

Virtuosität des Augenblicks

Photographinnen sehen Tänzerinnen

„Vielleicht sollte man über Tanz nicht sprechen, denn er ist es gerade, der über uner-schöpfliche Mittel verfügt, Unausprechliches zu sagen! Doch nun ist der Anfang ge-tan, (...und es) verfährt sich der fragende Blick in der flüchtigen Reihe der Gesichter und Gebärden, die in der Sprache stummer Dinge Antwort geben.“¹ schreibt die Tän-zerin Tatjana Gsovsky 1954 im Vorwort zu einem Photobuch über Ballett. Können Photographien einen Augenblick der vorbeirauschenden Bewegung im Tanz, einer bedeutungsvollen Geste bannen, können sie dem Moment Dauer verleihen, Auf-schluß geben über das „Unausprechliche“, Unbeschreibbare?

Die amerikanische Photographin Barbara Morgan gibt 1941 das Photo-Tanz-Buch „Martha Graham. Sixteen Dances in Photographs“² heraus. Sie stellt die Tänzerin und ihre Arbeit vor, um die besondere Leistung von Martha Graham festzuhalten und weiterzuvermitteln. Barbara Morgan mißt den Choreographien der Martha Graham in ihrer experimentellen Vielfalt einen ähnlichen Stellenwert bei wie dem innovativen tänzerischen Schaffen der legendären Isadora Duncan, deren Werk bedauernswerte-weise kaum dokumentiert wurde. Morgan zeichnet in vielschichtigen photogra-phischen Ansichten ein komplexes Bild der 'flüchtigen' Tanzkunst Martha Grahams und der ganz unterschiedlichen Tanzinhalte wie z.B. „Lamentation“, „Ekstasis“, „Ce-lebration“, „Harlequinade“, „Primitive Canticles“ oder „American Documents“. „Wo liegen die bedeutsamen Momente für den Photographen; und wie sollen sie ausgewählt sein? Ich mache meine Auswahl, indem ich viele Aufführungen und Pro-ben genauestens beobachte – dabei immer notierend, was wegfallen kann. Nach-dem ich soviel wie möglich aufgenommen habe, bemerke ich, daß besondere Ge-sten in meiner Erinnerung lebendig sind und beginnen den ganzen Tanz zu symboli-sieren. Ich glaube, gerade diese Bilder, die ich auf spontane Weise behalten habe, sind die Realität der Tänze, und genau diese übertrage ich in meine Photographien.“³ Morgan stellt auch ganz genaue Überlegungen an, wie über eine Präsentation der Tanzkunst durch Photographien ein nachvollziehbares Erlebnis zu erreichen ist: „Das Verhältnis des Bildes zur Buchseite dient als Brücke zwischen den beiden Me-dien: Tanz und Photographie.“⁴

Im Folgenden werden Tanz-Photographien aus den 20er Jahren von Photographin-nen vorgestellt, die in diesem Thema ihrer Faszination von Bewegung und Raum, Ge-schwindigkeit und Dynamik Ausdruck geben: Madame d’Ora (1881-1963), Wiener Gesellschaftsphotographin – 1905 als das erste weibliche Mitglied in die „k. u. k. Photographische Vereinigung“ aufgenommen –, deren Stil eher noch der Photogra-phonie des 19. Jahrhunderts zuzurechnen ist, die Dresdener Photographin Charlotte Rudolph (1896-), die nach ihrer Ausbildung bei dem Porträtphotographen Hugo Er-furth 1925 sich auf Tanz-Photographie spezialisiert, Lotte Jacobi (1896-1990), die ei-nes der bekanntesten Porträt-Ateliers der Zeit in Berlin führt und sich auch gleichzei-tig durch Tanz- und Theater-Photographie auszeichnet, außerdem die beiden Berli-

ner Photographinnen Mara Astfalck-Vietz (1901) und Suse Byk (ca. 1892-1940), die photographisch innovativ in den Bereichen Tanz, Theater und Werbung tätig sind. Die ausgewählten Photographinnen führen alle ein eigenes Atelier und ihre Tanz-Photographien vertreten – auf unterschiedliche Weise – den entwickeltsten Stand einer damals noch schwer umzusetzenden Bewegungsphotographie.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts – die erste Fachschule für Frauen wird 1890 mit der „Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins“ eröffnet – ist das photographische Gewerbe ein Beruf, der in seiner praktischen Ausprägung noch nicht klar umrissen, in den Strukturen noch nicht festgelegt ist. Jedenfalls ist mit diesem Handwerk ein Beruf entstanden, der auch den Frauen Gewerbefreiheit bietet und ihnen Aufstiegschancen ermöglicht, auch wenn die meisten Frauen in den ersten beiden Jahrzehnten als Angestellte in den Photo-Ateliers arbeiten. In den 20er Jahren erlebt die Photo-Branche, ausgelöst durch eine erstmals sich entwickelnde Massenpresse, einen derartigen Aufschwung, daß auch die Entwicklung der technischen Geräte und Materialien sich beständig verfeinert. Dieser Prozeß erst schafft die, für die Momentphotographie und damit für die Tanz-Photographie, notwendigen Voraussetzungen.

1924 bringt die Dresdener Firma Ernemann die Ermanox mit dem damals lichtstärksten Objektiv 1:2, später sogar 1:1,8 in den Handel. Lotte Jacobi zum Beispiel photographiert seit ca. 1928 mit einer Ermanox 9x12 cm Plattenkamera⁵, einer von nur neun Exemplaren, mit dem Ernostar 1:1,8 im Theater und bei Tanzveranstaltungen und gebraucht sie, wie es die Werbung verspricht: „Nacht- und Innenaufnahmen ohne Blitzlicht. Sie können Photos im Theater während der Vorstellung machen – kurze Belichtungsdauer oder Momentaufnahmen. Mit der Camera ERMANOX, klein, leicht zu bedienen und unauffällig.“⁶ Und mit der Leica, ebenfalls 1924 auf dem Markt, ist die erste Kleinbildkamera mit Rollfilm, von 1930 ab auch mit Wechselobjektiven erhältlich und schließlich gibt es 1929 die zweiäugige Rolleiflex 6x6 cm, eine Spiegelreflexkamera. Diese Apparate machen es möglich, Bewegung wie Tanzdarbietungen oder Sportereignisse ohne Unschärfen und Verwischungen festzuhalten und damit ist der Beginn einer Art Life-Photographie gegeben. Aber es ist zu beobachten, daß für die brillanten Aufnahmen ohne Risiko und mit der Möglichkeit der Wiederholung der Darbietung die Photographinnen weiterhin das eigene Studio mit großer Plattenkamera und entsprechendem Beleuchtungsequipment vorziehen. Die hier gestellten Szenen und Sprünge können jeglichen Zufall ausschließen. Das Ergebnis ist garantiert, bei sparsamerem Umgang mit dem Material. Bei Barbara Morgan beispielsweise ist anschaulich nachzulesen, wie sie mit Hilfe unterschiedlicher Beleuchtungsquellen den jeweiligen Tanz – genau kalkulierte Abläufe in seiner Schritt- und Bewegungsfolge – auf der eigens dafür eingerichteten Bühne und in ihrem Studio nachstellt.⁷ Nur mit äußerster Konzentration erreicht sie Ergebnisse wie ihre Photographien der Tänzerin Martha Graham und ihrer Truppe.

Für das Fortleben der Wegbereiterin des „Neuen Tanzes“ Loie Fuller (1862-1928) kommt diese Entwicklung zu spät. Seit 1892 in Paris ansässig, bereitet sie mit ihren freien Solotänzen, vor allem dem sogenannten Serpentinanz, den Boden für die Revolutionierung des klassischen Ballettes. Die Dynamik ihrer Tänze, die, rhythmisch betont durch farbiges elektrisches Licht und fliegende Gewänder aus meterlanger

Seide, in einem Bewegungstaumel gipfeln, hat Künstler ihrer Zeit immer wieder zu Skulpturen und Bildwerken inspiriert.⁸ Aber ebenso wie diese können auch die wenigen existierenden Photographien nur einen schwachen Abglanz der atemberaubenden Spannung wiedergeben, die diese Tänze umgab.⁹ Noch war die photographische Technik nicht in der Lage, den Moment einer Bewegung zu fixieren. Die langen Belichtungszeiten lassen ein – durchaus reizvolles – unscharf verschwommenes Bild entstehen, welches noch ganz dem impressionistischen Sehen des 19. Jahrhunderts verhaftet ist.¹⁰

Selbst die in den ersten beiden Jahrzehnten entstandenen Aufnahmen können im statisch wirkenden Ausschnitt einer Tanz-Sequenz nur eine Ahnung von mitreißender Bewegung wiedergeben. Aber auch die entwickelte Technik neben dem technischen Sachverstand genügt nicht, um der Tanzdarbietung im photographischen Abbild gerecht zu werden. Es bedarf einer ausgeprägt einfühlsamen Beobachtungsgabe und des Verständnisses für die Körpersprache der DarstellerInnen. Nur in Verbindung von beidem kann eine aussagefähige Wiedergabe entstehen. „Allzu oft sind Ballettaufnahmen bloß technische Meisterleistungen, die die Bewegung anhalten und die Darstellung gleichsam unbeholfen im Raum hängen lassen.“¹¹ kritisiert der amerikanische Photohistoriker Beaumont Newhall und hebt positiv die Photographien von Barbara Morgan heraus, in denen jede „Form ihre Bedeutung [hat...]. Manchmal ist es erforderlich, die Bewegung 'einzufrieren'; dann wieder hilft ein leicht verwischtes Bild, die erwünschte Stimmung zu vermitteln. Oft werden beide Darstellungsweisen gleichzeitig benötigt, um die Bewegung zum Teil erstarrt, zum Teil im Fluß zu zeigen.“¹¹ Tanz ist Körper und Raum. Die Photographie muß diese drei Dimensionen auf die zwei des Abbildes verkürzen, Sinn und Geist reizen, mittels ungewöhnlicher Einstellungen und Perspektiven auch Formales betonen, mit Umrissen und Schatten den Betrachtenden Deutungsmöglichkeiten an die Hand geben.

Die ebenfalls nur wenigen Photographien, die die Tanzkunst der Isadora Duncan (1877-1927) belegen¹², können nur ein unvollständiges Bild der, 1899 aus Amerika nach Europa gekommenen Künstlerin geben, die, auf der Grundlage des erwachenden Selbstbewußtseins der Frauen den „Neuen Tanz“ gegen „die Vergewaltigung des weiblichen Körpers“¹³, wie sie im klassischen Ballett vorherrscht, propagiert. Sie begreift ihren Tanz als Ausdruck der „Vermittlung ihres subjektiven Welterlebens“¹⁴, ihres persönlichen Empfindens übertragen in körperlichen Ausdruck. „Die Ballerina war die Abstraktion der Frau gewesen, Duncan gab ihr wieder Körper und Gestalt zurück. Sie entlarvte die Doppelmoral der Bühnenpräsentation, konfrontierte die Voyeure mit ihrem Voyeurismus und vertrieb sie damit aus ihrem Zuschauerkreis. Zunehmend fand sie so ein Publikum, das ihren Tanz nicht mehr unter dem Aspekt des 'Unmoralischen' bewertete, ihre Körperlichkeit nicht mehr als Skandal empfand, sondern als künstlerisches Ausdrucksmittel begriff.“¹⁵ So charakterisiert die Tanztheoretikerin Hedwig Müller die aufklärerische Rolle Isadora Duncans und die verschiedenen Rezeptionsweisen. Auch wenn die Duncan nicht die professionelle Tänzerin par excellence war, so kommen doch von ihr die Anregungen zum „Neuen Tanz“ und unterstützen die Unabhängigkeitsbestrebungen der Frauen zum leiblich erwachten bewußten Menschen. Damit gewinnt die Körperkultur-Bewegung Auf-



1 Madame d'Ora, Anita Berber und Sebastian Droste, Wien 1922



2 Madame d'Ora, Anita Berber, Wien 1922

trieb, wird populär und die Schulen für rhythmische und künstlerische Gymnastik, für Frauensport und Bühnentanz bekommen Zulauf und regen die Frauen dazu an, sich mit sich und ihrem Körper zu beschäftigen.

Das sich auch auf diesem Wege entwickelnde Körperbewußtsein der Frauen ist ein Schritt zu ihrer Emanzipation und so gesehen hat an der revolutionären Bewegung der Frauen auch der „Neue Tanz“ Anteil, dessen wichtigste Vertreterinnen und Lehrerinnen Mary Wigman, Gertrud Bodenwieser, Grete Wiesenthal, Valeska Gert, Anita Berber, Claire Bauhoff, Gret Palucca, Hilde Holger, Yvonne Georgy, Vera Skoronek, Hanya Holm, Trudy Schoop, Margarete Wallmann u.v.a. sind.

Ähnlich wie die Photographie zu einem wichtigen Berufszweig für Frauen wird – 1929 werden in Berlin ca. 33% aller Ateliers von Frauen geführt –, erwählen Frauen auch bevorzugt den Tanz als Betätigungsfeld. Beide Berufe bieten neben der ausübenden Praxis auch den Unterricht und die Ausbildung als Arbeitsgebiet an. Schließlich hat auch die Tatsache, daß diese Profession in besonderer Weise die Ausübenden im Lichte der Öffentlichkeit präsentieren, von heute aus gesehen zur Entwicklung der Emanzipation der Frau in der Gesellschaft beigetragen.

Dora Kallmus, als Photographin unter dem Namen Madame d'Ora bekannt, eröffnet 1907, nach dreimonatiger Lehre bei dem Porträtphotographen Nicola Perscheid in Berlin, ihr eigenes Atelier in Wien.¹⁶ Erst nach 1915 macht sie, angeregt durch den „Neuen Tanz“, der sich nach dem Ersten Weltkrieg verbreitet durchsetzt, selbst Tanz-

Aufnahmen. Den im November 1922 in Wien stattfindenden Tanzabend der exzentrischen Anita Berber – von der Berber, die in ihren Tänzen wie auch im Leben jedes Tabu brach, sagte Klaus Mann einmal, ihre Auftritte zugespitzt beschreibend „Anita Berber tanzt den Koitus“¹⁷ – nimmt d'Ora zum Anlaß einer Photo-Serie, von der kurz darauf eine Auswahl unter dem Titel „Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase“¹⁸ als Buch erscheint. Ein für damalige Verhältnisse außerordentlicher Umstand, da die Produktion von Photo-Büchern noch nicht so selbstverständlich war, wie beispielsweise die Veröffentlichung von Photopostkarten. Ihre Photographien sind mit der Studiokamera im Atelier aufgenommen, wohl-komponierte Posen, die im exaltierten Ausdruck der Berber und ihres Partners Sebastian Droste eine Ahnung aufkommen lassen, was sich hinter Tänzen wie „Märtyrer“, „Cocain“, „Selbstmörder“ verbirgt. Streng abgezirkelt erscheint die Tänzerin in verhaltener Pose; nicht die Bewegung eines Momentes zeichnet das Abbild aus, vielmehr die scharf kalkulierte Einzelposition, deren Wirkung dekorative Elemente – im Hintergrund häufig der Samtvorhang, ein Requisit zur Inspiration von Illusion und Traum – wie auch der extravagant kostümierte oder gar nackte Körper erzielen. Der Photographin gelingt bei aller Verhaltenerheit, einen Hauch der in der Gestaltungskraft der Tänze liegenden Verderbtheit zum Ausdruck zu bringen, die bis heute mit Anita Berber verbunden wird.

Nach 1945 eignet sich d'Ora im Umgang mit der Rolleiflex ein neue Sehweise an, bis sie in den 50er Jahren Aufnahmen der Tänzerinnen und Tänzer des Balletts von Marquis Georges de Cuevas macht, die immer noch arrangiert und inszeniert, aber im Gegensatz zu den früheren, von einem variablen Ausgangspunkt in die Bewegung hinein photographiert sind. Die Photohistorikerin Claudia Gabriele Philipp spricht angesichts dieses Stils bei d'Ora in den „optischen Strukturen“ von einer „Verspätung gegenüber der Avantgarde“.¹⁹

Die auf Tanz-Photographie spezialisierte Charlotte Rudolph²⁰ ist bekannt geworden durch die kontinuierliche photographische Aufzeichnung der Arbeit Mary Wigmans von 1925 bis 1942, dem Jahr, in dem die Wigman-Schule in Dresden geschlossen wird.²¹ Rudolph, 1930 in der Ausstellung „Das Lichtbild“ unter der Rubrik „Im Dienste der Reportage“²² vertreten, wird im Katalog ausdrücklich als Photographin erwähnt, die nicht Tanzposen, sondern Aufnahmen während des Tanzes erstellt. Und in einer Rezension der Einzelausstellung im November 1930 im Atelier Görtel in Berlin heißt es: „Eine vollendetere, eine – der Ausdruck sei gestattet – kongenialere bildmäßige Erfassung der Wigman ist einfach undenkbar. Jeder ihrer Tänze: Vision, Hexe, Gestalten ist in dem einzig wahren Anlitz da. Jede Spannung, ja sogar jeder Rhythmus tritt in der einzigen Verteilung von Licht und Schatten plastisch hervor.“²³

Mit Mary Wigman (1886-1973) steht der Rudolph nun auch die bekannteste Tänzerin gegenüber, die den Ausdruckstanz maßgeblich entwickelt und beeinflusst hat und die als Lehrerin die jungen Frauen zur Bewegung zu motivieren verstand: »Ich glaube, daß in all den jungen weiblichen Menschen heute eine starke, gesunde Freude am reinen Sich-Bewegen lebendig ist. Ich glaube auch, daß ein großer berechtigter Egoismus in all den jungen Frauen ist, der erst einmal sich selbst sucht, ehe er sich mit der Welt und Umwelt auseinandersetzt. Sich selber suchen, sich selber fühlen, sich



3 Charlotte Rudolph, Gret Palucca, Dresden ca. 1925

4 Lotte Jacobi, Claire Bauhoff, Berlin 1928

selber erleben.²⁴ Die Tanzkunst selbst, wie sie die Wigman hervorgebracht hat, beschreibt 1929 der Tanzpublizist Fritz Böhme so: „Mary Wigman tanzte neue Kultur. Sie war [...] die Persönlichkeit, die in der einzigen Sprache, die sie mit Meisterschaft handhaben kann, als schwingender Leib unmittelbar in der Raumbewegungsschöpfung sich mitteilt: nicht sich darstellt, nicht vormacht, sondern sich selbst gibt, ausspricht, von ihrem seelischen, im Überindividuellen ruhenden Sein kündigt. [...] es war das Lebendige selbst in Form gefügt und gewagt. Der neue Mensch wurde getanzt von dieser Frau.“²⁵

Spürbar verbinden sich Kraft und Vitalität, wie sie aus den Tänzen der Wigman sprechen, mit den Themen menschlichen Daseins schlechthin: Liebe, Tod, Angst, Hoffnung, Glück, Trauer und Schmerz. Charlotte Rudolph hält in ihren Photographien den Moment fest, in dem die Aussage sich verdichtet, der auf Vorgeschichte und Fortgang verweisend, unausweichliches Geschick auf dem Höhepunkt sichtbar macht. Es sind diese Höhepunkte, die die Photographin für die BetrachterInnen bewahren will und dem Grundsatz der Tanz-Photographie unterliegen: „Die Tanz-Photographie muß also die prägnantesten Momente auswählen und zu deren Betonung Licht, Größenverhältnisse und Perspektiven in photographischer Weise einsetzen. Sie darf aber auch nicht übertreiben oder den Geist eines Tanzes im Interesse eines sensationellen Lichtbildes verfälschen.“²⁶ Rudolph photographiert in den Proben, aber auch während der Aufführungen – ein nicht ganz unproblematisches Unternehmen. Die oft

dunkle Leere der Bühne und mit Vorliebe schwarzen Kostüme der Wigman sowie ihrer Gruppe schlucken alles Licht, so daß nur äußerste Anspannung und technisches Fingerspitzengefühl im Photo sichtbar machen können, was eigentlich nur spürbar ist. Charlotte Rudolphs Ergebnisse sind eindrucksvoll, die Protagonistin fast immer ins Bildzentrum gerückt, den Moment des jeweiligen Gestus genauestens kalkuliert, gibt sie in den Abbildern wieder, was Mary Wigman im Tanz ausdrückt, wenn sie im imaginären Raum die Tiefe und Unendlichkeit der Gebärden und der flüchtigen Symbole der Tänze verständlich zu machen sucht. Je nach der Stimmung des Themas „Hexentanz“ oder „Visionen“, „Schwingende Landschaft“ oder „Opfer“ erscheint die Wigman in den Photographien kraftvoll, herrisch, dynamisch, oder auch feierlich, verhalten und in-sich-gekehrt, sich den Raum aneignend, nie die Schwerkraft verleugnend.

Charlotte Rudolph photographiert auch Gret Palucca – extrem dynamisch und von kraftvoller Spannung ist die Serie unterschiedlicher Ansichten der enormen Sprungkraft der Tänzerin. Eine Aufnahme aus der Serie hält László Moholy-Nagy für so innovativ, daß er sie beispielhaft für das „Neue Sehen“ in das Bauhaus Buch „Malerei, Fotografie, Film“²⁷ aufnimmt. Sie hält fest, was das menschliche Auge eigentlich nicht aufnehmen kann, was nur in der Folge der ganzen Sequenz wahrzunehmen ist. Die

5 Lotte Jacobi, Die Wespentaille (Liselotte Felger), Berlin ca. 1930



Bildnachweis

Abb. 1-3 aus: Tanz: Foto, Ausstellungskatalog, Wien 1990 (Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst; Abb. 4, 5 aus: Lotte Jacobi, Theater and Dance Photographs, Woodstock, Vermont, USA 1982

Schwerkraft scheint aufgehoben, die Tänzerin schwebt und bleibt doch ganz Körper. Durch den bewußt projizierten Schlagschatten wirkt der Sprung noch gewaltiger, die Tänzerin wächst in den riesigen Schattenumrissen über sich hinaus, den Raum ganz vereinnahmend. „Sie ist die klarste unter den heutigen Tänzerinnen, [... ihr Tanz beinhaltet – d.V.] das neu gefundene Gesetz der Bewegung, exakteste Gefüge von immer raumlebendiger Spannung. Palucca verdichtet den Raum, sie gliedert ihn: Der Raum dehnt sich, sinkt und schwebt – flukturiert in alle Richtungen. Und sie wächst, spannt, lockert, multipliziert sich. Der Raum ist ihr immer gegenwärtig, ohne daß sie sich zentral herausstellt“²⁸, heißt es bei Moholy-Nagy über Palucca, der er in ihren Tänzen die Formulierung einer neuen Ästhetik zuerkennt.

In dieser Art dynamischer Tänze und der raumgreifenden Kraft von Sprüngen findet auch Lotte Jacobi besonderen Reiz.²⁹ Zwei herausragende Ergebnisse ihrer photographischen Kunst sind die Photographien von Claire Bauhoff und Liselotte Felger, die „Wespentaille“. Beide leben aus der Virtuosität der Tänzerinnen, erzielen ihre Wirkung aus der befreienden Kraft der Bewegung. Die Aufnahme der Bauhoff, 1928 im Atelier Jacobi in der Berliner Joachimstalerstraße entstanden, zeigt die Tänzerin in einem Bewegungsspiel ohne Anfang und Ende, ganz in sich selbst versunken. Schwung und Geschmeidigkeit, verbunden mit höchster Disziplin in der Bewegung lassen eine Figur entstehen, die an die klassische Pose der ‚Attitude‘ erinnernd, alle Raumdimensionen – mit gestreckten und abgerundeten Gliedmaßen – umgreift. Im Wirbel der Bewegung erscheint die Tänzerin schwebend, aber nicht körperlos und den Eindruck der Leichtigkeit wiederholt ihr Schattenbild. In der Wiedergabe dieses Moments, in dem die Eleganz der Bewegung ihren Höhepunkt erreicht, konzentriert Jacobi die hohe Kunst der photographischen Komposition aus Raum, Zeit und Bewegung und trifft damit das, was Herbert List von einer solchen Photographie verlangt: „Eine Momentaufnahme, die eine Einzelphase aus einem Bewegungsablauf darstellt, ist nur dann ästhetisch befriedigend, wenn sie den gesamten Ablauf symbolisiert.“³⁰

Die Aufnahme von Liselotte Felger, die „Wespentaille“, zieht die Spannung der Wirkung ebenfalls aus der Imagination von Bewegung, erwirkt aber zugleich durch die raffinierte Lichtgestaltung eine starke Verfremdung. Die Tänzerin Liselotte Felger dreht sich scheinbar, einem Kreisel gleich. Die Figur erscheint formal auf zwei gegeneinander gesetzte Kegel reduziert, deren Spitzen in der Taille aufeinander treffen. Beide Kegel – ‚Hut‘ und ‚Rock‘ – unterstreichen den Eindruck der Drehbewegung durch die in nahezu konzentrischen Kreisen verlaufende Ornamentik. Marionettenartig, den Proportionen des menschlichen Körpers entfremdet, haftet diesem Tanzbild etwas Surreales an, weniger Ausdruck des unmittelbar Gesehenen, als vielmehr visuelles Phänomen aus Licht und Schatten, die Tänzerin erscheint durch photographische Suggestion entkörperlicht zur visionären Traumfigur. Einzig die Füße in schwarzen Lackschuhen und die Gesichtskonturen des Schattenbildes verraten die wirkliche Tanzbewegung, den gerade angehaltenen Schritt.

Die in erster Linie als Porträtphotographin arbeitende Lotte Jacobi – deren Leidenschaft auf besondere Weise der Tanz- und Theater-Photographie gilt – hat sich die für die Momentaufnahmen notwendige schnelle Auffassungsgabe während ihrer

Ausbildung an der Filmkamera angeeignet, die zu bedienen sie im zweiten Ausbildungsjahr in der Filmklasse an der „Bayerischen Staatslehranstalt für Lichtbildwesen“ in München gelernt hat.

Von ähnlichen Effekten wie die Tanzphotographien von Lotte Jacobi leben auch die inszenierten Tanz-Selbstporträts der Photographin Marta Astfalck-Vietz. Sie umgibt ihren Körper mit Spitzentüchern, verhüllt und entdeckt ihn und läßt in verschwommenen Strukturen Bild und Schattenbild sich verwischen. Der zur „Metamorphose gewordene Körper“³¹ wandelt sich wie in der surrealen Photographie zu einem exotischen Objekt. Nicht die Dynamik zeichnet dieses Gestalten aus, sondern das Linien-spiel der Körperformen. Es geht um den schönen menschlichen Körper in vielfältigen Posen, sie tauchen ein in die flimmernde Bewegung des Tanzes und werden zum poetischen Rätsel. Diese eher ästhetischen Experimente sind weniger für eine Presse bestimmt als die Tanzaufnahmen, die Astfalck-Vietz z.B. von Sabina Röss und dem Edwardowa Ballett macht und die der herkömmlichen Tanz-Posen-Photographie entsprechen. Kraft und Dynamik der Bewegung fixiert sie in drei Photographien von May Carlstedt, mit denen die Photographin ein Werbeblatt für die schwedische Tänzerin gestaltet.³²

Überwiegend Pressearbeit, aber auch Liebhaberei kennzeichnen die Tanz-Photographien von Suse Byk. Sie ist wie Lotte Jacobi eine gefragte Porträt-, Theater- und Tanz-Photographin in Berlin und arbeitet wie diese für Zeitschriften wie: „Der Tanz“, „Der Querschnitt“, „Das Theater“, „Uhu“. Byk photographiert die Wigman und ihre Gruppe, Vera Skoronel oder Marianne Winkelstern u.v.a. Ihre besondere Vorliebe gehört Valeska Gert, die sie wiederholt während ihrer Pantomimen und Grotesk-Tänze photographiert.³³ Der Bewegungstaumel dieser Tänzerin scheint sie so sehr fasziniert zu haben, daß sie 1925 zu dem Medium greift, das in der Lage ist, jede einzelne Phase des Tanzes festzuhalten: Den Film. Sie macht Filmaufnahmen einiger Tänze wie z.B. der „Kupplerin“, in denen die mimische Kraft und die ausladende Gebärde ungleich deutlicher in den Abläufen sichtbar werden als in den Photographien.³⁴

Der Aufbruch aller Künste in den 20er Jahren zu einem neu formulierten Bild der aus den Fugen geratenen Welt führt auf besondere Weise den Tanz und die Photographie zueinander. Und ihre gegenseitige Beeinflussung auf der Suche nach einem neuen Ausdruck des ‚Schönen und Wahren‘ spiegelt in den Ideen wie in der ästhetischen Umsetzung die Visionen der Zeit. Experimentierfreudigkeit und Neugierde der Photographinnen verbinden eine – ab und an in die Ekstase getriebene – befreiende Körperkunst mit ihren visuellen künstlerischen Mitteln zu einem teils mehr abstrahierenden, teils stark realistischen Abbild einer in ‚Bewegung‘ geratenen Zeit. Exponentinnen dieser Richtung sind allen voran die beiden Photographinnen Charlotte Rudolph und Lotte Jacobi, deren photographische Beispiele einen Standard der Momentphotographie belegen, der auch durch die heute fortgeschrittenere Phototechnik an Spannung und Ausdruckskraft kaum zu übertreffen ist.

- 1 Ballett in Deutschland, erste Folge, Aufnahmen von S. Enkelmann, Vorwort von Tatjana Gsovsky, Berlin 1954, S. 3.
- 2 Barbara Morgan, Martha Graham. Sixteen Dances in Photographs, New York 1941, Neuauflage New York 1980.
- 3 Ebd., S. 149f.
- 4 Ebd., S. 12.
- 5 Die berühmte Reporterkamera war die Ermanox 4,5x6 cm Plattenkamera mit dem Ernstar 1:2. Mit ihr machte Erich Salomon seine bekannten Photographien „in unbewachten Augenblicken“.
- 6 Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, München 1976, S. 126.
- 7 Vgl. Morgan, a.a.O., S. 150f.
- 8 Die Bildhauer Bernhard Hoetger, Francois R. Carabin, Raoul Larche, Pierre Roche, August Rodin, Theodor Rivière, Agathon Léonard ließen sich von Loie Fullers ornamentalen Linienspiel im Tanz zu Skulpturen und Porzellan-Gestaltungen inspirieren. Die Maler Henri Toulouse-Lautrec, William H. Bradley, Jules Chéret, J. Abbot MacNeil Whistler, Th. Th. Heine, Orazi, Ludwig von Hofmann schufen Gemälde, Plakate, Zeichnungen und Karikaturen, die die Fuller in ihren außergewöhnlichen Tanzbewegungen darstellen. Loie Fuller gilt auch als ursprüngliches Modell des „spirit of Ecstasy“, des Rolls Royce Emblems. Vgl. auch: Renate Flagmeier, Loie Fuller –Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren, in: Absolut modern sein, Ausstellungskat. NGBK/Kunsthalle Berlin 1986, S. 178-189.
- 9 Vgl. Tanz: Foto, Ausstellungskat. Wien 1990, S. 24-27. Vgl. Françoise le Coz, Le Mouvement: Loie Fuller, in: Photographies Nr. 7, Paris 5/1985, S. 56ff.
- 10 Eadweard Muybridge hat schon 1881-85 Einzelphasen von Bewegungsabläufen mit nebeneinandergestellten Kameras eingefangen. Ihm kam es in erster Linie auf analytische Aspekte von Bewegung an. Vgl. Tanz: Foto, a.a.O., S. 17-21.
- 11 Beaumont Newhall, Geschichte der Photographie, München 1989, S. 239.
- 12 Vgl. Tanz: Foto, a.a.O., S. 11 und S. 47. Isadora Duncan wünschte sich das Festhalten ihrer Tänze in den künstlerischen Medien: „Wenn ich in meinen Tänzen einige wenige, wenn ich nur eine einzige Stellung finden könnte, die der Bildhauer unmittelbar in Marmor übertragen kann, so daß sie erhalten bleibt und seine Kunst bereichert, so würde meine Arbeit nicht umsonst gewesen sein. Diese eine Form wäre ein Gewinn, wäre ein erster Schritt in die Zukunft.“ S. 11.
- 13 Hedwig Müller, Von der äußeren zur inneren Bewegung, in: Die Schauspielerinnen, Hg. Renate Möhrmann, Frankfurt/M. 1989, S. 293.
- 14 Ebd., S. 295.
- 15 Ebd., S. 295.
- 16 Vgl. auch Monika Faber, Madame d’Ora. Wien-Paris, Wien 1983.
- 17 zit. nach Wolfgang Nagel, Königin der Sünde, in: Zeitmagazin Nr. 50 7.12.1984, S. 58.
- 18 Anita Berber und Sebastian Droste, Die Tänzerin des Lasters, des Grauens und der Ekstase, Wien 1922, mit 16 Photos von d’Ora.
- 19 Claudia Gabriele Philipp, Zu den Schlachthofbildern von Madame d’Ora, in: Fotogeschichte, Jg. 4, 1984, Heft 12, S. 69 u. 59.
- 20 Charlotte Rudolph hat 1929 den Text „Tanzphotographie“ in: Schrifftanz, 2. Jg., 1929 veröffentlicht. Leider war mir dieser Aufsatz bis zur Drucklegung meiner Überlegungen zur Tanz-Photographie nicht zugänglich.
- 21 Vgl. Kurt Linder, Die Verwandlungen der Mary Wigman, Freiburg im Breisgau 1929, mit Photographien von Ch. Rudolph. Vgl. Hedwig Müller, Mary Wigman, Hg. Akademie der Künste Berlin 1986.
- 22 Das Lichtbild, Ausstellungskat. München 1930, S. 33.
- 23 Der Tanz, III. Jg., Heft 11, Nov. 1930, S. 11.
- 24 Mary Wigman, zit. nach Hedwig Müller, Hg. Möhrmann, a.a.O., S. 297.
- 25 Fritz Böhme, Der Tanz der Zukunft, München 1926, S. 14.
- 26 Morgan, a.a.O., S. 12.
- 27 László Moholy-Nagy, Malerei, Fotografie, Film, (1. Auflage Weimar 1925 Bd. 8 der Bauhaus Bücher) hier Nachdruck Mainz und Berlin 1978, S. 52.
- 28 zit. nach Raimund Hoghe, Die Legende, in: Zeitmagazin Nr. 23, 31.5.1991, S. 75.
- 29 Lotte Jacobi, Hg. Kelly Wise u. James A. Fasanelli, Danbury New Hampshire, USA 1978; Lotte Jacobi, Theater & Dance photographs, Woodstock, Vermont USA 1982.
- 30 Herbert List, Photographien 1930-1970, Text von Günter Metken, München 1976, S. 28.
- 31 Marion Beckers, Tanz: in: Marta Astfalck-Vietz, Photographien 1922-1935, Ausstellungskat. Berlinische Galerie 1991, S. 60f.
- 32 Marta Astfalck-Vietz, Werbeblatt für May Carlstedt, Photographische Sammlung Berlinische Galerie.
- 33 Frank-Manuel Peter, Valeska Gert, Berlin 1985, S. 25/37/67.
- 34 Das Museum of Modern Art in New York besitzt die einzige noch vorhandene Copie. Vgl. Peter, a.a.O., S. 104.