

Sabine Huschka

## Über das Unmögliche. Choreographierte Blicke der frühen Tanzfotografie

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22193>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Huschka, Sabine: Über das Unmögliche. Choreographierte Blicke der frühen Tanzfotografie. In: *MAP - Media | Archive | Performance*. MAP #5 Archiv / Prozesse 2, Jg. 5 (2014), Nr. 1, S. 1–5. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22193>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://performap.de/map/5/paradoxe-medien/ueber-das-unmoegliche-choreographierte-blicke-der-fruehen-tanzfotografie>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

# Über das Unmögliche

## Choreographierte Blicke der frühen Tanzfotografie

Sabine Huschka (Berlin)



Ellen Petz (Photographie von Hugo Erfurth, Dresden) In: Aibel, Hermann und Marianne (1928): Der künstlerische Tanz unserer Zeit, Karl Robert Langewiesche Verlag: Königstein im Taunus/Leipzig, S. 68

Die Lichtbilder der frühen Tanzfotografie prägen – ungeachtet ihrer technischen und handwerklichen Raffinessen und Tricks – unser Bild von der aufbrechenden Tanzmoderne. Der fliegende Bewegungskörper, den der Fotograf Hugo Erfurth in den frühen 1910er Jahren ins Bild fügt, projiziert geradezu emphatisch eine ästhetische Sicht auf Ellen Petz, und schreibt sie wirkmächtig in das historiographische Gedächtnis vom Bühnentanz zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Dabei täuscht dieses, wie andere abgelichtete und nicht selten retouchierte, Körperbild ein reales Bewegungsereignis an und macht uns glauben, eine Bewegungserscheinung zu sehen, die wir primär dem Körper und weniger dem choreographierten Blick zuschreiben. Noch aus heutiger Perspektive stiften die Tanzfotografien eine wahrnehmungsspezifische Nähe zu einem Körper/Bild, das ein bloßes Auge nie gesehen und das doch aus der Tiefe der Unsichtbarkeit heraus eine Realität beanspruchen kann. Freigelegt erscheint ein Bild einer anderen Wirklichkeit, die ungeachtet ihrer Inszenierung in eine gewesene Realität tatsächlicher Anwesenheit der Körper zurückreicht.

Tanzhistoriographisch führt dieser Befund unweigerlich zu der Frage, mit welchen Ansichten wir es eigentlich zu tun bekommen, was wir – wissend um den stattgehabten wirklichen Moment der Aufnahme – erkennen (können). Methodologisch erscheint es daher sinnvoll, die Techniken der Bildaufnahmen, die in den Fotografien der Körper und ihrer Bewegungen eingeschrieben sind, zu reflektieren. Welcher Augenblick macht die Bewegung zum Bild und eröffnet eine Wahrnehmung auf ein Gewesenes?

Eine zentrale mediale und performative Schnittstelle der technischen wie szenischen Inszenierungspraktiken der Tanzfotografie markiert das Wahrnehmungsdispositiv der Zeit und die Frage nach einem Umgang mit ihm. Wie lässt sich in den Bewegungsverlauf und mittels einer gelungenen Handhabung des fotografischen Apparats ein zäsurierter Schnitt legen, der, aus dem Augenblick gewonnen, den tanzenden Körper zeigt und mit ihm ein Bild des Tanzes produziert? Vor allem die frühe Tanzfotografie ist mit der Unmöglichkeit konfrontiert, Bewegung gelöst aus ihren Zeitstrukturen allererst ins Bild zu setzen. Entscheidend wurde eine Handhabung der Zeit, mit dem der konstitutive Hiatus aus dem Wissen um die mediale wie materielle Differenz zwischen sich bewegenden Körpern und einer fotografischen Abbildung, in eine pragmatisch wie ästhetisch erfolgreiche Strategie überführt werden konnte.

Die Fotografien präsentieren genuine Inszenierungen, in der zwei choreografische Entscheidungen wirksam sind: eine charakteristische Repräsentationsfigur aus der Bewegungsphrase auszuwählen und eine lichttechnische und perspektivische Ansicht anzulegen, die, aus der Zeit zäsuriert, das transformatorische Moment der Bewegung kompositorisch ins Bild aufzunehmen vermag. Wir wissen, dass den Fotografien genaueste Beobachtungen der Bewegungsabläufe vorausgingen, gleichsam ein analytischer Blick des Fotografen, wartend auf den richtigen Moment, der den dynamischen, expressiven oder auch enthobenen Körperausdruck zum Bild erhebt. Innerhalb von Sekundenbruchteilen muss ein bewegender Moment eingefangen und gekonnt belichtet werden, der aus der Bewegungserscheinung ein Bild vom Tanz, ein Bild der Tänzerin generiert. Bruchteile einer Zeitfrequenz legen ein Bewegungsbild frei, das von der intuitiven Handhabung des Apparats durch den Fotografen, seinem Wissen und einer gewissen Reaktionsschnelligkeit ebenso getragen ist wie von seinem ästhetischen Blick.

## Das Wesen der tänzerischen Bewegung ablichten

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen erscheint mir die Aufnahme von Hugo Erfurth geradezu sinnbildlich, die mediale und ästhetische Disposition der Wirklichkeitserzeugenden Plastizität und realitätsfremden Entrückung zu zeigen. Glaubhaft erscheint hier Ellen Petz in einer anderen Realität. Hugo Erfurth war von 1908 bis 1927 in einem eigenen Atelier in Dresden tätig und prägte, gleichwohl die Tanzfotografie nur einen Teilbereich seines Berufsfeldes als Porträtfotograf bildete, mit Aufnahmen von Sent M'ahesa und den Schwestern Wiesenthal unser Bild der frühen Tanzmoderne. Neben dem amerikanischen Tanzfotografen Arnold Genthe, der vor 1920 Isadora Duncan und Ruth St. Denis ablichtete, gehören Erfurths Aufnahmen zu den frühesten Tanzfotos. Erfurths Berufsverständnis war künstlerisch ausgerichtet. Er verstand sich als „Lichtbildner“<sup>[1]</sup> und verband damit ein ästhetisches Bildverständnis, das von seiner Schülerin Charlotte Rudolph in ihrem kurzen Aufsatz „Das tänzerische Lichtbild“ (1930) weitergeführt wie folgt umrissen wird: „Die tänzerische Bewegung soll rein und klar dargestellt werden. Der Hintergrund soll keine gezeichneten Landschaften, Kulissen und dergleichen zeigen, vielmehr soll eine glatte dunkle oder glatte helle Fläche den ‚Raum‘ andeuten.“ [Rudolph 1930: 4-6] Dabei gehören Erfurths Aufnahmen zu einer Kunstfotografie, die ihre Sujets mit Hilfe einer vergleichsweise schwerfälligen Technik durch Variationen der Tiefenschärfe und mit einem geschickten Einsatz von Kunstlicht ablichtete. [Vgl. Erfurth 1911: 47-48] Während Charlotte Rudolph und später Lotte Jakobi mit Kleinbildkameras arbeiteten, war Erfurth auf eine geschickte Handhabung einer Plattenkamera angewiesen, deren großes Gerät, abgedeckt mit einem schwarzen Tuch, nur mit Hilfe einer langen Auslöseschnur bedient werden konnte. Stilistisch weisen Erfurths Aufnahmen meist eine bildkompositorisch geschlossene Ikonografie auf. Entsprechend der Konventionen der Atelierfotografie und den technischen Möglichkeiten geht der Blick des Fotografen nicht mit der Tanzbewegung mit, sondern ordnet sie innerhalb eines begrenzten Sichtfeldes an.

Erfurths Blick zentriert und rahmt hier den springenden Tanzkörper in einer enthobenen Gebärde und zeigt ihn trotz seiner luftigen Erscheinung tiefengeschärft in eindringlicher Plastizität. Die weich gezeichneten Konturen setzen die Tänzerin von einem sehr hellen Hintergrund ab. Kostümiert als Libelle erscheint sie als Luftwesen – ja ihre Körperhaltung trägt ein Moment des Unwirklichen, so als würde etwas sie in die Lüfte tragen, das sie gleichsam wehend emporwirft. Impuls, Kraft und Zentrum der Bewegung sind außerhalb des Körpers – die Illusion eines sich in der Luft transformierenden Körpers. Ihre Konturen leicht unscharf umspielend, gibt das Licht ihrer Gestalt eine luftige Anmutung. Die seitlich aufwärts gehobenen Arme umspielen in gewölbtem Rund den leicht eingeschraubten Körper und weisen ihm, unterstützt durch die Linienführung der Beine, eine in den Raum geführte Bewegung zu. Die Bodenmarkierung verweist mit ihrer horizontalen Linie in der unteren Bildhälfte damit nicht nur den perspektivisch getreuen Kamerablick auf die tanzende Gestalt an, sondern beglaubigt als optischer Referenzpunkt den Realitätscharakter des Sprunges. Der fotografische Blick setzt sich überdies frontal in eine unmittelbare Nähe zum bewegten Körper, ohne ihn perspektivisch einem entstellenden Blickwinkel zu unterwerfen.

Die Aufnahme utopiert – wie man vielleicht sagen könnte – mit ihrer Blickeinstellung ein *philosophisches Projekt*, nämlich das *Wesen* der tänzerischen Bewegung ins Bild zu setzen. In die Bewegungserscheinung wird ein Blickfenster von herausgehobener ›Zeitgestalt‹ gelegt, dessen Intensität vom Wesen der tänzerischen Bewegung zeugen soll – und dies vor dem Hintergrund der

technischen und pragmatischen Herausforderungen jener Zeit, einen Blick einzusetzen, der die energetische Kraft des Tanzes in der Flüchtigkeit seiner Erscheinung als spezifischen Moment lichtbildnerisch herausschält. Beide ästhetische Strategien des ausgehenden 20. Jahrhunderts treten zusammen: tänzerisch gewinnt Bewegung ein transformatorisches, fotografisch ein wahrnehmungspsychologisches Potential.

## Verwandschaften

Doch ist die Fotografie dem Tanz in besonderer Weise verwandt, unterhalten doch beide ein eindrückliches und prägendes Verhältnis zur Zeit. Beide Kunstformen bezeugen in ihrer Medialität und Materialität eine tatsächlich gewesene Anwesenheit von Körpern: die Fotografie, indem sie ihre Zeitlichkeit medial übertrumpft, der Tanz, indem er Zeitlichkeiten in transformierenden Intensitäten und Übergängen Gestalt gibt. Treffen aber Fotografie und Tanz aufeinander, so ist es ein herausgestellter Zeitmoment, der die tatsächliche Anwesenheit von Körpern bezeugt. Es ist eine in den Bewegungsgang schlaglichtartig eingetragene Zäsur, die eine Ansicht des Körpers inszeniert und verbildlicht, was vergangen dem Zeitlichen angehört. Dieser Zeitmoment verstellt die Erscheinungen tanzender Körper: augenblicklich. Zugleich verleihen Fotos tanzenden Körpern eine bildliche Präsenz, die inmitten einer arrangierten Verstellung ihnen eine ästhetische Erscheinung gibt.

**Sabine Huschka (Berlin/Leipzig)**, Theater- und Tanzwissenschaftlerin, ist Privatdozentin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig und habilitierte dort 2011 kumulativ zum Thema *Wissenskultur Tanz: Der choreografierte Körper im Theater*. Zuletzt an der Universität der Künste Berlin als Gastprofessorin für *Theorie und Geschichte des Theaters* tätig, hatte sie verschiedene Vertretungs- und Gastprofessuren für Theater- und Tanzwissenschaft inne, so für mehrere Semester am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, an der Universität Bern und der Universität Hamburg. Ihre universitäre Lehrtätigkeit wird ergänzt durch die Leitungsfunktion am Deutschen Institut für Tanzpädagogik sowie einer mehrjährigen künstlerischen Tätigkeit als Dramaturgin am TAT/ Frankfurt und dem Ballett Frankfurt bei William Forsythe.

Zu den wichtigsten Veröffentlichungen gehören: *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen* (Hg.) Bielefeld 2009; *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien* (rowohlts encyclopädie 2012<sup>2</sup>/2002) sowie *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik* (Würzburg 2000).

[[www.tanz-wissen.de](http://www.tanz-wissen.de)]

## Literatur

von Dewitz, Bodo und Karin Schuller-Procopovici (Hg.). Hugo Erfurth. 1874-1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne. Köln 1992.

Erfurth, Hugo. „Schärfe und Unschärfe in der Photographie.“ In: Deutscher Camera Almanach, Bd. 7, Berlin 1911: 47-49.

Genthe, Arnold. The Book of the Dance. 1919.

Charlotte Rudolph: „Das tänzerische Lichtbild.“ In: Tanzgemeinschaft (2:1), 1930: 4-6. Zitiert nach: Christiane Kuhlmann (Hg.). Charlotte Rudolph: Tanzfotografie 1924 – 1939. Göttingen 2004: 85.

---

[1] Vgl. von Dewitz/Schuller-Procopovici 1992, sowie Genthe 1919.