WerkstattGeschichte 44, Klartext Verlag, Essen 2006, S. 47-66

■ NATALIA STÜDEMANN

Heroisch schön

Körperkonzepte im ausgehenden Zarenreich und in der frühen Sowjetunion

1. Tanz der Zukunft

»Der Mensch ist wieder nackt. Doch was wir nicht bestreiten können, [...] ist, dass er gut, edel und schön ist. Schauen wir auf ihn nicht ohne Hoffnung. Hoffen wir, dass nach dem Weltenbrand und nachdem der alte Phönix endlich verbrannt ist, aus der Asche der neue Phönix emporsteigt.«[1] Im apokalyptischen Bild des Weltenbrands fasste der Philosoph Vasilij Rozanov das Gefühl einer umfassenden Kulturkrise, der sich die russische Intelligencija zwischen 1900 und 1913 ausgesetzt sah, zusammen.[2] Wie Kulturkritiker in Deutschland und Frankreich, fürchteten ihre Mitglieder, im reißenden Strudel der Zivilisationsdynamik unterzugehen.[3] In ihren Köpfen hatte sich jenes berüchtigte »Unbehagen an der Kultur« festgesetzt, wonach mit der neu gewonnenen Verfügung über Raum und Zeit, der Unterwerfung der Naturkräfte das Gefühl eines umfassenden Weltbezugs verloren gegangen war.[4] Doch noch etwas anderes bereitete ihnen Kopfzerbrechen: Im Gegensatz zu ihren Zeitgenossen in Westeuropa sahen sie sich der Zerreißprobe zwischen sprunghaftem technischen Fortschritt und gleichzeitig zäher Stagnation, zwischen führender Industrienation und einem Volk, das noch in der traditionellen Welt des Dorfes verhaftet war, ausgesetzt.[5]

Die Krise diagnostizierten der russische Kulturkritiker Rozanov, aber auch die Dichter Andrej Belyj und Alexander Blok, vor allem am Körper.[6] Belyj konstatierte: Der Mensch

1 Vasilij Rozanov, Homines Novi ... (1901), in: Ders., Kogda načal'stvo ušlo ... Sobranie sočinenij, Bd. 8, Moskva 1997, S. 16–22, hier S. 22. Diese wie alle folgenden Übersetzungen wurden von der Autorin [N. S.] angefertigt.

2 Zur Periodisierung der russischen Krisenzeit vgl. Felix Philipp Ingold, Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913. Kultur, Gesellschaft, Politik, München 2000. Peter Holquist, Making War, Forging Revolution. Russia's Continuum of Crisis, 1914–1921, Cambridge/Mass. 2002. Zur Krisenrhetorik vgl. Ralf Konersmann, Aspekte der Kulturphilosophie, in: Ders. (Hg.), Kulturphilosophie, Leipzig 1998, S. 9–24, hier S. 9.

3 Vgl. Karl Schlögel, Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne, Petersburg 1909–1921, Berlin 1988, S. 105–122. Für Deutschland vgl. Volker Drehsen/Walter Sparn (Hg.), Vom Weltbildwandel zur Weltanschauungsanalyse. Krisenwahrnehmung und Krisenbewältigung um 1900, Berlin 1996. Moritz Föllmer (Hg.), Die »Krise« der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters, Frankfurt a. M. 2005.

4 Vgl. Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur (1930), in: Alexander Mitscherlich/Angelika Richards/James Strachey (Hg.), Sigmund Freud. Studienausgabe, Bd. 9, Frankfurt a. M. 1974, S. 193–270. Zur Freudrezeption in Russland vgl. Alexander Etkind, Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Rußland, Leipzig 1996.

5 Vgl. Gerd Koenen, Utopie der Säuberung. Was war der Kommunismus? Berlin 1998, S. 126.

6 Vgl. Natalia Stüdemann, Morgenröte des Neuen Rußlands. Isadora Duncan, Tanz- und Körperkonzepte im ausgehenden Zarenreich und der frühen Sowjetunion (1905–1924), Bielefeld 2006 (im Druck). Allgemein vgl. Laura Engelstein, The Keys to Happiness, Sex and the Search

sei in seiner vermeintlichen Einheit von Körper und Seele gestört worden und von einem Gefühl der Krankheit erfasst. Sein Körper sei auf dem besten Wege, zu verkümmern und zu einem »lebendigen Leichnam« zu mutieren.[7] Doch zu Rozanovs und Belyjs Selbstverständnis als Kulturkritikern gehörte es, nicht aufzugeben, sondern mit wachem Schöpfergeist ein Bild vom besseren Leben zu zeichnen.[8]

Eine Protagonistin des Projekts zur Erneuerung des Lebens, insbesondere des Körpers durch die Kunst, war die amerikanische Tänzerin Isadora Duncan (1877–1927). In Anlehnung an vitalistische Vorstellungen von Bewegung als Ausdruck der Lebensdynamik erhob sie den Tanz zur lebensspendenden Kraft. Zu diesem Zweck musste ihrer Ansicht nach der Tanz aus der Sterilität des Balletts befreit und in seiner sinnlichen, subjektiven, emotionalen und spontanen Qualität wiederbelebt werden. Ihr Tanz nannte sich dementsprechend auch »freier Tanz«.[9] Mit diesem Programm, das mit grundlegenden Innovationen des Kostüms, des Bewegungsstils und der Musikauswahl einher ging, revolutionierte sie – so die Tanzgeschichte – den westeuropäischen Bühnentanz und etablierte eine Tanzform, die heute als moderner Tanz bezeichnet wird.[10] Ein wesentlicher Bestandteil ihres mit missionarischem Eifer betriebenen Unterfangens war pädagogischer Natur: In ihren Berliner und Pariser Schulen wollte Duncan im Namen eines ganzheitlichen Erziehungsideals und unter den Motti Natürlichkeit, Freiheit, Gesundheit, Harmonie und Schönheit kleine Mädchen zu »Neuen Menschen«[11] formen.

for Modernity in Fin-de-Siècle Russia, Ithaca 1992. Olga Matich, Erotic Utopia. The Decadent Imagination in Fin-de-Siècle Russia, Madison 2005.

7 Andrej Belyj, Krizis Žizni (1916), Berlin 1923, S. 11.

8 Zu diesem Aspekt der modernen Kulturkritik vgl. Ralf Konersmann, Das kulturkritische Paradox, in: Ders. (Hg.), Kulturkritik. Reflexionen einer veränderten Welt, Leipzig 2001, S. 9–37, hier S. 27.

9 Charakteristisch für den freien Tanz waren »natürliche«, einfache, aus der Körpermitte mobilisierte Bewegungen. Darüber hinaus drückte sich der Paradigmenwechsel vom Ballett zum freien Tanz im Wechsel von dem System der *danse d'école* zum Habitus des Individuellen und Spontanen aus. Vgl. Gabriele Brandstetter, Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1995, S. 33 f., 59.

10 Zu diesem Mythos in der Tanzgeschichtsschreibung vgl. Sabine Huschka, Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 105.

11 Mit diesem Erziehungsziel rekurrierte Duncan auf einen spätestens seit Nietzsche zentralen Begriff der Geistesgeschichte der Moderne. Hinter der Formel ›Neuer Mensch‹ stand die Idee, den Menschen zu verändern, verbessern oder gar zu vervollkommnen. Projekte zur Schaffung des ›Neuen Menschen‹ bewegten sich im Spannungsfeld von Wissenschaft, Kunst und Politik. So auch im Rahmen der großen Diktaturen, in denen der ›Neue Mensch‹ mit Hilfe von Kunst und Wissenschaft zum politischen Programm erhoben wurde. Zur Leerformel des ›Neuen Menschen‹ und ihrer vielfältigen Ausfüllung vgl. Nicola Lepp/Martin Roth/Klaus Roth (Hg.), Der Neue Mensch. Obsession des 20. Jahrhunderts, Ostfildern 1999. Eine zentrale Projektionsfläche der verschiedenen Ideen zur Planbarkeit des menschlichen Lebens war der Körper. Dies gilt auch für Russland, wo Nikolaj Černyševskij mit seinem Roman »Was tun?« (1863) auf den Topos aufmerksam machte und dieser zum Schlüsselbegriff biopolitischer Utopien von der Jahrhundertwende bis in den Stalinismus wurde. Vgl. Boris Groys/Michael Hagemeister (Hg.), Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Rußland zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 2005. Torsten Rüting, Pavlov und der Neue Mensch. Diskurse über Disziplinierung in Sowjetrußland, München 2002.

Es scheint, als habe Rozanov bei seinem Blick auf den nackten Menschen der Zukunft die Ankunft Isadora Duncans, der vom Korsett befreiten, »nackten« Tänzerin, erahnt. Fiel doch Duncans erster Russlandaufenthalt im Januar 1905 mit einem der Höhepunkte der von Rozanov beschworenen Krise zusammen: der blutig niedergeschlagenen Revolution von 1905.[12] Für Andrej Belyj und Vasilij Rozanov wurde denn auch die ausländische Tänzerin zur Verkörperung des aus der Revolution geborenen Lebens.[13] Es war vor allem Rozanov, der Duncans Körperkonzepte und -bilder zur Reflexion über den Körper, aber auch als Exempel seiner eigenen Philosophie nutzte.[14] Im Gegensatz zu Belyj, der sich in symbolistischen und theosophischen Sphären bewegte, hatte er den Anspruch, »allergewöhnlichster und allernormalster Mensch« zu sein und gleichzeitig Dinge zu sehen, die dem »Entweder-Oder-Blick der kämpfenden Parteien« verschlossen blieben.[15] Duncans Kunst sprach er eine »führende Rolle im Kampf für eine neue Zivilisation« zu.[16] Diese Prophezeiung schien sich zu erfüllen: Im Jahre 1921 verschlug es die Tänzerin tatsächlich in das »Land der Zukunft«, in die frühe Sowjetunion. Rozanov war bereits gestorben, und Belyj lebte fern der Heimat im Berliner Exil. Doch Duncan fand schnell andere Männer, an deren Seite sie ihren Traum von einer tanzenden, befreiten Menschheit verwirklichen wollte. Revolutionäre der ersten Stunde wie der Militär Nikolaj Podvojskij und der Volkskommissar für Aufklärung, Anatolij Lunačarskij, standen ihr zur Seite; sogar Lenin war – so wird berichtet – von ihrer Tanzkunst angetan.[17]

In diesem Aufsatz sollen nun am Beispiel des Tanzes die Ursprünge sowjetischer Projekte zur Formung des menschlichen Körpers untersucht werden.[18] Boris Groys und Irina Gutkin haben in ihren Forschungen zur russischen Kulturgeschichte Verbindungslinien zwischen

12 Isadora Duncan, Memoiren (1928), Wien/München 1969, S. 113. Zahlreiche Besprechungen belegen allerdings, dass Duncan bereits im Dezember 1904 in Petersburg aufgetreten war: T. S. Kasatkina (Hg.), Ajsedora. Gastroli v Rossii, Moskva 1992, S. 30–78.

13 Vgl. Andrej Belyj, o. A, in: Vesy, H. 8 (1905), S. 7. Vasilij Rozanov, Tancy nevinnosti (1909), in: T. S. Kasatkina (Hg.), Ajsedora, Gastroli v Rossii, Moskva 1992, S. 127–145, hier S. 145.

14 Vgl. Rainer Grübel, An den Grenzen der Moderne. Vasilij Rozanovs Denken und Schreiben, München 2003.

15 Wassili Rosanow, Abgefallene Blätter. Prosa, Frankfurt a. M. 1996. Schlögel, Jenseits des Großen Oktober, S. 130.

16 Rozanov, Tancy nevinnosti, S. 145.

17 Es bleibt bis heute ungeklärt, ob Isadora Duncan 1924 die Sowjetunion mit der Absicht verließ, zurückzukehren, oder ob sie ihr Projekt als an den Verhältnissen in dem vom Bürgerkrieg erschütterten Land gescheitert betrachtete. Duncan selbst äußerte, dass die Jahre in Russland ihre glücklichsten und erfülltesten waren. Vgl. Isadora Duncan, o. A., in: Franklin Rosemont (Hg.), Isadora Speaks. Isadora Duncan, 1878–1927, San Francisco 1981, S. 88. Zu Duncans Zeit in Russland vgl. Irma Duncan/Allan Ross Macdougall, Isadora Duncan's Russian Days & her Last Years in France, New York 1929. Irma Duncan übernahm nach Isadoras Abreise die Leitung der Moskauer Schule. 1928 brach sie gemeinsam mit elf Schülerinnen zu einer Amerikatournee auf, von der sie nicht zurückkehrte. Die Duncan-Schule bestand als Duncan-Studio unter der Direktion des ehemaligen Sekretärs I. Duncans, Il'ja Šnejder, bis 1949 weiter. Vgl. Ilya Schneider, Isadora Duncan. The Russian Years, London 1968. Natalia Roslavleva, Prechistenka 20. The Isadora Duncan School in Moscow, New York 1975.

18 Aus heuristischen Gründen wird in diesem Text wiederholt von *dem* Körper die Rede sein. Dies geschieht in dem Wissen darum, dass es den einen Körper nicht gibt und nicht gegeben hat. Für eine Geschichte der Konzepte vom Körper bedeutet dies wiederum, dass die Betonung hier auf *einer* Geschichte des Körpers liegen muss. Denn eine ebensolche Geschichte kann paradoxer-

dem ausgehenden Zarenreich und der frühen Sowjetunion gezogen: Sie interpretieren die Kulturpolitik des frühen Stalinismus als Fortsetzung und Realisierung vorrevolutionärer Projekte zur Verschmelzung von Leben und Kunst.[19] Inwiefern den Bolschewiki dies gelang, ist zu Recht hinterfragt worden, aber dass sie mit dem totalitären Anspruch antraten, das Leben eines ganzen Staates nach künstlerischen Gesichtspunkten umzuformen, ist offensichtlich.[20] Gerade Groys ist vorgeworfen worden, dass er die Wirklichkeit zur Nebensache degradiere und die Kohärenz der sowjetischen Kultur von der Oktoberrevolution in den Stalinismus hinein auf einem schmalen Grad konstruiere.[21] Um diese Gefahr zu umgehen, wird hier die Person Isadora Duncan als Mittlerin zwischen Welten und Zeiten herangezogen. Isadora Duncan steht nicht nur für die Verbindung zwischen der westeuropäischen und russischen Moderne, zwischen amerikanischem ›Back-to-land-movement‹, westeuropäischer Reformbewegung und dem russischen ›Silbernen Zeitalter‹ (*Serebrannyj vek*).[22] Duncan war darüber hinaus personelles und ideelles Bindeglied zwischen den kulturkritischen Diskursen des späten Zarenreiches und der Körperpolitik der jungen Sowjetunion.[23]

Wenn damit Tanzgeschichte als Körpergeschichte verstanden wird, bedeutet dies, von der grundlegenden Annahme auszugehen, dass Tanzkonzepte immer auch die gesellschaftlich vorherrschenden Körperkonzepte reflektierten. Die von Norbert Elias und Michel Foucault beschriebenen Disziplinierungstechniken scheinen eben auch und gerade am tanzenden Körper auf.[24]

weise nur im Wissen um die Unmöglichkeit des Projekts einer einzig wahren Geschichte des »vermeintlichen« Körpers verfasst werden.

19 Vgl. Boris Groys, Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur der Sowjetunion, München 1996. Irina Gutkin, The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic 1890–1934, Evanston 1999.

20 Richard Stites' These, der Stalinismus sei die Überwindung einer »schönen Utopie« aus dem revolutionären Russland, hat sich als unhaltbar erwiesen. Der Stalinismus muss vielmehr als Fortsetzung jener Utopie gesehen werden. Vgl. Richard Stites, Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution, New York 1989. Zur Kritik an Stites vgl. Stefan Plaggenborg, Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrussland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus, Köln/Weimar/Wien 1996, S. 17. Jörg Baberowski, Der Feind ist überall. Stalinismus im Kaukasus, München 2003, S. 15.

21 Plaggenborg, Revolutionskultur, S. 19.

22 Als ›Silbernes Zeitalter‹ wurde von den Zeitgenossen jener Zeitraum zwischen der vorletzten Jahrhundertwende und der Oktoberrevolution beschrieben, in dem Russland eine Blüte intellektueller und kultureller Aktivität entfaltete, die über die Grenzen des Landes nach Mittel- und Westeuropa ausstrahlte. Als Epochenbegriff verweist er auf das so genannte ›Goldene Zeitalter‹ im frühen 19. Jahrhundert und seinen Protagonisten, den Schriftsteller Aleksander Puškin. Sein hundertster Geburtstag 1899 beflügelte Erwartungen eines hundertjährigen Zyklus und einer kulturellen Renaissance. Zur Diskussion des ›Silbernen Zeitalters‹ als Epochenbegriff vgl. Wolfgang Kissel, Die Moderne, in: Klaus Städtke (Hg.), Russische Literaturgeschichte. Stuttgart/Weimar 2002, S. 226–290. Omry Ronen, The Russian Silver Age in Twentieth Century Russian Literature, Amsterdam 1997.

23 Zu möglichen Anknüpfungspunkten zwischen Duncans Auffassungen und der Ideologie des Nationalsozialismus vgl. Frank-Manuel Peter, Das Land der Griechen mit dem Körper suchend. Isadora & Elisabeth Duncan in Deutschland, in: Ders. (Hg.), Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland, Köln 2000, S. 6–26, hier S. 17.

24 Vgl. Gabriele Klein, Frauen, Körper, Tanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes, Weinheim 1992. Rudolf zur Lippe, Naturbeherrschung am Menschen, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1974, S. 15–26, 159–229. Für den russischen Kontext vgl. Dmitrij Zachar'in, Tanz und Körperverhalten im

Warum nun aber »das ganze Theater mit dem Körper?« – fragt die Mediävistin Caroline Bynum und fügt hinzu: »In gewissem Sinne ist es natürlich falsch, ›den Körper‹ zum Thema zu machen. ›Der Körper‹ ist entweder überhaupt kein eigenes Thema, oder er umfasst so gut wie alle Themen.«[25] Wenn hier also am Beispiel von Duncan eine Körpergeschichte geschrieben wird, dann wird damit auch etwas über die russische Kulturgeschichte ausgesagt, denn Körpergeschichte kann als »Metageschichte des Kulturellen« dienen.[26] Dafür wird in diesem Beitrag, der sich mit einer Amerikanerin in der russischen Kultur an der Wende zum 20. Jahrhundert beschäftigt, folgende Erkenntnis über Kultur vorausgesetzt: Um Kultur wahrnehmen zu können und greifbar zu machen, muss sie als Differenz erfahren werden.[27] Kultur ist somit eine Umschreibung all dessen, was in einer (anderen) Gesellschaft fremd erscheint.[28] Für den konkreten Untersuchungsgegenstand heißt dies Folgendes: Um die vorletzte Jahrhundertwende war Duncan für Angehörige der russischen Intelligencija Projektionsfläche für körperbezogene Debatten um Sexualität, Tanz, Mode, Weiblichkeit, den ›Neuen Menschen‹, das Verhältnis von Russland zu Europa, Hoch- und Volkskultur, Kunst und Leben.[29] In der Sowjetunion hingegen beteiligte sich Duncan mit ihrem Tanzkonzept aktiv am sowjetischen Körperdiskurs.

2. Vorsicht: Nackt!

Hatte Isadora Duncan bis 1899 noch Strumpfhosen und Tanzschläppchen getragen, so waren Beine und Füße bei ihren ersten Auftritten in Russland nackt. Ihre Arme waren unverhüllt, der Körper vom Korsett befreit. Allein eine leichte Tunika umgab ihren bloßen Körper.[30] Was von solch einem Kostüm zu halten war – darüber schieden sich in den so genannten »dicken Journalen«[31] die Geister: Manche Publizisten sprachen von Pornographie oder Auswüchsen der Obszönität;[32] andere wie Vasilij Rozanov sahen darin nichts Verwerf-

kommunikativen Alltagsverkehr des 17.–19. Jahrhunderts. Russland und Westeuropa im Vergleich, in: Wiener Slawistischer Almanach 47 (2001), S. 139–205. Arbeiten über das Ballett in seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung sind für Russland bislang nicht existent. Für den westeuropäischen Raum vgl. Dorion Weickmann, Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580–1870), Frankfurt a. M./New York 2002.

25 Caroline Bynum, Warum das ganze Theater mit dem Körper? Die Sicht einer Mediävistin, in: Historische Anthropologie. Kultur – Geschichte – Alltag (1996) 1, S. 1–33, hier S. 1.

26 Christoph Tanner, Körpererfahrung, Schmerz und die Konstruktion des Kulturellen, in: ebd. (1994) 2, S. 489–502, hier S. 497.

27 Ralf Konersmann, Kultur als Metapher, in: Ders. (Hg.), Kulturphilosophie, Leipzig 1998, S. 327–354, hier S. 352.

28 Vgl. Ernst Gombrich, Die Krise der Kulturgeschichte, München 1991, S. 38.

29 Zur russischen Intelligencija vgl. Otto Wilhelm Müller, Intelligencija, Untersuchungen zur Geschichte eines politischen Schlagwortes, Frankfurt a. M. 1971.

30 Vgl. Daly, Done into Dance, S. 175.

31 Diese umfangreichen Zeitschriften, in denen zum Teil ganze Bücher vorab veröffentlicht wurden, entwickelten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu »Ersatzparlamenten« (Beyrau). Zeitschriften wie »Russkaja Mysl« oder »Vesy« boten nicht nur Diskussionsforen für Anhänger verschiedener politischer und ästhetischer Richtungen. Sie waren auch von zentraler Bedeutung für die Verständigung unterschiedlicher gesellschaftlicher Eliten über den Zustand der russischen Gesellschaft und den Entwurf von Visionen einer zukünftigen Ordnung.

32 Vgl. A. Rostislavov, Duze i Dunkan (1908), in: T. S. Kasatkina (Hg.), Ajsedora. Gastroli v Rossii, Moskva 1992, S. 112–121. Als entschiedene Verteidigung Duncans gegen solche Vor-

liches, sondern vielmehr etwas Natürliches.[33] Doch was genau die Gemüter erregte, wagten beide Seiten kaum auszusprechen: Es war die vermeintliche Nacktheit des Körpers. Selbst Rozanov, der sonst keine Scheu vor Tabuthemen und -wörtern hatte, gebrauchte in seinem Artikel die Vokabeln *nagota* (Nacktheit) oder *golyj* (nackt) nur zögerlich. Nicht einmal in russische Enzyklopädien dieser Zeit hatten diese Worte Eingang gefunden.[34] In anderen Ländern, insbesondere in Deutschland, war dies weniger problematisch.[35] Duncan selbst hatte in ihrer Streitschrift *Tanz der Zukunft* das Thema Nacktheit direkt angesprochen:

> *»Nur die Bewegungen des unbekleideten Körpers können natürlich sein. Und zur Nacktheit des Wilden wird der Mensch, angelangt auf dem Gipfel der Kultur, zurückkehren müssen; nur wird es nicht mehr die unbewusste, ahnungslose Nacktheit des Wilden sein, sondern eine bewusste und gewollte Nacktheit des reifen Menschen [...].«*[36]

Ihr Nacktheitsideal umfasste somit eine im Zivilisationsprozess höher stehende Nacktheit, die eng verbunden war mit Vorstellungen von »Natur« und »Natürlichkeit«. Dabei war Natur eine künstliche, durch die Diskurse ihrer Zeit inspirierte Erfindung Duncans und zugleich rhetorische Strategie, um das Bild des Tänzers vom Makel der Anrüchigkeit zu befreien.[37] Aber auch in Kombination mit dem Begriff der Kunst versuchte Duncan, der Nacktheit ihre moralische Brisanz zu nehmen. So schrieb sie, dass in jeder Kunst das Nackte das Höchste sei.[38] Umgekehrt nutzte Duncan die edle Nacktheit, um ihre Kunst, den Tanz, zu einer hohen Kunst zu erheben.[39] Dies konnte zwar ab 1907 auch in einer russischen Übersetzung nachgelesen werden, doch bestand ein Unterschied zwischen dem bloßen Lesen über Nacktheit und ihrer konkreten Vorführung. So befand der Regisseur Konstantin Stanislavskij, dass es für das Publikum nicht ohne weiteres verständlich sei, wie Duncans nackter Körper auf der Bühne aufzufassen ist.[40] Dieses Problem stellte sich nicht nur bei Duncans Auftritten. Der halbnackte beziehungsweise der sich entblößende

würfe vgl. A. Benua, Muzyka i plastika (1904), in: T. S. Kasatkina (Hg.), Ajsedora, Gastroli v Rossii, Moskva 1992, S. 59–73, hier S. 59 f. Pornographie – das war mit das Schlimmste, was in Russland einer Körperkunst vorgeworfen werden konnte. Vgl. Igor Kon, Sexuality and Politics in Russia, 1700–2000, in: Franz H. Eder/Lesley Hall/Gert Hekma (Hg.), Sexual Cultures in Europe. National Histories, Manchester 1999, S. 197–218, S. 197. Die Geschichte der Pornographie in Russland ist noch nicht geschrieben. Für den westeuropäischen Kontext vgl. Lynn Hunt (Hg.), The Invention of Pornographie. 1500–1800, New York 1993.

33 Rozanov, Tancy nevinnosti, S. 139 f.

34 Für Westeuropa vgl. Oliver König, Nacktheit, Soziale Normierung und Moral, Opladen 1990, S. 63–74.

35 Vgl. ebd., S. 110–162; Maren Möhring, Ideale Nacktheit, Inszenierungen in der deutschen Nacktkultur, 1893–1925, in: Kerstin Gernig (Hg.), Nacktheit, Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 91–109.

36 Duncan, Tanz der Zukunft, S. 29.

37 Vgl. Daly, Done into Dance, S. 88–108.

38 Vgl. Duncan, Tanz der Zukunft, S. 36.

39 Vgl. Ajsedora Dunkan, Tanec buduščego, Moskva 1907. Duncans Schrift wurde noch im selben Jahr vier Mal neu aufgelegt.

40 Vgl. Konstantin Stanislawski, Mein Leben in der Kunst, Berlin 1987, S. 403 f. Zur Aktivierung des Zuschauers durch das skandalöse Körperbild der Nacktheit, als Merkmal der historischen Tanzavantgarde, vgl. Brandstetter, Tanz-Lektüren, S. 37.

weibliche Körper auf der Bühne kam in Mode (auch wenn er von staatlichen Ordnungshütern gleich wieder verboten wurde).[41]

Zur allgemeinen Verwirrung im Theatersaal, wo laut Stanislavskij die unterschiedlichen Klassen aufeinander trafen, trug vor allem die simple Tatsache bei, dass ein Wahrnehmen, Denken und Reden von und über Nacktheit immer auch den eigenen sozial und kulturell geprägten Vorstellungen geschuldet ist.[42] Während das »einfache Publikum« Duncans Auftritt als stark erotisiert wahrnahm und mit Ablehnung reagierte, sahen die anwesenden Mitglieder der gehobenen Moskauer Gesellschaft in den antikisierenden Aufführungen einen unverwerflichen Kunstgenuss.[43] Diese konträren Einschätzungen der erotischen Qualität lagen aber nicht allein in der gesellschaftlichen Umbruchsituation des ausgehenden Zarenreichs begründet, sondern in dem Diskurs über Nacktheit an sich. Die zwei skizzierten Positionen verweisen auf die beiden wichtigsten, aufeinander bezogenen Deutungskategorien für Nacktheit: Ästhetik und Moral. Am Beispiel der Rezeption Duncans zeigt sich, wie mit Hilfe der Ästhetik Nacktheit aus »sich selbst« heraus beurteilt wird, während im Namen der Moral das Augenmerk auf Abweichungen von der Regel gerichtet ist. Dabei versuchen beide Systeme, sich gegenseitig die Deutungshoheit streitig zu machen: die ästhetischen Kategorien, indem sie dazu tendieren, sich gegen die moralischen Kategorien auf Kosten der erotischen Aspekte der Nacktheit durchzusetzen; die Moral wiederum, indem sie dem Unmoralischen den ästhetischen Wert abspricht.[44]

Inszenierungen des nackten Körpers auf der Bühne waren also problematisch – Publikationen dagegen, die den nackten Körper thematisierten, wurden nicht zensiert. Dies waren in der Regel Übersetzungen ausländischer Ratgeber zu Körperhygiene und -training,[45] so zum Beispiel die Abhandlungen des prominenten deutschen Befürworters des Nudismus, Richard Ungewitter.[46] Doch diese Veröffentlichungen zur Freikörperkultur handelten von einer Welt, die außerhalb der Grenzen des Imperiums lag. Eine der wenigen russischen Publikationen, die das Wort *nagota* im Titel führte, behandelte »Nacktheit auf der Bühne« (*Nagota na scene*). Doch auch hier wurde Nacktheit außerhalb der westeuropäischen Kunstgeschichte, also als Teil der russischen Kunst, geschweige denn der russischen Lebenswirklichkeit, kaum thematisiert.[47] Für Kunstliebhaber in Russland war Nacktheit bereits anders besetzt: Nackt war der Körper der breiten bäuerlichen Bevölkerung.[48] Nacktheit stand somit

41 Vgl. Olga Matich, Geschlechterkrise am Amazonenreich. Frauendarstellungen in Russland um die Jahrhundertwende, in: John E. Bowlt/Matthew Drutt (Hg.), Amazonen der Avantgarde. Alexandra Exter, Natalja Gontscharowa, Ljubow Popowa, Olga Rosanowa, Warwara Stepanowa und Nadeschda Udalzowa, Berlin 1999, S. 75–92, hier S. 81 f.

42 Vgl. Stanislawski, Mein Leben in der Kunst, S. 403.

43 Vgl. ebd.

44 Vgl. König, Nacktheit, S. 13 f., 31 f.

45 Vgl. D.E. Edvards, Ideal'naja kul'tura tela, Sankt Petersburg 1910, S. 14–17. Villi Olimpiec, Kul't tela, Sankt Petersburg 1909, S. 23–27. K voprosu kultur' tela, Sankt Petersburg 1912.

46 Vgl. ebd., S. 45–54. In der russischen Übersetzung wird Ungewitter als Autor nicht angeführt. Das deutsche Original ist: Richard Ungewitter, Die gesundheitlichen Vorteile der Nacktheit, in: Karl Vogt (Hg.), Körperkultur, Aber wie – und warum?! Ein Ratgeber für Jedermann, Berlin/Leipzig 1909, S. 57–70.

47 Vgl. Nikolaj Evrejnov (Hg.), Nagota na scene, Sankt Petersburg 1911.

48 Vgl. Kon, Sexuality and Politics in Russia, S. 198. Bernhard Stern, Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Russland, Bd. 1. Kultur, Aberglaube, Kirche, Klerus, Sekten, Laster, Vergnügungen, Leiden. Eigene Ermittelungen und gesammelte Berichte, Berlin 1907, S. 115, 372. Auf-

für das, was als rückständig galt und was man zu überwinden suchte.[49] Auch in anderen Kulturen wurde Nacktheit oft mit dem unteren Ende der gesellschaftlichen Hierarchie in Verbindung gebracht: als »dumpfe« Schamlosigkeit und »ungehemmter« Geschlechtstrieb, die beide dem Tierischen verhaftet und weitgehend unzivilisiert sind.[50] Das ambivalente Verhältnis zur Nacktheit in der russischen Kunst und Kultur erklärt sich aber auch vor dem Hintergrund der religiösen Kunsttradition. Anders als in katholisch oder protestantisch geprägten Gebieten Westeuropas, wo in der weltlichen Hochkultur die Darstellung des nackten Körpers schon seit der Renaissance üblich war, waren in Russland Kunst und Kultur der Elite bis ins 18. Jahrhundert hinein vom Abbildverbot der orthodoxen Kirche geprägt.[51]

Obwohl Duncans entblößter Körper auch in Westeuropa für Aufregung gesorgt und die Tänzerin fast ins Gefängnis gebracht hatte, zeigte sich für Rozanov in den verschiedenen Reaktionen, die ihre Auftritte in Russland auslösten, dass Duncans Körperkonzept einer natürlichen, kultivierten Nacktheit in der Vorstellungswelt vieler russischer Zeitgenossen nicht existierte.[52] Er selber dagegen nahm Duncans Nacktheit jenseits der Definitionsmacht von Moral und Ästhetik in den Blick und erhob die unschuldige Nacktheit zur Zukunftsvision. Ohne bei seiner Betrachtung auf die westeuropäische Kunstgeschichte auszuweichen, sah er hin, wo andere verschämt den Kopf abwandten.

3. Isadora im Ballettland

In den Metropolen des Zarenreichs sorgte Isadora Duncan auch mit ihrem Tanzstil für Irritation, so zum Beispiel unter den Elèven der kaiserlichen Ballettschule. Anatole Bourman, ein Mitschüler Vaclav Nijinskys, schildert die Verwirrung eindrücklich:

> *»Die Musik begann, aber Isadora machte nichts! Sie ließ ihren Kopf hängen, blieb bewegungslos. Sie hatte ihre Schritte vergessen! Doch nicht! In diesem Augenblick bewegte sie sich lächelnd, ging in eine Attitüde über und verharrte in dieser neuen Stellung. Es wurde immer seltsamer. Sie schritt ganz langsam vorwärts und machte eine kleine Drehung! Sie kniete nieder und erhob ihre Arme zum Himmel; dann legte sie sich auf den Boden und machte ein sehr trauriges Gesicht über diese Zwangslage. Natürlich war*

grund der schlechten Forschungslage muss auf die Arbeit des deutschen Sittenforschers Stern, der das Vorurteil einer rückständigen Landbevölkerung weiterträgt, zurückgegriffen werden.

49 Vgl. Kon, Sexuality and Politics in Russia, S. 198. Stern, Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Russland. Bd. 1, S. 106.

50 Vgl. König, Nacktheit, S. 34–38.

51 Während Ikonen als Urbilder und nicht als Abbilder galten, entstand eine eigenständige säkulare Malerei in Russland erst im 18. Jahrhundert. Mit ihrer Entfaltung kamen auch erste russische Aktstudien auf. Dennoch war die offizielle Haltung gegenüber der Abbildung von nackten Körpern ablehnend. Zusammen mit Erotika aus dem Bereich der Volkskunst, den so genannten Bilderbögen (*lubki*), wurden die Abbildungen nackter Körper in den »Giftschrank« verbannt. Vgl. Alex Flegon, Eroticism in Russian Art, London 1976. Vgl. Kon, Sexuality and Politics in Russia, S. 198, 201.

52 Zum besagten Vorfall in Deutschland vgl. Hedwig Müller, Unser Tanz besteht wirklich aus Schönheit der herrlichen Natur … Anna Duncans Werdegang in der Duncan-Schule 1905–1914, in: Frank-Manuel Peter (Hg.), Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland, Köln 2000, S. 89–121, hier S. 101.

es qualvoll, aber als wir die Tänzerin eben bemitleiden wollten wegen der mißlichen Lage, mitten im Tanz auf den Boden herunter zu müssen, sprang sie auch schon auf und nahm eine neue Position ein, wie wir sie noch niemals auf der Welt gesehen hatten. Sie beendete diese seltsame Vorstellung, indem sie sich hinkniete, den Boden anstarrte, statt uns anzusehen [...]. War diese Vorstellung ein Tanz?«[53]

Selbst Rozanov rief beim Anblick Duncans auf der Bühne des Petersburger »Kleinen Theaters« (*Malyj Teatr*) aus: »Das sind keine ›Tänze‹ (*tancy*)!«[54] Dies klingt zunächst absurd, war doch Duncan ausdrücklich angetreten, um den Tanz als hohe Kunst wiederzubeleben. Doch Tanz in Russland – das war für die meisten russischen und nichtrussischen Eliten Ballett.[55] Duncan wiederum hatte sich vorgenommen, das Ballett mit allen Mitteln zu bekämpfen. In ihren Augen verstießen die Ballettbewegungen gegen die natürlichen Gesetze der Gravitation und waren »ein Ausdruck der Degeneration, des lebendigen Todes«.[56] Dabei hatte Duncan ihren vermeintlich neuen Tanz praktisch und diskursiv aus drei Bewegungstraditionen erarbeitet: dem Gesellschaftstanz, der Körperkultur und dem Ballett. Im Gegensatz zum Gesellschaftstanz und zur Körperkulturbewegung, die positive Argumente für Duncans Diskurs lieferten, benutzte sie das Ballett als Negativfolie.[57] Ihren Tanz erhob sie zum »Tanz der Zukunft«. Ihre Mission, diesen Tanz, von dem sie auch als »wahrem Tanz« sprach, zu verbreiten, führte sie 1904 nach St. Petersburg, eine der Hochburgen des klassischen Balletts.[58]

Da sich ihre Tänze auch nicht den zeitgenössischen Gesellschaftstänzen, den »tancy«, zuordnen ließen, bezeichnete der Großteil der Kritiker sie als »pljaski« und gab ihnen damit eine abfällige Konnotation.[59] Die pljaski – auch als »Volkstänze« übersetzt – verwiesen auf eine Tanztradition in der russischen Volkskultur, von der sich die Bildungselite in den Metropolen distanzierte. Ihrem kulturellen Deutungsmuster zufolge lag dem »einfachen Volk« die Lust am Tanz im Blut.[60] Der Legende nach, die ausländische Sittenforscher gern aufgriffen, gaben sich Russen dieser Leidenschaft bei jeder Gelegenheit bis zur totalen Erschöpfung hin.[61] Während symbolistische Künstler Gefallen an diesen Tänzen fanden, wurden sie im öffentlichen Diskurs der Hauptstadt wegen ihres volkstümlichen Charakters und ihrer starken Sexualisierung gemieden, galt doch in der Orthodoxie der Tanz als eine »Entheiligung des Glaubens«.[62]

53 Zit. n. Max Niehaus, Isadora Duncan. Leben, Werk, Wirkung, Wilhelmshaven 1981, S. 39 f.
54 Rozanov, Tancy nevinnosti, S. 133.
55 Vgl. ebd., S. 133–135.
56 Duncan, Tanz der Zukunft, S. 30 f.
57 Vgl. Daly, Done into Dance, S. 25 f.
58 Vgl. Duncan, Tanz der Zukunft, S. 30.
59 So wählte Rozanov für die Überschrift seines Artikels explizit das Wort *tancy*, um die Unschuldigkeit ihrer Tänze zu betonen: Vgl. Rozanov, Tancy nevinnosti. Selbst in der seriösen Petersburger Zeitung *Slovo* waren Reaktionen zu lesen, die die pejorative Bedeutung von *pljaska* in Bezug auf Duncan gebrauchten und denen sich Leute wie der Bühnenbildner A. Benois entgegenstellten. Vgl. Benua, Muzyka i plastika, S. 59.
60 Zuletzt hat Orlando Figes dieses Deutungsmuster problematisiert: Orlando Figes, Nataschas Tanz. Eine Kulturgeschichte Rußlands, Berlin 2003.
61 Vgl. Kon, Sexuality and Politics in Russia, S. 199. Stern, Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Rußland, Bd. 1, S. 389 f.
62 Ebd., S. 391 f.

Tanz oder Nichttanz? Ballett oder Volkstanz, Hoch- oder Volkskultur, Desexualisierung oder Sexualisierung? Für Rozanov ließ sich Duncans Tanzkunst keiner dieser Seiten eindeutig zuordnen.[63] Das verbreitete, durch binäre Oppositionen charakterisierte Denkmuster russischer Eliten im Hinblick auf die russische Kultur griff nicht.[64] Doch auch in Amerika taten sich die Zeitgenossen schwer, Duncans Kunst zu klassifizieren. Auch hier kannte man bis zur Jahrhundertwende vor allem zwei Tanzformen: das Walzen und das Pirouettendrehen.[65] Dennoch spiegelte die Frage, ob es sich bei Duncans Kunst um Tanz oder Nichttanz handele, die spezifische russische Umbruchsituation wider. Wie im Fall vieler anderer kultureller Phänomene waren in dieser Zeit auch Vorstellungen darüber, was Tanz ist oder zu sein hat, ins Wanken geraten. Dies war nicht allein Duncan geschuldet, sondern auch Ausdruck der Konfrontation von dörflich geprägter Arbeiterkultur und städtischer Elitenkultur in den russischen Metropolen. Es wirkte wie eine verkehrte Welt, wenn aufstrebende Arbeiter um 1905 begannen, Tanzratgeber zu lesen und sich Tänze wie die Quadrille anzueignen, um einem »anständigen Zeitvertreib« nachzugehen, während symbolistische Schriftsteller und angehende Revolutionäre in den ekstatischen Kreiseltänzen der Flagellantensekte der Chlysten Erlösung suchten.[66] In der organisierten Freizeitgestaltung für Arbeiter wiederum wollte 1904 das vom Staat ins Leben gerufene »Kuratorium für Volksabstinenz« (*popečitel'stvo o narodnoj trezvosti*) den »natürlichen, lebensnotwendigen Hang« der Bevölkerung zum Tanz nutzen, um möglichst viele Menschen vor der Gefahr des Alkoholismus zu bewahren.[67] Und tatsächlich: Der Andrang auf den Tanzböden war groß.[68]

Einen Ausweg aus dieser angespannten Lage, die der Schriftsteller Alexander Blok als »Tanz auf dem Vulkan« umschrieb, wies Isadora Duncan russischen Kulturkritikern mit ihrem Konzept eines allumfassenden Tanzes.[69] Für Rozanov war das Tanzen ein »natürlicher« Impuls – etwas, das nicht erlernt oder aufgetragen werden konnte, sondern ein

63 Vgl. Rozanov, Tancy nevinnosti.

64 Prominentes Beispiel ist Jurij M. Lotman, Boris A. Uspenskij, Rol' dualnych modelej v dinamike russkoj kul'tury (do konca 18. veka), in: Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii, 28 (1977), S. 3–36. Zur Kritik siehe Dirk Uffelmann, Die russische Kulturosophie. Logik und Axiologie der Argumentation, Frankfurt a. M. 1998, S. 33 f.

65 Vgl. Daly, Done into Dance, S. 22.

66 Zur Beschäftigung der russischen Kulturelite zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der Sekte der Chlysten (chlyst, russ. für Geißel) und deren Rolle in der Radikalisierung russischen Gedankenguts auf dem Weg in die Revolution vgl. Aleksandr Etkind, Chlyst. Sekty, literatura i revoljucija, Moskva 1998.

67 A. Š, K voprosu o narodnych tancoval'nych večerinkach, in: Vestnik popečitel'stv o narodnoj trezvosti, 15.5.1904, S. 1 f.

68 Vgl. Reginald E. Zelnik (Hg.), A Radical Worker in Tsarist Russia. The Autobiography of Semen Ivanovich Kanatchikov, Stanford 1986, S. 58–60. Anthony E. Swift, Popular Theater and Society in Tsarist Russia, Berkeley 2002, S. 150. Getanzt wurde nicht nur im Tanzlokal, sondern auch im Film, im Theater und in der Literatur vgl. Oksana Bulgakova, Fabrika žestov, Moskva 2005, S. 93–103. Zur »Tangomanie« Anfang der 1910er vgl. Yuri Tsivian, The Tango in Russia, in: Experiment/Eksperiment 2 (1996), S. 307–333.

69 Alexander Blok, Die Elementarkräfte und die Kultur (1908), in: Ders., Ausgewählte Werke. Bd. 2, Berlin 1978, S. 140–152, hier: S. 145. Zu Duncan vgl. Andrej Belyj, Belyj – Bloku (Pervaja polovina marta 1905. Moskva), in: A. V. Lavrov (Hg.), Andrej Belyj i Aleksandr Blok. Perepiska 1903–1919, Moskva 2001, S. 212. Ders., Lug zelennyj, in: Ders., Lug zelennyj. Kniga statej, Moskva 1910, S. 1–19.

menschliches Grundbedürfnis darstellte.[70] Auch in Duncans Augen war Tanz weit mehr als billiges Vergnügen oder schöne Nebensache: Tanz war Leben, und der neue Tänzer war zugleich ein »Neuer Mensch«.[71]

Duncans Tanzkunst wurde nicht nur für Rozanov, den Denker des Körperlichen, zum Erweckungserlebnis. Auch am Ballett gingen ihre Auftritte nicht spurlos vorüber. Duncan war sowohl Symptom als auch Katalysator eines Wandels in der russischen Ballettkunst vom klassischen akademischen Ballett Petipas hin zu einer größeren Expressivität und einem Naturalismus in den Choreographien des Jungstars Michail Fokin.[72] Sie bewirkte, dass die letzte große Primaballerina der *Kaiserlichen Theater*, Matil'da Kšesinskaja, und der Star der *Ballets Russes*, Anna Pavlova, die bei denselben Lehrern gelernt hatten, zu Tänzerinnen zweier verschiedener Epochen wurden.[73] Anhand einer Beschreibung des Bewegungsstils Anna Pavlovas durch die Balletthistorikerin Vera Krasovskaja lassen sich zwar keine direkten Rückschlüsse ziehen, aber zumindest ist zu erahnen, wie diese von Duncan beeinflusst war: »Ihr Körper wird zunehmend freier und biegsamer«, heißt es hier.[74]

Indem Duncan das Kostüm der Tänzerin von Elementen wie Spitzenschuh und Korsett entledigte, ermöglichte sie dem Körper eine größere Bewegungsfreiheit. Durch die Entdeckung des solar plexus – einem Nervengeflecht vor der Bauchaorta – als Sitz des subjektiven Bewegungsempfindens erweiterte sie das Repertoire der Oberkörper-, Kopf- und Armbewegungen, deren Wirkung sie durch das bewusste Spiel mit dem Körpergewicht unterstützte. Anders als das Ballett kannte ihr Tanz keine isolierten Bewegungen. Ihr Körper bewegte sich immer als Ganzes. Torso und Hüften waren scheinbar problemlos integriert. Bewegung und Gestik waren nie voneinander getrennt. Sie waren immer mit dem Fluss des Tanzes verwoben.[75] Obwohl Duncan auf diese Weise die Ästhetik der neuen Ballettgeneration nachhaltig prägte, sprach diese über sie je nach Anlass mal wohlwollend anerkennend, mal abwertend. So soll der Impressario Sergej Djagilev alles, was er künstlerisch minderwertig einstufte, mit dem Epitheton »Ç'est du Duncan« belegt haben.[76]

Duncan selbst war dem russischen Ballett zumindest wohlgesonnen. 1913 räumte sie gegenüber einer Petersburger Tageszeitung ein: »Mein größter Stolz ist, wozu ich das Petersburger Ballett inspiriert habe. Die Kunst Fokins und die Tänze der Pavlova sind nach meinen Gastspielen in Petersburg erblüht.«[77] Doch ihre von Konstantin Stanislavskij unterstützten Pläne, in Petersburg 1908 eine Schule zu eröffnen, scheiterten. Diesen Misserfolg

70 Vgl. Vasilij Rozanov, Mimoletnoe, God 1914, in: Ders., Kogda načal'stvo ušlo. Sobranie sočinenij, Bd. 8, Sankt Petersburg 1997, S. 197–596, hier S. 258, 292.

71 Duncan, Tanz der Zukunft, S. 40 f.

72 Vgl. Tim Scholl, From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet, London/New York 1995. Vera Krasovskaja, Russkij bal'etnyj teatr načala XX veka, Bd. 1, Choreografy, Leningrad 1971, S. 7–60. In dieser Umbruchsphase beschäftigten sich russische Ballettkritiker auch mit einer anderen Ikone des modernen Tanzes – mit Loïe Fuller. Vgl. Anatol' Frans, Loja Fuller, Čto videla tancovšica, Sankt Petersburg 1912.

73 Vgl. Krasovskaja, Russkij balet'nyj teatr načala XX veka. Bd. 2, S. 45.

74 Ebd.

75 Vgl. Daly, Done into Dance, S. 64. Janine Schulze, Dancing Bodies, Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie, Dortmund 1999, S. 66–75.

76 Vgl. André Levinson, Zum Ruhme des Balletts. Léon Bakst in Wort und Bild, Dortmund 1983, S. 164. Der Vorwurf des Dilettantismus war und ist unter russischen Ballettspezialisten in Bezug auf Duncan ein wiederkehrender Topos.

77 Ajsedora Dunkan, o. a., in: Byrževye vedomosti, 5.1.1913, S. 2.

führte Duncan auf die feste Verankerung des kaiserlichen Balletts in der russischen Öffentlichkeit zurück, die fundamentale Neuerungen im Tanzbereich ausschließe.[78]

4. Brave New World

Doch sollte sich das Blatt noch ein Mal wenden: Während Duncan in der Revolution 1905 ihre soziale Mission erkannt hatte, zogen die Ballets Russes wenige Jahre später aus, die westliche Welt zu erobern.[79] Zu Beginn des Ersten Weltkrieges repräsentierten die Choreographien von *Le Sacre du printemps* (Ballets Russes) und *Marseillaise* (Duncan) unterschiedliche »Bewegungs-Diagnosen der Physiognomie der Moderne«.[80] Zur französischen Revolutionshymne tanzte Duncan, in einen roten Schal gehüllt, gegen die scheinbare amerikanische Teilnahmslosigkeit gegenüber dem Krieg an. Dieser Tanz sollte ein Aufruf an die amerikanische Jugend sein, »sich zu erheben und die höchste Zivilisation unseres Zeitalters [...] zu verteidigen«.[81] In Vaclav Nijinskys Choreographie von Igor Strawinskys *Le Sacre du printemps* wurden dagegen Szenen aus dem heidnischen Russland inszeniert. Das Thema des Balletts war die Suche nach einem jungen Mädchen, das sich im Frühjahr zu Tode tanzt, um mit ihrem Opfertod den Sonnen- und Fruchtbarkeitsgott Yarilo günstig zu stimmen.

Und tatsächlich: Während der Sturz des Zaren im Jahr 1917 für Duncan eines ihrer Schlüsselerlebnisse im Kampf für die Rechte der Unterdrückten war, wurde er für die Mehrzahl der Mitglieder der *Ballets Russes* zu einer Tragödie – zum Untergang der alten Welt. Viele von ihnen mussten ihrem Heimatland für immer den Rücken kehren. Für Isadora Duncan hingegen musste das Angebot der sowjetischen Regierung, eine Schule in Moskau zu eröffnen und damit ihren Traum von einer tanzenden und freien Menschheit zu verwirklichen, verführerisch sein. Die feste Absicht, Tatendrang und Kampfgeist zu demonstrieren, anstatt sich in eine Opferrolle zu begeben, drückte sich auch in den Choreographien ihrer letzten Schaffensphase (ca. 1914–1927) aus. Diese Geisteshaltung, die zugleich auch eine Körperhaltung war, belegte sie mit dem Attribut des »Revolutionären«.[82]

Als Frau der Tat unterschied sich Duncan auch von dem vorrevolutionären Philosophen und Publizisten Rozanov, der von sich selbst sagte: »Ich bin in die Welt gekommen, um zu schauen, nicht etwa, um etwas zu vollbringen.«[83] Und so trat Duncan am 30. September 1921 mit ihrer deutschen Adoptivtochter Irma die Reise in die Sowjetunion an. Ihren ersten Auftritt hatten Duncan und ihre sechzig sowjetischen Zöglinge anlässlich des 4. Jahrestages der Oktoberrevolution im Moskauer Bolschoj Theater. Lenin selbst war anwesend. Das Programm sollte Zeichen setzen: Zunächst erklang die Internationale, danach tanzte Duncan

78 Duncan, Memoiren, S. 145. Zum Schulprojekt vgl. Konstantin S. Stanislavskij, Sobranie sočinenij, Bd. 8, Pisma 1906–1917, Moskva 1998, S. 75–79.

79 Unter der Leitung des Impressarios Sergej Djagilev wurden mit den Ballettproduktionen der Ballets Russes russische Kulturleistungen in Westeuropa vielleicht zum ersten Mal als eigenständige und gleichrangige wahrgenommen. Vgl. Steven G. Marks, How Russia shaped the Modern World. From Art to Anti-Semitism, Ballet to Bolshevism, Princeton 2003, S. 130–148.

80 Vgl. Brandstetter, Tanz-Lektüren, S. 172.

81 Duncan, Memoiren, S. 201.

82 Brandstetter, Tanz-Lektüren, S. 172.

83 Wassilj Rosanow, Solitaria (1912), in: Ders., Solitaria. Ausgewählte Schriften, Hamburg 1963, S. 55–215, hier S. 82.

zu Tschaikowskis 6. Symphonie, dem *Slawischen Marsch*, der alten Zarenhymne, und zum Abschluss zur Internationale.[84]

Duncan konnte mit ihrer Tanzkunst auch an Projekte zur Massenmobilisierung anknüpfen. Anatolij Lunačarskij, die führende Persönlichkeit der frühen sowjetischen Kulturpolitik und Volkskommissar für Aufklärung, hatte die affektive Kraft des Tanzes erkannt:[85] Es sei »kein Zufall, dass das Volk von allen Seiten zum Tanzen zusammenkommt«.[86] Der Regisseur Vsevolod Mejerchol'd, der zu dieser Zeit als Leiter der Petrograder Theaterabteilung des Volkskommissariats für Aufklärung noch aktiv an der Theatralisierung des alltäglichen Lebens beteiligt war, sprach von der Wiedergeburt des Tanzes. Bolschewistische Führer wie Leo Trockij oder Produktionstheoretiker wie Alexej Gastev beschworen die »Rhythmisierung der Bewegung«. Und der Dichter Osip Mandel'štam sah die Zukunft des neuen Staates darin, sich den alles umfassenden Rhythmus anzueignen und durch rhythmische Erziehung alle zu Siegern zu machen.[87]

Dennoch war die Frage, welche Rolle der Tanz im Rahmen der organisierten Massenveranstaltungen spielen sollte, unter Kulturfunktionären umstritten. Für die einen bedeutete Tanz Kontrollverlust, für die anderen war er ein vielversprechendes Mittel zur Massenmobilisierung.[88] Ein heikler Punkt in dieser Diskussion war die Frage nach dem geeigneten Tanzstil.[89] Noch im ausgehenden Zarenreich hatte sich nach Duncans ersten Auftritten eine vielfältige moderne Tanzszene entwickelt.[90] Sie stand aber bis Mitte der zwanziger Jahre noch in keiner Beziehung zu den Masseninszenierungen der Bolschewiki. Erreichte

84 Vgl. Sim Drejden, Lenin smotrit »Internacional«, in: Muzykal'naja žizn', H. 21 (1965), S. 4–5. N. Šeremet'evskaja, Tanec na estrade, in: E. D. Uvarova (Hg.), Russkaja sovetskaja estrada, Očerki istorii. 1917–1929, Moskva 1976, S. 240–280, hier S. 251. Aufschlussreich ist hier vor allem die Behauptung, dass Duncan und ihre Schülerinnen die ersten waren, die öffentlich zur Internationale tanzten.

85 Bei dem Volkskommissariat für Aufklärung handelte es sich um ein Äquivalent zum klassischen Bildungsministerium. Der Dramatiker und ausgewiesene Kenner der westeuropäischen Kunstszene Lunačarskij beschrieb seine Rolle in der Kulturpolitik als einen Intellektuellen unter den Bolschewiki und einen Bolschewiken unter Intellektuellen. Vgl. Sheila Fitzpatrick, The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky October 1917–1921, Cambridge 1970.

86 Anatoli V. Lunačarskij, Reč na jubilee E. V. Gel'cer, in: Kul'tura teatra 4 (1921), S. 57.

87 Leo Trotzki, Denkzettel. Politische Erfahrungen im Zeitalter der permanenten Revolution, hrsg. v. Isaac Deutscher, Frankfurt a. M. 1981, S. 371–373. Ossip Mandel'štam, Gosudarstvo i ritm (1918), in: ders., Sobranie Sočinenij v četyrych tomach. Bd. 1, Moskva 1993, S. 208–211.

88 Zu diesem Grundmerkmal des ideologischen Körper– und Sexualitätsdiskurses der frühen Sowjetunion vgl. Eric Naiman, Sex in Public. The Incarnation of Early Soviet Ideology, Princeton 1997. Igal Halfin, Terror in My Soul. Communist Autobiographies on Trial, Cambridge/Mass. 2003, S. 148–208.

89 Die Tanzfrage sollte bis Anfang der 1930er Jahre ungelöst bleiben: Vgl. A. G. Kagan, Molodež posle gudka. Moskva 1930, S. 38 f. Anna Zelenko, Večera igr i razvlečenij, Moskva 1927.

90 Der Kopf der modernen Tanzszene, der Kunsthistoriker Alexej Sidorov, gesteht Duncan den entscheidenden Impuls für die Entstehung des modernen Tanzes in Russland zu, besteht aber auf dessen selbstständiger Weiterentwicklung. Vgl. Alexej Sidorov, Sovremennyj tanec, Moskva 1922. Neben Duncan war der Schweizer Musikpädagoge Émile Jaques-Dalcroze der wichtigste westeuropäische Impulsgeber für russische Tanzschaffende. Wenige Jahre nach Duncans erstem Auftritt kamen er und seine Schülerinnen nach Russland, um seine Rhythmus- und Bewegungslehre zu verbreiten.

1922 der Nacktheitskult im freien Tanz seinen Höhepunkt, so sah sich in den darauf folgenden Jahren der größere Teil dieser heterogenen Bewegung zunehmend dem Vorwurf der Pornographie ausgesetzt.[91] Vor allem aber so genannte »bourgeoise« Gesellschaftstänze wie Charleston und Foxtrott waren sowjetischen Ordnungshütern ein Dorn im Auge. Angeblich lösten diese nicht einen kollektiven Rausch, sondern eine spontane unkontrollierbare sexualisierte Tanzwut aus.[92] Auch Isadora Duncan konnte an diesen Tänzen nichts Positives finden. Abwertend sprach sie davon, dass in den »primitiven Jazztänzen« sich die Menschen zum »barbarischen Gekläff und Gejohle eines Negerorchesters« in »sabbernden, affen-ähnlichen Konvulsionen« verrenkten.[93]

Rausch und Tanz – bereits in der Sowjetunion der zwanziger Jahre hatte dies, trotz der Bereitschaft zum Experiment, für Kulturpolitiker wie Lunačarskij einen gefährlichen Beigeschmack.[94] Diese Tanzformen hatten wie eine »Krankheit« nicht nur die Salons, sondern vor allem die Jugendkultur erfasst.[95] Auch wenn die zitierten Äußerungen sicherlich übertrieben sind, zeugen sie doch von der Angst der verantwortlichen Bolschewiki: Tanz in seinen unterschiedlichen Ausprägungen war für sie etwas Unkontrollierbares, »Tanzhallen waren Versammlungsorte für konterrevolutionäre Elemente.«[96] Zwar versuchte der *Komsomol* durch die affektive Kraft des Tanzes vor allem in den Dörfern neue Mitglieder zu gewinnen, doch blieb er eine Ausnahme. Dem Tanz haftete auch unter den Bolschewiki der Makel sexueller Verruchtheit an.[97]

Um die vermeintliche Gefahr zu bannen und die Tänzer wieder in kontrollierte Bahnen zu lenken, wurden als Gegenmittel »gesunde« Massentänze zu Revolutionsliedern verordnet, die Kampfgeist und Tatendrang ausdrücken sollten.[98] Hiervon zeugt die offiziell geförderte

91 Durch die Bolschewiki 1928 verboten, danach in der Öffentlichkeit in Vergessenheit geraten, war die bloße Existenz einer modernen Tanzbewegung in der Sowjetunion unbekannt. Dass dieser Teil der russischen Tanzgeschichte aufgearbeitet wird, ist vor allem das Verdienst von Elizaveta Suric. Vgl. E. J. Suric, Choreografičeskoe iskusstvo v dvadcatych godov. Tendencii. Razvitija, Moskva 1979. Dies., Der »plastische« und der »rhythmo-plastische« Tanz im Russland der zehner und zwanziger Jahre, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.), Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven 1992, S. 405–420. N. Misler, Čelovek plastičeskij. Katalog vystavki, Moskva 2000.

92 G. Grigorov/S. Škotov, Stary i novy byt, Moskva 1927, S. 38. Auch in der deutschen Tanzbewegung, die zwar gegen eine christliche Körperunterdrückung polemisierte, wurde eine Moralisierung des Körpers betrieben, wenn es um afrikanische, ursprünglich sakrale Ekstasetänze wie Charleston ging. Vgl. Inge Baxmann, Mythos, Gemeinschaft, Körper- und Tanzkulturen in der Moderne, München 2000, S. 257 f.

93 Duncan, Memoiren S. 387.

94 Vgl. Natalia Stüdemann, Roter Rausch? Isadora Duncan, Tanz und Rausch im ausgehenden Zarenreich und der frühen Sowjetunion, in: Árpád von Klimó/Malte Rolf (Hg.), Rausch und Diktatur. Inszenierung, Mobilisierung und Kontrolle in totalitären Systemen, Frankfurt a. M. 2006, S. 95–117.

95 Anne E. Gorsuch, Youth in Revolutionary Russia, Enthusiasts, Bohemians, Delinquents, Bloomington 2000, S. 116–129.

96 Vgl. Emma Goldmann, My Disillusionment in Russia, London 1925, S. 232.

97 Vgl. Stephanie Sandler, Pleasure, Danger, and the Dance: Nineteenth-Century Russia Variations, in: H. Goscilo/B. Holmgren (Hg.), Russia, Women, Culture, Bloomington 1996, S. 247–272.

98 A. V. Lunačarskij, Tancy mašin. Fokstrot. Čarl'ston (1924–1929), in: O massovych prazdenstvach, estrade i zirke, hrsg. v. Sim. Drejden, Moskva 1981, S. 294–301, hier S. 297.

Schrift Anna Zelenkos *Volkstänze für die Massen.*[99] Nicht die körperliche Vereinigung von Mann und Frau, sondern die Verbindung zum Kollektivkörper strebten die Bolschewiki an.[100] Aber auch die choreographierten Massentänze arbeiteten mit der ansteckenden, emotionellen Kraft des Tanzes. Allerdings war der Rahmen, in dem getanzt werden sollte, fest abgesteckt: Ziel war ein offiziell geplanter, soweit wie möglich gesteuerter und begrenzter Enthusiasmus.[101]

Den Gegensatz zwischen gesunden, harmlosen, revolutionären Massentänzen und dekadenten, wilden, jungen Tänzen verkörperten in den Augen sowjetischer Kulturfunktionäre Isadora Duncan und ihr Mann, der russische Dichter Sergej Esenin. Der zum ungezügelten Bauernsohn stilisierte Esenin war die Kultfigur eben jener tanzwütigen, rauschsüchtigen jugendlichen *bohème.*[102] Im Unterschied zu den von Esenin bevorzugten Tänzen waren Duncans Tänze, die mehr denn je pädagogische Aspekte betonten, jetzt nach Ansicht führender sowjetischer Kulturpolitiker moralisch einwandfrei. Die Tatsache, dass Kindererziehung in der Sowjetunion eine politisch hochangesehene Angelegenheit war, trug Duncans Tänzen sogar das Prädikat »ethisch wertvoll« ein.[103] Sowohl das Programm der sowjetischen Körperkultur als auch die neuen ganzheitlichen Erziehungsansätze der Arbeitseinheitsschule Nadežda Krupskajas konzentrierten sich auf den noch »unverdorbenen« Körper des Kindes.[104] Dabei war der Kult der Kindheit nichts anderes als eine Ode an die kindliche Formbarkeit.[105] Im selben Tenor formulierte Duncan: »Das Kind ist begabt mit einem harmonischen Instinkt und einer absoluten Unberührtheit; es ist ein weißes Blütenblatt, auf

99 Vgl. Anna Zelenko, Massovye narodnye tancy, Moskva 1927. Gorsuch, Youth in Revolutionary Russia, S. 125.

100 Zum Kollektivkörper vgl. Oleg Kharkhordin, The Collective and the Individual in Russia. A Study of Practice, Berkeley 1999, S. 123–128. Naiman, Sex in Public, S. 27–78. Sylvia Sasse, Ideale Unfreiheit. Regisseure und Regeln in der Kunst, in: Dies./Stefanie Wenner (Hg.), Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung, Bielefeld 2002, S. 119–137.

101 Zum Enthusiasmusbegriff vgl. Árpád von Klimó/Malte Rolf, Rausch und Diktatur, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 51 (2003), S. 877–895, hier S. 888, 893 f.

102 Vgl. Duncan, Isadora Duncan's Russian Days, S. 89 f. Gorsuch, Youth in Revolutionary Russia, S. 119 f. Sergej Esenin (1895–1925) hatte Duncan 1922 geheiratet. Vgl. Gordon Mac Vay, The Story of Isadora Duncan and Sergei Esenin, London 1980. I. Šnejder, Vstreči s Eseninim, Moskva 1974.

103 Lunačarskij schützte Duncan damit gegen die Vorwürfe, die Vsevolod Mejerchol'd ihr in einer Verteidigung seiner ersten Inszenierung auf Basis der Biomechanik machte. Vgl. V. E. Mejerchol'd, »Velikodušnyj rogonosec« I. Mejerchol'd – Lunačarskomy (Vystuplenie na dispute 15 maja 1922 g.), in: Ders., Stat'i, pis'ma, reči, besedy, Bd. 2, Moskva 1968, S. 44–56.

104 Vgl. Die Grundprinzipien der Einheits-Arbeitsschule. Von der Staatlichen Kommission für das Bildungswesen veröffentlicht am 16.10.1918, in: Oskar Anweiler/Klaus Meyer (Hg.), Die sowjetische Bildungspolitik 1917–1960. Dokumente und Texte, Berlin 1979, S. 73–89, hier S. 75 f., 80 f.

105 Darin zeichnete sich eine Tendenz ab, die in den folgenden Jahren zunehmen und in der stalinistischen Kultur der 1930er Jahre ihren Höhepunkt finden sollte. Vgl. Vladimir Papernyj, Kul'tura Dva, Ann Arbor 1985, S. 93 f. Zur Konstruktion von Lebensphasen im Kontext der sowjetischen Körperkultur vgl. Corinna Kuhr-Korolev, Gezähmte Helden. Die Formierung der Sowjetjugend 1917–1932, Dortmund 2004, S. 174–220.

das Freude, Leben und Natur eingeschrieben werden können. Alle Kinder können tanzen, wenn man sie nur zu leiten vermag.«[106]

Eindrücklich sind auch die Versprechungen, die sich politische Größen wie Nikolaj Bucharin und Anatolij Lunačarskij von der neuen Wissenschaft vom Kinde, der Pädologie, machten. Parallel zur Produktion neuer Wirtschaftsausrüstungen sollten hier Kinder »produziert« und als geschulte Maschinen zum Einsatz gebracht werden.[107]

5. Tanzende Truppen

Für eine neue sowjetische Körperkultur waren die »schlaffen und laxen Körper jener vergeistigten Wesen [...], jener Barfüßlerinnen« – eine Anspielung auf Duncan und ihre Epigonen – nicht zu gebrauchen. Dieser Auffassung war zumindest Vsevolod Mejerchol'd. Wie andere sowjetische Körperspezialisten seiner Zeit orientierte sich der Regisseur in seiner Schauspieltechnik der so genannten »Biomechanik« an westlichen Modellen zur Rationalisierung und Optimierung von Arbeitsbewegungen wie der Taylorisierung.[108] Demnach sollten unzweckmäßige Bewegungen eliminiert, der menschliche Körper dem Rhythmus der Maschinen angepasst werden. Um Duncans Einfluss Einhalt zu gebieten, erhoffte sich Mejerchol'd die Unterstützung der Armee des *Vsevobuč*, der Militärbehörde zur allgemeinen militärischen Ausbildung.[109] Doch Mejerchol'ds Hoffnung wurde enttäuscht: Der von Modris Eksteins konstatierte Zusammenhang von Tanz und Krieg in der westeuropäischen Moderne traf auch auf die frühe Sowjetunion zu,[110] wo sich Tanz-Avantgarde und Sturmtruppen zu einer Zwittergestalt vereinigten.[111] Die Mutter des »freien Tanzes« hielt Nikolaj Podvojskij, den Vorsitzenden des *Vsevobuč*, für einen der größten Kommunisten, wollte einer seiner Soldaten sein und an seiner Seite für eine neue, schönere Menschheit kämpfen. Wie Prometheus würde er – so schwärmte die Tänzerin – der Menschheit die Flamme ihrer Regeneration geben.[112] Und mehr noch: Sie, die von der Tänzerin der Zukunft gesprochen hatte, die ein »Weib« sein müsse, und die stets Mädchen in ihren Schulen bevorzugt hatte, sagte nun ganz im sowjetischen Trend der Zeit:[113] »Ich persönlich hätte Jungen vorgezogen. Sie können besser den Heroismus ausdrücken, den wir in unser Zeit so dringend benötigen.«[114]

Podvojskij und Duncan planten, in der Natur der Moskauer Sperlingshügel gemeinsam mit ihren Schülern zu leben und diese zu ›Neuen Menschen‹ zu erziehen. Sie veranstalteten

106 Isadora Duncan, o.A., in: Franklin Rosemont (Hg.), Isadora Speaks. Isadora Duncan, 1878–1927, San Francisco 1981, S. 55.

107 Vgl. Iz rečej N.K. Krupskoj, N.J. Bucharina, A.V. Lunačarskogo i N.A. Semaško po osnovnym pedologii – 1 Pedologičeskij s-ezd, in: Na putjach k novoj škole 1 (1928), S. 10–11.

108 Benannt nach dem amerikanischen Ingenieur Frederick Winslow Taylor (1856–1915).

109 Vseobščee voennoe obučenie graždan SSSR.

110 Vgl. Modris Eksteins, Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg, Reinbek bei Hamburg 1990.

111 Allgemein zum Verhältnis von Militär und Tanz vgl. W.H. McNeill, Keeping Together in Time. Dance and Drill in Human History, Cambridge/Mass. 1995. Zu N.I. Podvojskijs Rolle in der russischen Körperkultur vgl. Plaggenborg, Revolutionskultur, S. 70–85.

112 Vgl. Isadora Duncan, A Meeting with Comerade Podvoisky (1921), in: Rosemont Franklin (Hg.), Isadora Speaks, Isadora Duncan, 1878–1927, San Francisco 1981, S. 73–77.

113 Duncan, Tanz der Zukunft, S. 44.

114 Isadora Duncan, o.A. (1920–1927), in: Rosemont Franklin (Hg.), Isadora Speaks, S. 58. Zum negativen Bild der Frau im politischen Diskurs vgl. Naiman, Sex in Public, S. 181–249.

Massenfeiern für Kinder aus Arbeitervierteln unter dem Motto »Nur in einem freien Körper ist auch ein freier Geist«. Mit Podvojskij verband Duncan vor allem der Rückbezug auf das Ideal des antiken Griechenland.[115] Ein Zeuge dieser Experimente, der Sekretär des Ungarischen Gewerkschaftsrates, Albert Kiram, kommentierte: »Es war ein Bild wie aus dem alten Griechenland. Sie waren Spartaner des 20. Jahrhunderts.«[116] Der Militär und die Tänzerin teilten aber auch Vorstellungen von einer ganzheitlichen Erziehung. Es sollte nicht nur der Körper gestärkt werden; vielmehr sollte der Mensch seine innere Zerrissenheit hin zu einem ganzheitlichen Wesen überwinden.[117]

Die Zusammenarbeit Isadora Duncans mit dem Chefideologen der militarisierten Körperkultur zeugt davon, dass ein von offizieller Seite geförderter Tanz in der Sowjetunion jener Jahre nur in Verbindung mit paramilitärischem Drill möglich war. Podvojskij soll über Duncan gesagt haben, sie sei hundert Jahre zu früh auf die Welt gekommen. Die Sowjetunion in ihrem gegenwärtigen Zustand sei noch nicht bereit für Duncans Tanz. Podvojskijs Ansicht nach musste der Körper vor seiner Befreiung erst diszipliniert werden.[118] Das vorherrschende Bild des gewöhnlichen Russen war das eines gutmütigen, aber schwächlichen Menschen. Wiederholte Niederlagen, ob im Russisch-Japanischen Krieg oder im Ersten Weltkrieg, hatten nach Meinung der zarischen Elite die schlechte körperliche Verfassung der Nation gezeigt. Dies war einer der Gründe, warum im späten Zarenreich und in der jungen Sowjetunion die Körperkultur auf das engste mit dem Militär verbunden wurde.[119]

Diese Haltung war Isadora Duncan nicht fremd, verstand sie sich doch als Kulturbringerin. Zudem hatten ihre Konzepte einen sozialdarwinistischen Kern. Ihr Naturverständnis war weit entfernt von einer kulturellen und historischen tabula rasa, wie unter anderem ihre Äußerungen über die afro-amerikanische Tanztradition oder zur Nacktheit der »Wilden« belegen. Der von Duncan gefeierte Naturkörper war ein Produkt weißer Hochkultur. Und der Ausspruch, dass ein freier Geist nur in einem freien Körper sein könne, müsste richtig heißen: in einem kultivierten Körper.[120] Auch wenn vieles an Duncans Tanz ungekünstelt erschien, stand hinter ihrer Kunst jahrelange harte Arbeit. Die vermeintliche Freiheit ihres

115 Vgl. Plaggenborg, Revolutionskultur, S. 68. Anders als in Westeuropa, wo von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) die Antike neu erfunden und als historischer Hintergrund herangezogen wurde, war der Rückgriff auf das antike Ideal für russische Selbsterfindungsversuche ungewöhnlich, da es in Russland nie zu einer Renaissance gekommen war. Vgl. Hagen Schulze, Die Identität Europas und die Wiederkehr der Antike (1999), http://www.zei.de/download/zei_dp/dp_c34_schulze.pdf (Zugriff am 18.9.2006). Doch um 1900 entdeckten auch russische Künstler und Philosophen für sich im antiken Griechenland das Land der Zukunft; vgl. G. S. Knabe, Russkaja Antičnost', Soderžanie, rol' i sud'ba antičnogo nasledija v kul'ture Rossii, Moskva 1999, S. 198.

116 Zit. nach: Joshua Sanborn, Drafting the Russian Nation. Military Conscription, Total War and Mass Politics, 1905–1925, De Kalb 2004, S. 141.

117 Podvojskij ist damit ein typischer Vertreter der Altbolschewiki wie Lenin, die im Gegensatz zu Politikern wie Stalin aus gebildeten Milieus kamen und westliche Diskussionen und Moden wie die Lebensreform- oder Körperkulturbewegung mittrugen. Vgl. dazu R. Landmann, Ascona. Monte Verità. Frankfurt a. M. 1979. Zur Lebensreformbewegung vgl. Kai Buchholz u. a. (Hg.), Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst, Bd. 1, Darmstadt 2001.

118 Vgl. Schneider, Isadora Duncan, S. 40.

119 Vgl. Plaggenborg, Revolutionskultur, S. 70–85. Sanborn, Drafting the Russian Nation.

120 Vgl. Schulze, Dancing Bodies, S. 53.

Tanzes erreichte sie nur durch gezielte ästhetische Techniken.[121] So erklärt sich auch die Widersprüchlichkeit des Anliegens, freien Tanz – eine genuin subjektive Tanzform – zu unterrichten und an Hunderte kleiner Mädchen weiterzugeben.[122]

Dennoch fragten sich frühere Bewunderer, ob Duncans Tanz gestorben sei.[123] Aus ihren Tänzen waren alle sexuell eingefärbten Elemente verschwunden, und heroische und politisch-thematische Aspekte setzten sich durch. Waren es früher Tänze mit Titeln wie »Bacchus und Ariadne«, tanzte man nun zu Revolutionsliedern wie der *Varšavianka*.[124] Andere Kritiker wiederum stellten erfreut fest, dass Duncan die neue sowjetische Körperkultur betrieb.[125] In Verbindung mit paramilitärischem Drill war Duncans Tanz nicht gestorben. Es war vielmehr die Doppelnatur des Tanzes zwischen Körperdisziplin und Körperlust, die hier zum Ausdruck kam. Diese beschrieb Evgenij Zamjatin in seiner negativen Utopie, dem Roman *Wir* (*My*), von 1920:

> *»Warum ist der Tanz schön? Die Antwort: Weil er eine unfreie, eine gebundene Bewegung ist, weil sein tieferer Sinn die vollkommene ästhetische Unterwerfung, die ideale Unfreiheit ist. Wenn es stimmt, dass unsere Ahnen in Augenblicken höchster Begeisterung sich dem Tanz hingaben (religiöse Mysterien, Militärparaden), dann kann das nur das eine bedeuten: der Trieb zur Unfreiheit ist dem Menschen angeboren.«*[126]

Zamjatin entwirft einen unfreien und in seinen Bewegungen begrenzten Tanz, den er mit Militärparaden gleichsetzt. Dass das Gefühl »höchster Begeisterung«, das dieser »idealen Unfreiheit« entspringt, im Grunde genommen eine Unterwerfungsstrategie ist, die sowohl politischen wie sozialhygienischen Nutzen hat, entwickelt Zamjatin im weiteren Verlauf seines Romans: Der Staat, den die Bolschewiki errichten wollten, war ein neues Sparta. In der Sowjetunion war der ›Neue Mensch‹ kein dionysischer Tänzer. Er war ein beinharter Krieger.

6. Schluss

Als Isadora Duncan 1921 in die Sowjetunion reiste, war sie voller Zuversicht, ihre Träume würden sich hier erfüllen. Als Außenstehende, die nur das vorrevolutionäre Russland und auch dieses nur von ihren Gastspielen kannte, sah sie nicht, wovor einheimische Zeugen von Bürgerkrieg und Revolution kaum die Augen verschließen konnten: Der Preis der Freiheit war hoch – er kostete viele Menschenleben.

Schon einmal war Duncan in Russland mit Gewalt und Tod konfrontiert gewesen. In ihren Erinnerungen fiel ihr erster Auftritt in Russland mit der blutig niedergeschlagenen Revolution von 1905 zusammen.[127] Doch damals war die Geburt einer neuen Welt aus den Trümmern der alten noch möglich erschienen. Russische Kulturkritiker wie Andrej

121 Vgl. Daly, Done into Dance, S. 68–74. Huschka, Moderner Tanz, S. 32.
122 Vgl. Schulze, Dancing Bodies, S. 75.
123 Vgl. Genadij Geronskij, Razve tanec umer?, in: Ekran, H. 6 (1921), S. 7.
124 Vgl. Ann Daly, The Continuing Beauty of the Curve. Isadora Duncan and her Last Compositions, in: Ballett International 13 (1990) 8, S. 10–15.
125 Vgl. Amšinskij, Tancy Revoljucii, in: Zritel' (1922), S. 11.
126 Jewgenij Samjatin, Wir (1920), Köln 1958, S. 8.
127 Duncan, Memoiren, S. 113.

Belyj und Vasilij Rozanov, die von einer Stimmung zwischen Apokalypse und Adventismus ergriffen waren, fühlten sich von Isadora Duncan angesprochen, weil sie in ihr die Exponentin einer – in erster Linie westeuropäischen – kulturpessimistischen, gesellschaftsutopischen, philosophischen und künstlerischen Gegenbewegung zur Moderne sahen, der sie selbst anhingen. Auch aus einem anderen Grund zogen die Tänzerin und ihr neuer Tanzstil das Interesse dieser Denker auf sich: Wenn Belyj und Rozanov eine »Krise der Kultur« beklagten, dann diagnostizierten sie diese vor allem am Körper. In Duncans freien Tänzen, die vorgaben, Ausdruck ursprünglicher Erfahrungen zu sein, erkannte Rozanov die Verkörperung einer neuen Kultur, in der der Körper von den Grenzziehungen zwischen Hoch- und Volkskultur befreit war.

Mit ihrem Tanz, der mehr sein sollte als nur Bühnenkunst oder Gesellschaftstanz, der das ganze Leben, den ganzen Menschen und die ganze Menschheit erfassen sollte, stiftete Duncan in einem Land Verwirrung, in dem seit Peter I. Tanz als *tanec* oder als *balet* fester Bestandteil der adeligen, disziplinierten Körperkultur war, während er als *pljaska* in die Welt des Dorfes gehörte. Doch in Rozanovs Augen kam Duncans Projekt zu Gute, dass sich diese zwei Welten nun in der russischen Großstadt begegneten, und dass beide Seiten zum Tanz strebten. Mit Duncan glaubten viele russische Kulturkritiker an die das Leben transformierende Kraft der Kunst. Inwiefern allerdings Zukunftsentwürfe, die auf eine Verbindung von Leben und Kunst, eine Theatralisierung des Lebens abzielten, geeignet waren, in die Tat umgesetzt zu werden, stand für viele auf einem anderen Blatt. Duncan hingegen wollte ihre Träume verwirklichen. Und dieser Wille zur Tat war es auch, der die Revolutionärin des Tanzes in das Land der Revolution führte.

In der Forschung zu Isadora Duncan wird argumentiert, dass die Tänzerin an eine Revolution ohne Ideologie glaubte.[128] Auch wenn sie sicherlich nicht viel von der Ideologie der Bolschewiki wusste, so hatte sie durchaus ihre eigene. Und diese war in manchen Punkten nicht weit von dem entfernt, was führende bolschewistische Kulturpolitiker vertraten. Ebenso problematisch wie die Überzeugung, Duncan sei in politischen Angelegenheiten blauäugig gewesen, ist die Einschätzung, ihre Mission von der Befreiung des Körpers im Namen von totalisierenden Kategorien wie Natürlichkeit und Schönheit sei unhinterfragbar.

Als Duncan 1921 in die Sowjetunion kam, stellte sich wie gut fünfzehn Jahre zuvor die Frage: Was ist Tanz? Die 1905 noch vage Zukunftsvision, dass im Tanz die unterschiedlichen Klassen zusammen kämen und sich vereinten, sollte nun Realität werden. Doch waren sowjetische Kulturfunktionäre nicht nur fasziniert, sondern auch verängstigt von der affektiven Kraft des Tanzes. Als geordneter Massentanz und Teil der offiziellen Körperkultur war er willkommenes Disziplinierungs- und Mobilisierungsinstrument. Als spontanes, ausgelassenes, gar noch sexuell aufgeladenes Tanzvergnügen schürte er die Angst der bolschewistischen Autoritäten – er stellte das Kollektiv in Frage, anstatt es zu bestärken. Während Gesellschaftstänze wie Foxtrott als sexuell verrucht, die moderne Tanzszene als pornographisch abgeurteilt wurde, galt Duncans Tanz als moralisch unverwerflich. Ihre Vorstellung von Natürlichkeit und die Rede von einem harmonischen Körper fügten sich in die offizielle sowjetische Auffassung von einem gesunden, meist männlichen Körper ein, der innere Vollkommenheit nach außen trug und disziplinierten Enthusiasmus demonstrierte.

In den Augen der Bolschewiki sprach für Duncan auch der Umstand, dass sie sich verstärkt auf die Erziehung des kindlichen Körpers konzentrierte. In ihren Werken hatten sich heroische und politische Elemente durchgesetzt. Die Zusammenarbeit Duncans mit

128 Vgl. Daly, Done into Dance, S. 197.

dem Militär Podvojskij zeigt: In der offiziellen Kultur der Sowjetunion war Tanz nur als Bestandteil der militarisierten Körperkultur möglich. Der Mensch sollte sich, um zum »Neuen Menschen« zu werden, in seiner körperlichen Gebundenheit selbst überwinden.

Vasilij Rozanov hatte noch vor seinem Tod erkannt, dass seine Pläne zur Befreiung des Körpers aus Mangel an Selbstachtung gescheitert waren.[129] Die von Rozanov heraufbeschworene neue Zivilisation war fern aller Lebenswirklichkeit und kulturellen Traditionen des zarischen Vielvölkerreiches am Körper einer ausländischen Tänzerin entwickelt worden. Isadora Duncans Tanz als Gesellschaftsutopie konnte Russland nicht aus der Zwickmühle zwischen Zivilisationsdynamik und Rückständigkeitsempfinden befreien. Auch Andrej Belyj musste einsehen, dass in der Sowjetunion aus dem »vielversprechenden gesellschaftspolitischen Rhythmus eine Reitpeitsche« gemacht worden war.[130] Die aufklärerischen Ziele wie die Befreiung des Menschen, die Isadora Duncan und die sowjetische Ideologie miteinander verbunden hatten, traten in ihrer dialektischen Natur zu Tage.

129 Vgl. Wassilj Rosanow, Die Apokalypse unserer Zeit (1918), in: Ders., Solitaria. Ausgewählte Schriften, Hamburg 1963, S. 217–306, hier S. 228.

130 Andrej Belyj, Ich, ein Symbolist. Eine Selbstbiographie, Frankfurt a. M. 1987, S. 73.