



Isa Wortelkamp

Bilder von Bewegung

Tanzfotografie der Moderne

JONAS

Isa Wortelkamp **Bilder von Bewegung**

Gewidmet

*Hans-Friedrich Bormann
und
Nicolai Reher*

Isa Wortelkamp

Bilder von Bewegung

Tanzfotografie der Moderne

JONAS

Gefördert durch



Besuchen Sie uns im Internet:

www.asw-verlage.de

© Jonas Verlag als Imprint von arts + science weimar GmbH,
Ilmtal-Weinstraße 2022

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise dankbar.

Satz und Gestaltung: Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH

Druck: Beltz Bad Langensalza GmbH
ISBN 978-3-89445-595-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

Einleitung – Zur paradoxalen Gegenwart des Vergehens 9

A	Motive	9
1	Verschränkung von Aufzeichnung und Auflösung	9
2	Es-ist- <i>nie</i> -so-gewesen	13
3	<i>Changement</i> von Tanz und Fotografie	16
B	Horizont	18
1	Aspekte der Bildlichkeit im Modernen Tanz	18
2	Aspekte von Bewegung in der Fotografie	22
3	Zur Bestimmung einer Moderne der Tanzfotografie	25
4	Zur Bedeutung der Tanzfotografie in der Tanzwissenschaft	32
C	Fokus – Perspektive und Projekt	35
1	Bild- und bewegungstheoretisches Konzept	35
2	Gegenstandsbereiche	39
3	Aufbau	42

Marginalien – Von den Rändern her. Zur Forschung der Tanzwissenschaft 47

1	Tanzwissenschaftliche Perspektiven	48
2	Fototheoretische und historische Perspektiven	58

I Tanzfotografie im medialen Kontext – Vaslav Nijinsky & Loïe Fuller 71

1	Fotografische Lektüren der Serie Adolph de Meyers zum <i>L'Après-Midi d'un faune</i> von Vaslav Nijinsky	71
1.1	Szenarien des Wissens	73
1.1.1	Overhead-Projektion	76
1.1.2	Bilder einer Aufführung	79
1.1.3	Lektüren zur Rekonstruktion	81

1.1.4	Video im Internetportal YouTube	90
1.1.5	Bildtafeln	93
1.1.6	Mikrofilm	96
1.1.7	Buch	98
1.1.8	Digitales Bildarchiv	101
1.1.9	Digitalisat	112
1.2	Die Serie des <i>Faune</i> im Kontext der Modefotografie	124
2	Fotografische Reflexionen im Serpentinanz der Loïe Fuller	137
2.1	Konzeptionen von Choreografie und Fotografie	140
2.1.1	Ästhetik der Transformation	144
2.1.2	Der <i>Serpentinanz</i> im Kontext der frühen Fotografie	150
2.2	Loïe Fuller im Spektrum der Fotografie	165
2.2.1	Bilder eines Schmetterlings	170
2.2.2	Augen-Blicke – Momente der Fixierung	208
II	Tanzfotografie im/als Bild der Bücher	216
1	Publikationen zum Modernen Tanz (1903 bis 1928)	216
1.1	Erscheinungskontexte	218
1.1.1	Autoren	218
1.1.2	Verlage	224
1.1.3	Buchgestaltung	226
1.1.4	Rezeption	228
1.2	Erscheinungsform und Verwendungsweise der Tanzfotografien	232
1.2.1	Anzahl	232
1.2.2	Inhaltliche Verweise	233
1.2.3	Positionierung der Bildseiten	234
1.2.4	Plurale Konstellationen	244
1.2.5	Hierarchisierung und Kanonisierung am Beispiel von Mary Wigman	276
2	Bild- und bewegungstheoretische Konzepte	288
2.1	Topoi der (Un-)Darstellbarkeit des Tanzes	289
2.1.1	„Eine edelgeformte Messingscheibe“: <i>Der künstlerische Tanz</i> von Marianne und Hermann Aubel	289
2.1.2	„Dauerstellungen“: <i>Lebendige Form, Rhythmus und Freiheit in</i> <i>Gymnastik, Sport und Tanz</i> (1924) von Fritz Hanna Winther	293

2.2	Kritische Reflexionen	295
2.2.1	Fotografie als reproduzierendes und fixierendes Medium	295
2.2.2	Fotografie zwischen Notation und Kinematografie	298
2.3	Begriffe von Bild und Bewegung	302
2.3.1	Das bewegte Bild im Schreiben	302
2.3.2	Wahrnehmungs- und Erinnerungsbilder des Tanzes	304
2.3.3	Das Bild als choreografisches Konzept	305
3	Einzelanalysen	308
3.1	Ernst Schur, <i>Der moderne Tanz</i> (1910)	308
3.1.1	Konzept der fotografischen Darstellung des Modernen Tanzes	311
3.2	Hans Brandenburg, <i>Der moderne Tanz</i> (1917)	321
3.2.1	Konzept der fotografischen Darstellung des Modernen Tanzes	325
3.3	Frank Thiess, <i>Der Tanz als Kunstwerk. Studien zu einer Ästhetik der Tanzkunst</i> (1923)	339
3.3.1	Konzept der fotografischen Darstellung des Modernen Tanzes	341
III	Konklusionen: Analyse & Reflexion	349
1	Exemplarische Analyse: Postkarte Nr. 381/3	349
1.1	Ästhetik von Bewegung und Bild	351
1.2	Mediale und materielle Dimensionen der Fotografie	354
1.3	Erscheinungsformen und -kontexte	357
1.3.1	Historischer Abzug	358
1.3.2	Werbeanzeige: Büstenhalter der Firma <i>Forma</i>	359
1.3.3	Abbildung im Buch <i>Tänzerinnen der Gegenwart</i> (1931)	361
1.3.4	Aufführungskontext	363
1.4	Perspektiven der Analyse	366
1.5	Zur Reflexion	368
	Literaturverzeichnis	373
	Abbildungsverzeichnis	394
	Dank	400

*

Der Stern steht an dieser Stelle für die Anerkennung der Notwendigkeit, für eine Sprachpraxis einzutreten, die weder ein- noch ausgrenzt und sich ihrer politischen und ethischen Verantwortung bewusst ist. Er trägt der Einsicht Rechnung, dass zwischen Sprache und gesellschaftlicher Wirklichkeit ein dynamisches Wechselverhältnis besteht, in welchem sich beide beinhalten, prägen und formieren.

Dass er darüber hinaus in der vorliegenden Publikation keine Verwendung findet, ist der Auffassung geschuldet, dass sich diese Einsicht nicht durch eine Gleichsetzung von grammatischem Genus mit biologischem Geschlecht auflösen lässt und Grammatik selbst als historisch gewachsenes und für unterschiedliche sprachliche und gesellschaftliche Kulturen offenes System anzuerkennen ist.

Im Zeichen dieser Offenheit wird hier das sogenannte generische Maskulinum als nicht nur geschlechtsabstrahierende, sondern allgemein als non-identitäre sprachliche Form verstanden, die alle Personen und Personengruppen einbezieht.

Diese Positionierung versteht sich explizit als selbst historisch-dynamische und verortet sich als eine, hier bevorzugte, innerhalb des Gefüges einer Vielzahl möglicher anderer, verschiedener Auslegungen und Praktiken.

Einleitung –

Zur paradoxalen Gegenwart des Vergehens

Das vorliegende Buch versammelt eine Vielzahl an Tanzfotografien des ausgehenden 19. und einsetzenden 20. Jahrhunderts. Sie wurden in verschiedensten Archiven des Tanzes gesichtet, gedreht und gewendet, in Büchern, Bildmappen und Sammelalben betrachtet und dabei immer wieder beschrieben. Jeder Besuch im Archiv ging mit Skizzen während und nach der Sichtung einher, mit einer Erinnerung an das Wahrgenommene, um dann mit Hilfe der digitalisierten Dokumente die Tanzfotografien in ihren ästhetischen, medialen und materiellen Eigenschaften begreif- und lesbar werden zu lassen. Dieses Vorgehen war mit einem unentwegten Verlust verbunden; nicht dem der viel beschworenen Flüchtigkeit des Tanzes, sondern mit einer Art Seh- und Sinnverlust. Er bestand darin, die wechselseitige Beziehung zwischen Bild und Bewegung im Wahrnehmungsprozess der Tanzfotografie im Akt des Schreibens auszuhalten und – zumindest vorübergehend – anzuhalten. Wieder und wieder widmete sich dieser Versuch den tanzenden fotografierten Körpern, die – anwesend und abwesend zugleich – dazu auffordern, sich auf diesen Prozess einzulassen.

A Motive

1 Verschränkung von Aufzeichnung und Auflösung

Ein nicht enden wollender Sprung, ein in Drehung befindlicher Körper, der anhaltende Schwung eines Gewandes, der persistierend prekäre Moment einer Balance: In der Fotografie des Tanzes ist die zum Bild gewordene Bewegung auf Dauer aufgehoben. Dies gilt in mehrfacher Hinsicht: als *Aufzeichnung* eines Augenblicks, die eine einmal ausgeführte Bewegung bewahrt und für eine (andere) Betrachtung bereithält; als *Auflösung* einer in der Vergangenheit vollzogenen Bewegung in der Stillstellung des Bildes; als *Verschränkung* von Aufzeichnung und Auflösung von Bewegung zu einer spezifischen Eigen-Zeitlichkeit der Tanz-

fotografie, welche die Wahrnehmung zwischen Tanz und Fotografie oszillieren lässt.

In jenem durch die Verschränkung von Aufzeichnung (der Fotografie) und Auflösung (des Tanzes) in Bewegung gesetzten Schwanken verschwimmen die Grenzen von Anwesendem und Abwesendem, von Bewegtem und Unbewegtem, von Fotografie und Fotografiertem. Die Wahrnehmung wird in einen Zustand des Zwischen versetzt, in dem sich diese als selbst performativer Prozess zeigt und zeitigt, insofern sie sich in ihrer eigenen Bewegung zu reflektieren vermag. Diese Bewegung prägt die hier eingenommene wissenschaftliche Perspektive auf Tanzfotografie, die sich ihren Bildern widmen will, ohne die produktive konstitutive Verschränkung von Aufzeichnung und Auflösung aus den Augen zu verlieren. Jenseits der Fixierung auf den referenziellen Charakter der Fotografie arbeitet das hier verfolgte Vorhaben, mit seinem wissenschaftlichen *Apparat*, gleichsam selbst (tanz-)fotografisch, indem es die Bewegung im Bild und das Bild in der Bewegung präsent hält. Es nimmt das zwischen Tanz und Fotografie waltende Oszillieren in das eigene Vorgehen auf und wird dabei selbst zum (textlichen, wissenschaftlichen) *Effekt* eines sich fortschreibenden Übersetzungs- und Übertragungsprozesses.

Dort, wo die Fotografie ist, ist der Tanz an- und abwesend zugleich. Anders als unsere Wahrnehmung, vermag die Fotografie die Bewegung eines Körpers zu *fixieren*, insofern durch sie der Moment eines motorischen Prozesses in den materiellen Träger des fotografischen Mediums übertragen wird. Dieser Moment ist per se nicht wahrnehmbar: Unaufhörlich im Werden und im Vergehen begriffen, zeigt sich die Bewegung des Tanzes im steten Übergang und im Wechsel von Positionen, Aktionen und Prozessen. Ihr komplexes und ephemeres Geschehen macht es unmöglich, *eine* Bewegung zu sehen. Vielmehr verweist Tanz darauf, dass es diese eine Bewegung nicht gibt, sondern dass sie sich stets in einer anderen, einer nächsten Bewegung beziehungsweise auf dem Weg (innerhalb) der Wahrnehmung offenbart.

Im und als Bild ist diese Bewegung auf Dauer in ihrem Vollzug still gestellt. An dieser *stillen Stelle* scheint die Fotografie weit vom Tanz entfernt, ihr Bild ohne Bewegung. Es ist genau jene Stelle, an der das Oszillieren einsetzt: zwischen der physischen Präsenz des fotografischen Mediums und des Tanzes in *absentia*. Dieser ist nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich ‚entrückt‘; begegnen uns die Körper der Tanzenden doch in den begrenzten Maßen und auf dem (vermeintlich) ebenen Grund der Fotografie. Als ‚Miniaturen des Tanzes‘ erscheinen sie uns innerhalb

der Fläche des Bildes, welches zugleich den Blick in die Tiefe des Bewegungs-Raumes freigibt, der uns die mediale Transformation immer wieder vergessen macht. Der Blick in die Tiefe ist stets auch ein Blick auf die Fläche der Fotografie und vice versa; eine konstitutive raum-zeitliche Verschränkung. Schließlich ruft auch der Farbton der Fotografie ihr Medium in Erinnerung: als Übertragung eines der Fotografie vorgängigen Geschehens, das eine materielle und ästhetische Form im und als Bild erhält.¹

In der Betrachtung der Tanzfotografie kommt es zu einer paradoxalen Verschränkung von Gegenwärtigem und Vergangenen: der Gegenwart des Vergangenen – des fotografierten Körpers; der Gegenwart des Vergehens des Vergangenen – der im Moment der Aufnahme vorübergehenden Bewegung und schließlich der Gegenwart des Vergehens in der Betrachtung selbst.

Insofern kann für die Fotografie des Tanzes (und anderer Formen von Bewegung) geltend gemacht werden, was Roland Barthes in *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*² als das Wesen der Fotografie beschrieben hat: dass das fotografische Medium einen vergangenen Moment physikalisch-chemisch festhält und in der Gegenwart der Bildbetrachtung *als solchen*, als eben vergangenen, einer anderen Zeit(lichkeit) zugehörigen, sichtbar werden lässt. Die Fotografie bietet „das Wirkliche in vergangenem Zustand: das Vergangene und das Wirkliche zugleich.“³ Der zeitliche Vollzug des *Vergehens*, der bezogen auf die Tanzfotografie besonders evident wird, ließe sich ausgehend von Barthes' Überlegun-

-
- 1 Medium wird hier als relational verstanden, insofern es als solches erst in Bezug auf ein anderes Phänomen hervortritt: „Ein Medium gibt es nur dort, wo es auch Medien, andere Medien, gibt. Oder anders gesagt: Etwas verdient den Namen ‚Medium‘ nur dann, wenn es – sei es praktisch, sei es diskursiv-beobachtend – zu anderen Phänomenen in Beziehung gesetzt wird.“ Ruchatz, Jens: „Zeit des Theaters/Zeit der Fotografie. Intermediale Verschränkungen“, in: *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, hg. v. Henri Schoenmakers, Kay Kirchmann u. Jens Ruchatz et al., Bielefeld: transcript 2008, S. 109–116, S. 109. Das Konzept der „intermedialen Verschränkung“, das Ruchatz auf die Beziehung von Theater und Fotografie formuliert, ist für die hier eingenommene Perspektive auf Tanzfotografie grundlegend.
 - 2 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985 (frz. Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard 1980).
 - 3 Barthes: *Die helle Kammer*, S. 93.

gen auf drei Ebenen wie folgt (weiter) entwickeln: (1) Das Vergangene ist selbst ein Vergehendes, insofern der Tanz auch im Moment der Aufnahme in Bewegung begriffen ist; (2) die historische Distanz des Vergangenen – die fotografierte Bewegung – beruht auf dem Vergehen (der Zeit); (3) die gegenwärtige Bildbetrachtung, das „Wirkliche“ (und wirksam Werdende) des *Hier und Jetzt* dieser Bildbetrachtung, ist selbst ein sukzessiv vergehender Wahrnehmungsprozess. Dieses Vergehen ist bei Barthes in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen – „das Vergangene und das Wirkliche“⁴ – enthalten als eine Wirklichkeit des dreifachen, jeweiligen Vergehens.

Diese Verschränkung der Zeiten und Eigen-Zeitlichkeiten wird von Barthes mit dem Begriff *Noema*⁵ beschrieben, den dieser im zweiten Teil seines Buches entwickelt. Er schließt an die Theorie des *punctum* an, die im ersten Teil noch auf denjenigen Modus der Wahrnehmung bezogen ist, der vor allem durch die formalen und inhaltlichen Eigenschaften der Fotografie bedingt ist: als eine Art produktive Irritation, die dem *studium* als Nachvollzug der Fotografie in ihrem jeweiligen kulturellen und historischen Kontext und ihren Entstehungsbedingungen gegenübergestellt ist.⁶ Das *Noema* hingegen gilt der in der Fotografie enthaltenen Dichte der Zeit: „Dieses neue *punctum*, nicht mehr eines der Form, sondern der Dichte, ist die ZEIT, ist die erschütternde Emphase des Noemas (*Es-ist-so-gewesen*‘), seine reine Abbildung.“⁷

Tanzfotografie ist prädestiniert, sie als *temporales punctum* zu beschreiben. Denn in dem Still-Stellen von Bewegung verdichtet sich die zeitliche Erfahrung des „Es-ist-so-gewesen“: Der zeitliche Vollzug der Bewegung hebt das „Gewesene“ hervor, bleibt im unauflösbaren Widerspruch zur bildlichen Gegenwart des „So“ enthalten. Das „Reine“ der Abbildung, ihr *Noema*, ist der unhintergehbaren Tatsache geschuldet, dass es sich um eine Abbildung handelt, die ihr „So“ immer schon notwendig perspektiviert. Während Barthes’ Beobachtung fast ausschließlich auf mehr

4 Ebd.

5 Vgl. zur Verwendung des Begriffs *Noema* bei Barthes: „Offenbar trennt die PHOTOGRAPHIE die Beachtung von der Wahrnehmung und setzt nur die erstere ins Bild, obwohl sie ohne letztere nicht denkbar ist; aberwitziges Phänomen: eine Noesis ohne Noema, ein Denkkakt ohne Gedanke, ein Zielen ohne Ziel. Und dennoch bringt dieser unbegreifliche Vorgang die höchst seltene Erscheinung eines Ausdrucks hervor.“ Ebd., S. 122.

6 Vgl. ebd., S. 35 f.

7 Ebd., S. 105.

oder weniger stillstehende Körper begrenzt ist, handelt es sich bei Tanzfotografien meist um Aufnahmen bewegter Körper. Was die Fotografie dabei festhält, ist ein Bild, wie es für das menschliche Auge jenseits dieser zeitlichen und räumlich-technischen Rahmung nicht wahrnehmbar ist. Das *Noema* wäre demnach mit Blick auf die Fotografie des Tanzes zu modifizieren: Was wir in ihr sehen, *ist so nie gewesen* – beziehungsweise, ist so nie *wahrnehmbar* gewesen. Es sind Augenblicke von Bewegung, die unterhalb der menschlichen Wahrnehmungsschwelle liegen.⁸ Vielmehr zeigt die Fotografie des Tanzes etwas, was unserer Wahrnehmung (des Tanzes) entgeht, was auf diese Weise nur im und als Bild ansichtig wird. Dieses ‚Etwas‘ zeichnet die Tanzfotografie als eigenständiges Bild von Bewegung aus, in dem sich der Tanz als *Effekt* eines zeitlichen und räumlichen Abstandes zur Fotografie generiert.

2 Es-ist-nie-so-gewesen

Wenngleich sich Barthes nicht auf fotografische Aufnahmen von Bewegung bezieht, so dienen seine Überlegungen zur verschränkten Zeitlichkeit der Fotografie doch dazu, das paradoxale Verhältnis von Tanz und Fotografie für den Anfang näher zu bestimmen.

Mit der wiederkehrenden Formel „Es-ist-so-gewesen“⁹ beschreibt Barthes den referenziellen Charakter der Fotografie. Sie ist und bleibt an den Referenten gebunden, wird ihn nicht los – er „bleibt haften“¹⁰. Die unmittelbare Verbindung zwischen Referenten und Fotografie ist fotoretisch auf jene historischen Konzepte zurückzuführen, nach denen Fotografie in erster Linie als physikalisch-chemischer Effekt eines mate-

8 Bereits Ende des 19. Jahrhunderts wurde die physiologische Schwelle für das auf der Retina ‚festgehaltene‘ Bild eines Bewegungsmomentes bei etwa einer Zehntelsekunde angesiedelt. Aufgrund der höheren Lichtempfindlichkeit der Platten und der lichtstärkeren Kameraobjektive verringerte sich der fotografische Augenblick im Zuge der Entwicklung der Momentfotografie von mehreren Sekunden auf weniger als eine Zehntelsekunde. Vgl. Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie*, München: Fink 2006, S. 91 f.; Schnelle-Schneyder, Marlene: *Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert*, Marburg: Jonas 1990, S. 39–48.

9 Vgl. Barthes: *Die helle Kammer*, S. 86–92, S. 104 f., S. 124, S. 128; Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*.

10 Barthes: *Die helle Kammer*, S. 14.

riellen Prozesses, der von der (vergangenen) Präsenz des abgebildeten Gegenstandes ausgeht, betrachtet wird.¹¹ Das vom fotografierten Objekt reflektierte Licht ‚berührt‘ das lichtempfindliche Material, hinterlässt eine Spur, welche auf die (vergehende) Anwesenheit des Fotografierten verweist, sie beweist. Wie für viele seiner Vorgänger grenzt sich für Barthes die Fotografie durch ebenjene Beweiskraft von der Malerei ab: „Anders als bei diesen Imitationen läßt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen ist*. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit.“¹² Wie hier und an anderer Stelle deutlich wird, bezieht sich das fotografische Bild nicht auf die Gegenwart, sondern auf das Vergangensein des Fotografierten:

„Der Name des Noemas der PHOTOGRAPHIE sei also: ‚Es-ist-so-gewesen‘ oder auch das UNVERÄNDERLICHE. Im Lateinischen (eine Pedanterie, die notwendig ist, da sie Nuancen erhellt) hieß dies zweifellos: ‚*interfuit*‘: das, was ich sehe, befand sich dort, an dem Ort, der zwischen der Unendlichkeit und dem wahrnehmenden Subjekt (*operator* oder *spectator*) liegt; es ist dagewesen und gleichwohl auf der Stelle abgesondert worden; es war ganz und gar, unwiderlegbar gegenwärtig und doch bereits abgeschieden. Das alles ist in dem Verb *intersum* enthalten.“¹³

Das „intersum“ betont mehr als das „Es-ist-so-gewesen“ den zeitlichen und räumlichen Abstand zwischen Fotografie und Fotografiertem. Wie im französischen „ça-a-été“ ‚fehlt‘ dem „interfuit“ ebenjenes „so“, das

-
- 11 Vgl. Geimer, Peter (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 22f. Geimer verweist auf Charles Sanders Peirce, der in seiner 1893 erschienenen Abhandlung *Die Kunst des Rasonierens* – wenngleich Fotografie ihm nur als Beispiel seiner Zeichentheorie dient – die Fotografie als *indexikalisches Zeichen* definiert. Ihre Ähnlichkeit sei „davon abhängig, daß Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen. In dieser Hinsicht gehören sie also zur zweiten Zeichenklasse, die Zeichen aufgrund ihrer physischen Verbindung sind.“ Vgl. Peirce, Charles S.: „Die Kunst des Rasonierens: Kapitel II (1893)“, in: *Semiotische Schriften*, Bd. 1, hg. v. Christian J. W. Kloesel u. Helmut Pape, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 191–201, S. 193.
- 12 Barthes: *Die helle Kammer*, S. 86. Diese Abgrenzung hat sich mit den Möglichkeiten digitaler Fotografie historisch grundlegend verschoben.
- 13 Ebd., S. 87.

die Eindeutigkeit des fotografischen Beweises einer vergangenen Gegenwart hervorhebt. Fototheoretisch betont die deutsche Übersetzung damit den referenziellen Charakter, der neben der ursprünglichen französischen Version auch im englischen „that-has-been“ zurücktritt. Folgt man dem von Barthes zur „Erhellung“ seiner Theorie hinzugezogenen Verb „interesse“, so wird in der Fotografie weniger die Wiedergabe einer Wirklichkeit als die zeitliche Differenz – die Absonderung und Abgeschiedenheit des festgehaltenen Augenblicks von der Gegenwart der Betrachtung – bewusst. Auf diese Perspektive verweist auch Peter Geimer, wenn er mit Blick auf den Beweischarakter bei Barthes die Bedeutung der Vergangenheit beziehungsweise des Vergangenseins gegenüber der Gegenwart des Gezeigten hervorhebt: „Eine Fotografie hält nicht für alle Zeiten lebendig, sondern bestätigt im Gegenteil seine Abgeschiedenheit, im Sinne Barthes' kann man auch sagen: seinen Tod.“¹⁴ Dies deutet auch bereits an, dass die Verbindung aus Wirklichem und Vergangenem (dem Gezeigten) eine Entsprechung in der Wirklichkeit, der Gegenwart der aktuellen Betrachtung hat, im Hier und Jetzt des wahrnehmenden Vollzugs. Denn nur von einer solchen Position aus lässt sich die Abgeschiedenheit, der „Tod“ des Gezeigten bestimmen. Die vergangene Realität des Dargestellten resoniert *qua Entzug* in der vergehenden Realität der Betrachtung.

Die eigentümliche Verbindung von Anwesenheit und Entzug des Dargestellten wird in der Fotografie des Tanzes, die sich bereits auf Objektebene zeigt, noch auf die Spitze getrieben: Die Bewegung, die immer schon vergangen ist (und so nie gewesen ist), wird im Bild und seiner Betrachtung zur Gegenwart. Anders als im Porträt, auf das sich Barthes in seiner Theorie des „Es-ist-so-gewesen“ wesentlich bezieht, ist es hier ein bewegter Prozess, der zur Stillstellung kommt. Nicht der Stillstand, sondern die *Stillstellung* – als Akt, der selbst von einer Bewegung zeugt – zeichnet die Eigen-Zeitlichkeit des fotografierten Tanzes aus. Diese Stillstellung birgt mehr ein Werden als ein Sein in sich. Ein Werden, das aus der Vergangenheit kommt und in die Zukunft weist. Die Fotografien des Tanzes sagen beides: *es ist geworden* und *es wird gewesen sein*.

14 Geimer, Peter: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg: Philo Fine Arts 2010, S. 132.

3 *Changement* von Tanz und Fotografie

Daher rührt die Faszination, die von der Tanzfotografie ausgeht und mich in meiner Perspektive als Forschende immer wieder in den Bann jener *Bilder von Bewegung* zieht. Die Fotografien des Tanzes fixieren die Wahrnehmung in einer Sphäre zwischen den Zeiten. Ihr Bild ist da und verweist zugleich auf etwas anderes, was außerhalb ihrer selbst liegt: Bewegung. Ich sehe das Bild in der Bewegung und die Bewegung im Bild. Der Prozess dieses Bildsehens ist ein *Changieren*, in dem die Wahrnehmung zwischen der Fotografie und dem Fotografierten zu oszillieren beginnt. Im Tanz bezeichnet das *Changement* eine Sprungfigur, in der auf dem höchsten Punkt in der Luft die Stellung der Beine – von vorne nach hinten – gewechselt wird. In der Fotografie ließe sich jenes *Changement* etwa dort bestimmen, wo sich die Grenze von Bild und Bewegung ‚auflöst‘ und selbst zu bewegen beginnt.¹⁵ Anders als der Blick auf die Fotografie einer Landschaft, anhand dessen Barthes die Untrennbarkeit von Fotografie und Referent beschreibt,¹⁶ verwehrt der Tanz die Durchsicht: Die Bewegung durchkreuzt die Idee eines transparenten Bildmediums gleichsam mit einem Sprung,¹⁷ welcher die Fotografie im Fotografierten vergessen macht: „Was immer auch ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht

-
- 15 Der *terminus technicus* „Auflösung“ bezeichnet in der Fotografie die Fähigkeit der Gesamtheit des fototechnischen Apparats, kleinste Strukturen wiederzugeben, und wurde an verschiedener Stelle fototheoretisch auf die Praxis des Bildsehens bezogen. Vgl. Siegel, Steffen: „Ich sehe was, was du nicht siehst. Zur Auflösung des Bildes“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 58, Nr. 2, 2013, S. 177–202; Lutz, Helga: „Auflösungen des Sehens. Bilder, Vergrößerungen, Blicke“, in: *Prekäre Bilder*, hg. v. Thorsten Bothe u. Robert Suter, München: Fink 2010, S. 201–225; Geimer, Peter: „Blow up“, in: *Der liebe Gott steckt im Detail. Mikrostrukturen des Wissens*, hg. v. Wolfgang Schäffner, Sigrid Weigel u. Thomas Macho, München: Fink 2003, S. 187–202. Aus tanzwissenschaftlicher Perspektive verbindet Isabelle Drexler den Begriff der Auflösung mit der fotografischen Geste des Auslösens. Im „Moment des Aus/Auflösens“ werden interdependente Wahrnehmungsstrukturen zwischen Tanz und Fotografie offengelegt. Vgl. Drexler, Isabelle: *Der Körper im Moment des Aus/Auflösens. Fotografie und Tanz*, Paderborn: Fink 2016, S. 17.
- 16 Vgl. Barthes: *Die helle Kammer*, S. 14.
- 17 Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Bd. 26, Berlin: Theater der Zeit 2005.

das Photo, das man sieht.“¹⁸ In Hinblick auf den Tanz ist es hingegen unmöglich, die Fotografie *nicht* zu sehen. Gerade der Entzug der Bewegung, das „Es-ist-nie-so-gewesen“, hält das Bild als ästhetisch-materielles Objekt in der Betrachtung präsent, verschärft die mediale Differenz zwischen Fotografiertem und Fotografie.

Es ist jene Differenz, aus der auch die Möglichkeit der Beschreibung ‚entspringt‘. Folgt man Barthes’ Ausführungen in *Die Fotografie als Botschaft*¹⁹, dann liegt gerade in ihrer referenziellen Eigenschaft auch die Unmöglichkeit begründet, die Fotografie zu beschreiben:

„[...] angesichts einer Fotografie ist das Gefühl der ‚Denotation‘ oder, wenn man lieber will, der analogischen Fülle so stark, daß die Beschreibung einer Fotografie genaugenommen unmöglich ist; denn das *Beschreiben* besteht gerade darin, der denotierten Botschaft ein Relais oder eine zweite Botschaft hinzuzufügen, die dem Code der Sprache entnommen ist, und, so sehr man auch um Genauigkeit bemüht ist, zwangsläufig eine Konnotation in bezug auf das fotografische Analogon bildet: Beschreiben heißt also nicht bloß ungenau oder unvollständig zu sein, sondern die Struktur zu wechseln, etwas anderes bedeuten als das Gezeigte.“²⁰

Als „Botschaft ohne Code“²¹ ist die Fotografie sprachlich nicht zu fassen, ist nicht zu *kon-notieren*. Indem die zeitlich und räumlich in die Tanzfotografie eingetragene Differenz von Bild und Bewegung sich gleichsam zwischen Fotografie und Referent schiebt, ‚suspendiert‘ sie auch das „Gefühl der Denotation“. Die konnotative Eigenschaft der Sprache, die für Barthes angesichts der analogischen Fülle der Fotografie gleichsam leerläuft, vermag sich angesichts der Tanzfotografie, deren Bilder selbst immer etwas anderes zeigen als Bewegung, zu entfalten. Dies wird umso deutlicher, wenn es um eine Fotografie geht, die sich selbst in ihrer Eigenschaft als Bild, oder, auf Tanzfotografie bezogen, als *Bild von Bewegung* reflektiert.

Diese Reflexion prägt insbesondere die Anfänge der Tanzfotografie zum ausgehenden 19. Jahrhundert, als sich Tanz und Fotografie begeg-

18 Barthes: *Die helle Kammer*, S. 14.

19 Barthes, Roland: „Die Fotografie als Botschaft (1964)“, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 11–27.

20 Ebd., S. 14.

21 Ebd., S. 13.

nen und eine spannungsreiche Verbindung eingehen. Sie zeichnet sich durch eine wechselseitige Beziehung von Bild und Bewegung aus, die im Kontext der kulturhistorischen und medientechnischen Entwicklungen in Tanz und Fotografie künstlerisch wie medial in Szene gesetzt wird. Die Betrachtung der Entstehungs- und Wirkungsfelder dieser Begegnungen bleibt im Rahmen dieser Studie auf eine europäisch geprägte Tanz-, Fotografie- und Kulturgeschichte begrenzt, ja geht aus dieser hervor. Dies ist in dem Fokus auf die Interferenzen von Tanz und Fotografie begründet, die zu einer Zeit und an einem Ort in Erscheinung treten, als sich diese in ihrem wechselseitigen Bezug gewissermaßen neu erfinden. Die wechselseitige Beziehung von Bild und Bewegung sowie ihr Nachvollzug in der Betrachtung kann dabei als ein wesentliches Kriterium der Ästhetik der Tanzfotografie der europäischen Moderne beschrieben werden, die im Kontext ihres medialen und materiellen Erscheinens näher zu bestimmen ein Anliegen dieser Studie ist.

B Horizont

1 Aspekte der Bildlichkeit im Modernen Tanz

Die Reflexion der wechselseitigen Beziehung von Bild und Bewegung im Tanz ist vor dem Hintergrund umfassender tänzerischer und choreografischer Veränderungen zu verstehen, welche die Entwicklung des Modernen Tanzes prägen. „Modern“ bezieht sich hier terminologisch auf die Bewegungen des ‚neuen‘ und ‚freien Tanzes‘ des ausgehenden 19. Jahrhunderts bis Ende der 1920er Jahre im europäischen Raum.²² Mehr als der Begriff der Avantgarde, der, bezogen auf den Tanz, die ‚Vorreiterrolle‘ der Aufbruchsbewegungen akzentuiert, hebt der Begriff der Moderne, als relationale Zeitbezeichnung, das Verhältnis der Gegenwart

22 Ein weiter gefasstes Verständnis von dem Begriff des Modernen Tanzes entwickelt Sabine Huschka in ihrer grundlegenden Abhandlung zu den Entwicklungen der Bühnentanzkunst im 20. Jahrhundert im europäischen und angloamerikanischen Raum. Er umfasst die Anfänge eines nach Expressivität und Autonomie strebenden Tanzes wie den Ausdruckstanz und den ‚Modern Dance‘, die Neuerungen innerhalb des Balletts, Postmodern Dance bis hin zum Tanztheater und den (Weiter-)Entwicklungen des zeitgenössischen Tanzes in den 1990er Jahren. Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.

zur Vergangenheit hervor.²³ Die Abkehr von den ästhetischen Prinzipien, kodifizierten Bewegungsvokabularen, tänzerischen Techniken und choreografischen Ordnungen des klassischen Balletts des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist motiviert durch den Anspruch, den Tanz als eigenständige Kunstform zu bestimmen. Damit einher geht die Selbstreflexion des Tanzes im Kontext der anderen Künste und ihrer Medien – an deren Orientierung sich die Idee der Eigenständigkeit zuallererst begründet – sowie der Konstruktion und Transformation von Körper- und Bewegungskonzepten. Es entstehen Formen des Bühnentanzes, in denen der Künstler als Subjekt, das sich selbst in seinen Bewegungen choreografiert und inszeniert, in den Vordergrund tritt. Ausgehend von solistischen Tänzerkarrieren werden Schulen begründet, in denen die neu entstandene Freiheit von Bewegung – verbunden mit der Idee eines ‚sich befreienden Geistes‘ und ‚natürlichen Körpers‘ – weitergegeben wird. Der Körper, von Korsett und Spitzenschuh befreit, präsentiert sich in weite Gewänder gehüllt, spärlich bekleidet oder entblößt – ‚frei tanzend‘. Die so befreite Natürlichkeit zeigt sich in der Verkörperung von Gefühls- und Erfahrungswelten, durch die innere Bewegungen in äußere übertragen werden. In Orientierung an außereuropäischen Kulturen und früheren Epochen wie der Antike und Renaissance werden sogenannte exotische Themen durch den Tanz in Szene gesetzt.²⁴

Die Suche nach ‚neuen‘ Körperbildern vollzieht sich, wie Gabriele Brandstetter in *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*²⁵ umfassend darstellt, im Kontext einer weitreichenden Kulturkrise, welche im Blick auf die moderne Ästhetik auch als Wahrnehmungskrise zu verstehen sei: „nämlich als Ausdruck einer komplexen kognitiven Problematik, in deren Wirkungshorizont die Strukturen sinnlicher Er-

23 Vgl. Klinger, Cornelia: „Modern/Moderne/Modernismus“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, hg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius u. Dieter Schlenstedt et al., Stuttgart: Metzler 2010, S. 121–167, S. 140.

24 Die choreografische Perspektive ist dabei meist eine europäische, welche Imaginationen und Konstruktionen von außereuropäischen Tänzen in europäische Repräsentationsformen überführt. Vgl. Jahn, Tessa: „Zum Archivkasten F942n, ‚Exot. Tanz‘ der Lipperheidschen Kostümbibliothek Kunstbibliothek Berlin“, in: *Julius-Hahn-Spiegel-Zentrum. Kasten Nr. 942n Exotischer Tanz*, Programmheft zum Projekt Kasten Nr. 942n Exotischer Tanz vom 14.11.2015 bis 31.1.2016, hg. v. Anna Wagner u. Eike Wittrock, Berlin: Sophiensæle 2016, S. 6–16.

25 Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, 2. Aufl., Freiburg i. Br.: Rombach 2013.

fahrung und ihre symbolische Repräsentation als Sinn-Erfahrung nicht mehr selbstverständlich vermittelbar scheinen.“²⁶ Im Streben nach der Verkörperung von Bewegungsfreiheit sucht Tanz seinen Ausdruck in anderen und veränderten Darstellungsformen, in denen das Bild eine zentrale Rolle einzunehmen beginnt:

„Das Erneuerungsbestreben des Tanzes um die Jahrhundertwende ist ohne die Bild-Archive der abendländischen (und auch der orientalischen) Kultur nicht zu denken. Im Museum der Kunst, in den Galerien des Louvre und der Museen in London und Berlin, im Blick auf die Werke der Antike, der altägyptischen und der indischen Kunst sowie angesichts der Gemälde der italienischen Renaissance und ihrer Wiederbelebung durch die Präraffaeliten entstehen die Tanz-Konzepte von Isadora Duncan und Maud Allan, von Ruth St. Denis und Alexander Sacharoff, Mata Hari und Waslaw Nijinsky.“²⁷

Die Bedeutung ikonografischer Darstellungen liegt jedoch nicht in der Rekonstruktion der Bewegungen der Tanzgeschichte, sondern akzentuiert vielmehr die „Bildmuster – die patterns, die dem Tanz der Jahrhundertwende gewissermaßen als Tiefenstruktur zugrundeliegen [...]“²⁸ In ihrer Untersuchung der Körperbilder rekurriert Brandstetter auf das Konzept der „Pathosformel“ von Aby Warburg, das dieser im Rahmen seines *Mnemosyne*-Projekts als anthropologisch-psychohistorisches Modell entwickelt.²⁹ Pathosformeln fungieren bei Warburg als Bildspeicher des kulturellen Gedächtnisses, in dem tradierte Formen von Bewegung im historischen Prozess der Übertragung identifizierbar werden. Als Grundmuster für die Bewegungsformen des neuen ‚freien Tanzes‘ unterschei-

26 Ebd., S. 19.

27 Ebd., S. 65.

28 Ebd., S. 31f.

29 Vgl. Warburg, Aby: *Die Erneuerung der heidnischen Antike der europäischen Renaissance. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte*, Reprint, hg. v. Gertrud Bing u. Fritz Rougemont, Leipzig; Berlin: Teubner 1932; Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg: Philo Fine Arts 2012; Liedl, Ilsebill B. u. Geissmar, Christoph (Hg.): *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Katalog zur Ausstellung „Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst“ der Albertina 13.5. bis 11.7.1992, Graphische Sammlung Albertina, Bd. 362, Salzburg: Residenz 1992.

det Brandstetter exemplarisch das Modell des ‚Griechischen‘, das auf der Auseinandersetzung mit antiken Bildvorgaben basiert und genuine Muster von ‚Natur‘ und ‚Natürlichkeit‘ reaktiviert, von dem Modell des ‚Exotischen‘, dessen Körperbilder „aus der Begegnung mit der Fremdheit anderer Kulturen und mit dem Fremden der eigenen Kultur“³⁰ hervorgehen.

Vor diesem Hintergrund wird hier die Annahme verfolgt, dass das tänzerische und choreografische Interesse an ikonografischen Darstellungen und die „Tanz-Lektüre“ der in ihnen enthaltenen ‚ablesbaren‘ Körperbilder auch eine Reflexion der intermedialen Relation von Bild und Bewegung implizieren, die sich auf unterschiedlichen Ebenen nachvollziehen lässt: auf der Ebene der *motivischen* Auseinandersetzungen mit (Vor-)Bildern aus Malerei und Skulptur, in der ‚gespeichertes‘ Körperwissen von bereits genannten Tänzern³¹ wie Isadora Duncan, St. Denis oder Alexander Sacharoff zugleich aufgegriffen und in Bewegung frei- und fortgesetzt wird; auf der Ebene der *szenografischen* Inszenierung der Fläche, die in den *Ballets Russes* das Illusionsprinzip der Guckkastenbühne zum Bühnenraum ablöst und Tänzer wie in einem bewegten Bild in Erscheinung treten lässt;³² auf *choreografischer* Ebene, in der, wie insbesondere in *L'Après-Midi d'un faune* (1912) von Vaslav Nijinsky zu beobachten, die zweidimensionale Eigenschaft des Bildes zum bewegungsästhetischen und -technischen Prinzip erhoben wird, das sich etwa an einer flächig ausgerichteten Körperhaltung nachvollziehen lässt; auf der Ebene der *medialen* Reflexion, die sich in dem erstmals 1892 aufgeführten *Serpentintanz* Loïe Fullers vollzieht, in dem die Tänzerin, von einem Gewand umhüllt, jenseits eines motivischen Interesses an einer bildnerisch dargestellten Figur oder Szene zur leeren (Projektions-)Fläche wird.

Die zwischen Bild und Bewegung sich entwickelnden tänzerischen und choreografischen Erscheinungsformen lassen sich mit Lucia Ruprecht als gestische, zwischen Expression und Reflexion oszillierende beschreiben. Wie Ruprecht in *Gestural Imaginaries. Dance and Cultural Theory in the Early Twentieth Century*³³ ausführt, entfaltet sich die Wirksamkeit des Gestischen,

30 Vgl. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 52.

31 Zur Verwendung geschlechterspezifischer Sprache s. Vorbemerkung*.

32 Vgl. Brandstetter, Gabriele: „Die Inszenierung der Fläche. Ornament und Relief im Theaterkonzept der Ballets Russes“, in: *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*, hg. v. Claudia Jeschke, Ursel Berger u. Birgit Zeidler, Berlin: Vorwerk 8 1997, S. 147–163.

33 Ruprecht, Lucia: *Gestural Imaginaries. Dance and Cultural Theory in the Early Twentieth Century*, New York: Oxford University Press 2019.

sobald die Gesten nicht länger im alltäglichen Gebrauch verschwinden und ins Imaginäre überführt werden. Was sich im gestischen Moment des Tanzes – „which introduce a postural logic into gestural flow“³⁴ – ereignet, wird Fotografie. Mehr noch: In ihr konstituiert sich das gestische Imaginäre als und im Bild. Das Gestische ist dabei selbst – wie Ruprecht im Rekurs auf Benjamin herausstellt – von Unterbrechungen geprägt: „in order to gain shape, gesture temporarily intermits movement flow.“³⁵ In der medialen Transformation des gestischen Bewegungsrepertoires des Tanzes durch die Fotografie perpetuiert sich jene *vorübergehende Unterbrechung*, die jeder tänzerischen Geste als prozessuaalem Akt innewohnt.

2 Aspekte von Bewegung in der Fotografie

In der Fotografie tritt, befördert durch die fototechnischen und -ästhetischen Entwicklungen der Momentfotografie³⁶ Ende der 1870er Jahre, Bewegung in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Neben Experimenten im Bereich der Technik und der bildenden Kunst, die bereits die Erfindung des Kinos erahnen lassen,³⁷ ermöglichen vor allem die Entwicklung neuer hochempfindlicher Emulsionen und lichtempfindlicherer Aufnahmematerialien sowie die verbesserte Kameratechnik die fotografische Aufzeichnung von Bewegungsmomenten.³⁸ Zu ihnen zählen Aufnahmen bewegter Szenen von Wolken, Tieren oder vom Straßen-

34 Ruprecht: *Gestural Imaginaries*, S. 33.

35 Ebd., S. 26. Ruprecht bezieht sich hier und im Folgenden auf Benjamins Abhandlung *Über den Begriff der Geschichte* (1940) in der englischen Ausgabe: Benjamin, Walter: „On the Concept of History“, in: *Walter Benjamin. Selected Writings, 4: 1938–1940*, hg. v. Howard Eiland u. Michael W. Jennings, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press 2002–2006, S. 389–400.

36 Die Momentfotografie wurde – wenngleich in unterschiedlicher Ausprägung – durch Ottomar Anschütz, Jules Janssen, Ernst Mach, Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey und Thomas Eakins geprägt. Vgl. Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*, S. 90–106.

37 Vgl. zur Vorgeschichte der Kinematografie und ihren Beziehungen zur Momentfotografie u. a. Dost, Wilhelm: *Geschichte der Kinematografie*, Halle/Saale: Wilhelm Knapp 1925; zu den Entstehungsbedingungen der Momentfotografie u. a. Starl, Timm: *Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Marburg: Jonas 1991, S. 111.

38 Vgl. Schnelle-Schneyder: *Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert*, S. 51.

verkehr; bewegte Gegenstände wie Wurfgeschosse, Kanonenkugeln und Sprengungen, Aufnahmen von physikalischen Bewegungserscheinungen wie Blitz und Schallwelle sowie von Fahrzeugen wie Heißluftballons und Eisenbahnen.³⁹

Es entstehen Verfahren der Chronofotografie und Serienaufnahme, die Bewegung als ein zeitliches und räumliches Kontinuum darstellen, das in einzelne oder mehrere Bilder zerlegt – analysiert – wird. Während der französische Physiologe Étienne-Jules Marey, dessen Interesse an der Fotografie in erster Linie der Dokumentation seiner wissenschaftlichen Studien gilt, mehrere Ansichten zu einem Bild komprimiert, segmentiert der amerikanische Fotograf Eadweard Muybridge die Bewegungen in einzelne Phasen und montiert sie als konsekutive Sequenz.⁴⁰ Wenngleich Letzterer auch Bewegungsfolgen einer Tänzerin fotografisch aufzeichnet, so gilt das Interesse dabei doch eher der Analyse und Reflexion animalischer und menschlicher, aus kurzen Momentaufnahmen zu einer sukzessiven Aufnahme arrangierter Bewegungsvorgänge als der künstlerischen Gestaltung eines Bewegungseindrucks, wie er die Ästhetik der Tanzfotografie um 1900 prägt.⁴¹ Mit den Entwicklungen der Momentfotografie sind, wie bereits angedeutet, zugleich die Vorläufer der Kinematografie benannt, insofern die bewegungsanalytische Fotografie die Voraussetzung für die synthetisierende Komposition des bewegten Bildes ist. Um 1895 mehren sich die Versuche, Momentaufnahmen in Bewegungsprozesse rückzuübersetzen und als solche vor- und aufzuführen.⁴² Die Entwicklungen in der Momentfotografie stehen, wie Bernd Stiegler ausführt, im Kontext eines künstlerischen und wissenschaftlichen Interesses an der Sichtbarmachung des Unsichtbaren, welches die Fotografie der Zeit prägt:

39 Vgl. Starl: *Im Prisma des Fortschritts*, S. 111.

40 Vgl. ebd., S. 99.

41 Gleichwohl lassen sich die Momentaufnahmen von Bewegung als Tanzfotografie betrachten und folgen gestalterischen Prinzipien. Dies wäre insbesondere in den Serienaufnahmen Muybridges hervorzuheben.

42 Vgl. Schnelle-Schneyder: *Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert*, S. 78 f.; Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*, S. 91–93. Wenngleich die ersten bewegungssynthetischen Apparate bereits vor der Fotografie entstehen, ermöglichen die technischen Entwicklungen der Momentfotografie wie die rotierende Platte und der Schlitzverschluss erstmals eine ‚lebensechte‘ Wiedergabe der ‚Wirklichkeit‘. Einzubeziehen wären hierzu auch verschiedene Apparaturen, die Bewegung simulieren: Zoopraxiscope (Muybridge), Elektro-Tachyskop (Anschütz), der Fotografische Revolver (Marey).