/90 wechselt.

Der vorliegende Beitrag gliedert sich in drei Abschnitte, ausgehend von der Frage, wie in der filmischen Dokumentation die Selbstentwürfe[3] der Tänzerinnen durch Querverbindungen zwischen verschiedenen Zeitschichten räumlich angeordnet werden. Daran anschließend wird im zweiten Teilabschnitt das Erkenntnisinteresse anhand des Topos ‚Gehen/Bleiben‘ skizziert, woraufhin im dritten Abschnitt eine Verortung desselben innerhalb der tanzhistoriografischen Forschung kursorisch erläutert wird.

Die Begriffsarbeit rund um das Konzept der *Auto_Choreo_Grafie* bildet das grundlegende Erkenntnisinteresse meiner tanzhistoriografischen Dissertation.[4] Mithilfe des Begriffs lassen sich verschiedene Probleme adressieren, die sich an den Rändern bzw. Überschneidungen der Wissensfelder Autobiografie, Choreografie und Tanzhistoriografie ergeben. Das Kompositum *Auto_Choreo_Grafie* verstehe ich sowohl als spezifische Anordnung von Konzepten wie auch als einen produktionsästhetischen Umgang mit Materialien. Auf der Ebene der Wissensfelder, die in der Dissertation bearbeitet werden, bedeutet dies, dass sich der Wortteil *Auto* von dem Konzept Autobiografie ableitet, das Wortpartikel *Choreo* sich auf Choreografie bezieht und *Grafie* auf das Schreiben von Tanzgeschichte(n) als Tanzhistoriografie verweist.

Unter Autobiografie verstehe ich – neben der etablierten Bedeutung als rückblickende Beschreibung des eigenen Lebens – das sinnliche Jetzt-Erleben sowie das nachträgliche und/oder prospektive An- und Umordnen (d.h. Gestalten) von lebensbezogenen Aspekten. Diese fasse ich als von Künstler:innen eigens entwickelte Verfahren, die sich oftmals auf jene Aspekte von Selbstentwürfen beziehen, über die ein gewisses Maß an Eigenmächtigkeit in Bezug auf die Autorschaft erreicht, etabliert oder rückangeeignet werden soll. Das An- und Umordnen als choreografisches Verfahren

3 Autobiografische, künstlerische Selbstentwürfe waren Gegenstand des tanzhistoriografischen Forschungsprojekts *Auto_Bio_Grafie als Performance. Ein tanzhistoriografisches Innovationsfeld* (2020–2024). Ziel des Projektes war es, das interdisziplinäre Feld der Autobiografieforschung für die Tanzhistoriografie zu erschließen, wobei die einzelnen Teilprojekte von unterschiedlichen methodischen Ansätzen ausgingen (u.a. Quellenkritik, Oral Dance History, Ethnografie sowie Tanzhistoriografie). Das Projekt unter der Leitung von Christina Thurner wurde in Kooperation mit Julia Wehren, Elizabeth Waterhouse sowie den studentischen Mitarbeitern Claudio Richard und David Castillo durchgeführt. Vgl. u.a. die von den Genannten herausgegebene Bibliografie: *Auto_Bio_Grafie als Performance – Bibliografie zu Autobiografie im Tanz/in der Tanzgeschichte*, Bern: Open Publishing BOP, 2024. https://doi.org/10.48350/196637

4 Nadja Rothenburger: *Autochoreografie im Zeitgeschehen. Wie Selbstentwürfe Tanzgeschichte schreiben*, Bielefeld: transcript, 2026.

bezieht sich auf diese Selbstentwürfe der Tänzer:innen, beschränkt sich also nicht auf deren Tanzbewegungen, sondern umfasst auch entsprechende Diskursdynamiken und Ästhetiken.[5] Bei diesen Verfahren der Wissensproduktion werden spezifische autobiografische Topoi medial transferiert. Durch den Bezug zur Tanzgeschichtsschreibung erscheinen bzw. wirken diese Selbstentwürfe schließlich als Teil einer spezifischen historischen Konstellation (zum Beispiel der Öffnung der Berliner Mauer im Herbst 1989), durch und mit welcher eben jene Selbstentwürfe hervorgebracht werden. Insofern geht es um Selbstentwürfe, die Gegenwärtiges, Vergangenes und Zukünftiges miteinander ins Verhältnis setzen und die Wechselwirkungen zwischen Tanzen und Leben dokumentieren und oftmals auch mitgestalten.

Zu diesem grundlegenden Aspekt der Verhältnisstrukturen bemerkt der Historiker Volker Depkat im Rahmen seiner Forschung zu Autobiografie:

> Die von Selbstzeugnissen suggerierte Subjektivität und Innerlichkeit ist mithin polyvokal, die Anderen sind in der eigenen Geschichte immer schon präsent, und die Thematisierung des Ich vielfach auf Narrative kollektiver Identität bezogen. Das Ich, das uns in Autobiographien und anderen Selbstzeugnissen entgegentritt, ist mithin kein autonomes und in sich selbst zentriertes Ich, sondern es steht in dialogischen Prozessen mit Kollektiven und ist mit diesen immer schon verflochten. Selbstzeugnisse sind deshalb nie monologisch, sondern immer schon auf komplexe Weise dialogisch strukturiert.[6]

Die hier von Depkat beschriebene Dialogizität und Polyvokalität wird bei *Im Umbruch* nicht nur durch die Nebeneinanderstellung unterschiedlicher künstlerischer Biografien und Lebensalter erreicht, sondern auch durch die Überlagerung verschiedener Materialien, Äußerungen und Zeitbezüge. Dadurch entsteht – im Unterschied zu einer auf ein Individuum beschränkten, linearen Lebensbeschreibung – ein räumliches Zeitgefühl, das ich im Folgenden näher erläutern möchte.

5 Zum damit verknüpften Aspekt der ‚ästhetischen Eigenzeit' vgl. Michael Gamper/Helmut Hühn: *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?*, Hannover: Wehrhahn, 2014.

6 Volker Depkat: „Autobiographie als geschichtswissenschaftliches Problem", in: *Autobiographie zwischen Text und Quelle*, hg. v. ders./Wolfram Pyta, Berlin: Duncker & Humblot, 2017, 23–40, hier 34, Hervorh. im Orig.

Mit dem Filmintro entsteht ein überindividuelles filmisches Ich, das sich mit der historischen Zäsur von 1989 örtlich und zeitlich situiert. Durch diese historischen Bezüge wird jedoch nicht Unmittelbarkeit hergestellt, sondern stets die spezifische Erzählperspektive der Regisseurin und der Protagonist:innen transparent gemacht. Die Zuschauenden werden durch den Film also nicht auf ein der Geschichte vorgelagertes, vermeintlich authentischeres Erleben aufmerksam gemacht, sondern lernen die Werdegänge der Tänzer:innen und deren Selbstentwürfe kennen. Dies verdeutlichen insbesondere die Bezugnahmen der Tänzer:innen verschiedenen Alters auf die Ereignisse von 1989.

Wie realisiert sich nun das räumliche Moment bei *Im Umbruch* und auf welche Weise werden die Selbstentwürfe seiner Protagonist:innen choreografiert? Die dem Film vorangestellte (auto-)biografische Perspektivierung Lubichs verstehe ich als dramaturgisches Vorzeichen, welches eine Reflexion ermöglicht, die den Bruch mit dem DDR-bezogenen Tanzschaffen von 1989/1990 und der entsprechenden Geschichtsschreibung fokussiert.[7] Der Film ordnet verschiedene Phasen eines tanzbezogenen Selbst künstlerisch an und um, wodurch eine kollektiv-tänzerische Autobiografie entsteht, eine *Auto_Choreo_Grafie*. Umbrüche – persönliche wie überindividuelle – dienen dem Film dabei als Prisma, durch das diskontinuierliche und diffuse historische Narrative in Augenschein genommen, gebrochen und scharf gestellt werden können. Um diese Wirkung zu erzielen, situiert die Filmdramaturgie die Tänzer:innen in einem sozialen und künstlerischen Beziehungsgeflecht, während sie sich zurückerinnern.

Der Kontext des DDR-Tanzes mit seiner disparat aufgearbeiteten Geschichte begünstigt diesen Rückgriff auf Selbstzeugnisse und andere dokumentarische Materialien, die filmdramaturgisch auch als solche kenntlich gemacht und mit den inszenierten Aufnahmen gegengeschnitten werden (z.B. mit Fotos und Probeaufnahmen aus den 1980er Jahren, und auch mit Landschaftsaufnahmen oder Gesprächen der Erzählgegenwart). Das derart montierte, einander überblendende, ergänzende oder auch widersprechende Material wird in parallel ablaufenden Szenen verknüpft, sodass sich Verbindungen zwischen den Tänzer:innen ergeben. Dieses Raum-Zeit-Gefüge setzt verschiedene Lebensstränge zueinander ins Verhältnis und thematisiert so auch den Wissensaustausch über DDR-(Tanz-)Geschichte(n) unter den Tänzerinnen. Auf diese Weise gewinnen die Leerstellen zwischen den Protagonist:innen ebenfalls an Kontur.

Zwar teilen die Protagonist:innen bezüglich 1989 nicht die gleichen Erlebnisse, haben aber – aus unterschiedlichen Perspektiven – doch ähnlich

7 Lubich ist promovierte Historikerin und hat sich in ihrer Dissertation mit dem Kreativsubjekt in der DDR auseinandergesetzt. Vgl. Barbara Lubich: *Das Kreativsubjekt in der DDR. Performative Kunst im Kontext*, Göttingen: V & R Unipress, 2014.

gelagerte Umbruchserfahrungen durchlebt. Diese beinhalten u. a. den Topos des ‚Gehen/Bleibens', der auch im Untertitel des Films *Go. Stay. Dance* anklingt. Entlang der damit verknüpften Umbruchserfahrungen werden also Selbstentwürfe aufgefächert, die in den geläufigen historischen Narrativen nicht aufgehen. Mithilfe dieser Tänzer:innen-Perspektiven konstituiert sich im Film eine *Auto_Choreo_Grafie*. Der dabei entstehende Bedeutungsüberschuss verweist darauf, dass Individuen vielschichtig auf andere angewiesen sind und mit dieser Angewiesenheit produktiv umgehen können.

Autobiografische Bezüge und die damit einhergehenden Situierungen sind also konstitutiv für *Im Umbruch.* Der Film schreibt seinerseits Tanzgeschichte, wenn er Sequenzen mit/über Kwiatkowski, Lehmann, Hammer und auch Lubich miteinander verschränkt. Szenen mit Fotos und Probenmitschnitten aus den 1980er Jahren werden überblendet mit Mails und Gesprächen der Gegenwart, wodurch sich verschiedene Zeitschichten überlagern und durchdringen. Unabhängig davon, welche der Zeitschichten adressiert wird, finden sich stets alltägliche Erlebnisse, Tätigkeiten und Stimmungen neben besonders intensiven Empfindungen wieder. Beispielsweise werden autobiografische Äußerungen der jungen Choreografin Cindy Hammer über ihr Aufwachsen in den 1990er Jahren in Dresden mit Probenaufnahmen für ihr Stück *Mind the rage* der go plastic company montiert, in denen sich die Tänzer:innen mit dem Thema Wut auseinandersetzen. Das Montageverfahren ordnet demnach unterschiedliche Materialien an, die im Filmverlauf ähnlich wie Bewegungssequenzen choreografiert und animiert werden.

Abschließend lässt sich festhalten, dass der Film *Im Umbruch* die Diskontinuitäten der thematisierten Phänomene formal aufgreift. Die dabei entstehende Tanzgeschichtsschreibung zeitigt insbesondere dann Synergieeffekte mit dem Arbeitsbegriff *Auto_Choreo_Grafie*, wenn die Künstlerinnen selbst Bezüge zwischen ihren Arbeiten und ihrem Lebensweg herstellen und reflektieren. In Verbindung mit dokumentarischen Materialien kann so eine in nationalstaatlichen Kategorien verhaftete Geschichtsschreibung problematisiert werden, die andernfalls beispielsweise eine Tänzerin wie Fine Kwiatkowski auf ihre DDR-Erfahrungen reduzieren würde (wozu eine BRD-fokussierte Tanzgeschichtsschreibung tendiert) oder nicht als Tanzschaffende zur Kenntnis nähme (in der DDR waren staatlicherseits vor allem der Volkstanz, das Ballett und der Neue Künstlerische Tanz anerkannt während experimentelle Tanzformen abseits der offiziellen Kulturförderung stattfanden).[8]

Der Film *Im Umbruch* setzt das performative Potenzial der dokumentarischen Materialien gezielt ein, indem die künstlerisch-tänzerischen Produktions- und Wirkverhältnisse von den Tänzerinnen in ihrer Rede aufgegriffen, zeitlich und räumlich situiert sowie umgeordnet werden. Dabei werden die

8 An dieser Stelle sei nochmals auf Lubichs Studie *Das Kreativsubjekt in der DDR* hingewiesen, insbesondere das Kapitel „Die Funktion *moderner* Techniken nach 1945 und ihre Verselbstständigung von der Bezeichnung *modern*". Vgl. Lubich, *Das Kreativsubjekt in der DDR*, 99–121.

Auffassungen über das jeweilige Selbst immer wieder neu benannt, reflektiert und kontextualisiert. Dem entspricht der Begriff *Auto_Choreo_Grafie*, insofern er auf die beweglich-bewegende Hervorbringung eines oder mehrerer Selbst in Raum und Zeit verweist, die ihrerseits auf eigene und/oder fremde Lebensentwürfe – *Auto_Bio_Grafien* – zitatartig und anekdotenhaft Bezug nehmen.

Ich schlage also vor, den Film *Im Umbruch* als *Auto_Choreo_Grafie* zu lesen, weil darin weder im konventionellen Sinne die Biografien dreier Tänzerinnen erzählt werden, noch über den Umweg ihrer Lebenserzählungen eine Autobiografie Lubichs konstruiert wird. Wie anhand der Bezugnahme auf 1989 exemplarisch gezeigt wurde, arbeitet die Filmdramaturgie vielmehr mit Topoi, die für die Leben aller vier Protagonistinnen (Lubich als Regisseurin und Tänzerin eingeschlossen) eine prägende Rolle spielen. Dies ist u.a. der Topos des ‚Gehen/Bleiben', der als eine von mehreren Umbruchserzählungen im Film thematisiert wird. Durch dessen An- und Umordnung und mittels der daraus folgenden autobiografischen Klammer kann das zeithistorische Ereignis von 1989 als überindividuelle Erfahrung relational betrachtet werden. Dieses künstlerische Vorgehen ist hier insofern von Interesse, als es das quellenkritische Potenzial von Selbstzeugnissen heraushebt und für die Tanzhistoriografie produktiv macht. Zeitlichkeit wird dabei als räumlich erlebt, weil das Jahr 1989 aus der Perspektive von Akteur:innen unterschiedlicher Jahrgänge zwischen 1956 und 1989 und Herkünfte (Italien, DDR und dem Deutschland nach 1990) erinnert wird. Damit spannt sich zwischen ihnen ein plastisches Referenzsystem auf, das bis in die Filmgegenwart reicht und mögliche assoziative Verbindungen und Brüche aufzeigt, welche einen multiperspektivischen Erfahrungsraum er- und zugleich bezeugen.