

6 Schlussbemerkung

»Sieh doch, es gibt doch noch Isadora Duncan auf der Welt« – dieser Satz, den Andrej Belyj an seinen Freund Aleksandr Blok über fünfzehn Jahre früher gerichtet hatte, klang 1921 eher makaber. Und dies aus einem ganz einfachen Grund: Blok war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr am Leben. Er war – so die Legende – an den enttäuschten Hoffnungen auf eine bessere Zukunft verzweifelt. Belyjs einstiger Bruder im Geiste, der mit ihm gemeinsam einst die Morgenröte besungen hatte, war im August 1921 gestorben. Im September desselben Jahres reiste Isadora Duncan in Begleitung ihrer Adoptivtochter Irma in die Sowjetunion, um hier ihr Lebenswerk zu vollbringen. Und während Bloks Tod für viele russische Intellektuelle zum Symbol der gescheiterten Revolution wurde, war Duncan voller Zuversicht, dass sich im jungen sowjetischen Staat ihre Träume erfüllen würden.¹ Als Außenstehende, die nur das vorrevolutionäre Russland und auch das nur von ihren Gastspielen kannte, konnte sie nicht sehen, wovor einheimische Bürgerkriegs- und Revolutionserfahrene kaum die Augen verschließen konnten: Der Preis der Zukunft war hoch – er kostete viele Menschenleben. So war denn auch aus Petropolis, dem einstigen Petersburger »Laboratorium der Moderne«, im Zuge von Revolution und Bürgerkrieg »Nekropolis« geworden.²

Duncan war schon einmal auf russischem Boden über Leichen gegangen. Im Jahre 1905 schien die Geburt der neuen Welt aus den Trümmern der alten möglich. Und die junge Tänzerin erschien russischen Kulturkritikern wie Andrej Belyj und Vasilij Rozanov wie eine Vision des aus der Revolution geborenen Lebens. Sie fühlten sich von Isadora Duncan und ihrer Tanzkunst angesprochen, weil sie in ihr die Exponentin einer – in erster Linie westeuropäischen – kulturpessimistischen, rückwärtsgewandten, gesellschaftsutopischen, philosophischen und künstlerischen Gegenbewegung zur Moderne sahen, der

1 Vgl. O. Figes: *Tragödie eines Volkes*, S. 828.

2 Nicolai P. Anziferow: *Die Seele Petersburgs*, München 2003, S. 137.

auch sie anhängen und die sich in ihrem Denken über Kultur äußerte. Aber die Tänzerin zog auch aus einem anderen Grund das Interesse dieser Männer auf sich: Wenn russische Intellektuelle eine »Krise der Kultur« beklagten, dann diagnostizierten sie diese vor allem auch am Körper. Hin und her gerissen zwischen dem Strudel der Zivilisationsdynamik und dem Schlamm der Rückständigkeit drohte in ihren Augen, der Körper seinen ganzheitlichen Bezug zur Welt zu verlieren, zu einem lebendigen Leichnam zu verkümmern. Um diesem Verfallsprozess Einhalt zu gebieten, sorgten sich die russischen Oberschichten nun um die richtige Pflege des Körpers und machten sie sogar zur Staatsaufgabe. Aber nicht nur der kranke, in seiner Ganzheitlichkeit gestörte Körper war ein Thema, das russische Intellektuelle zu Beginn des 20. Jahrhunderts umtrieb und sie Erlösung in dem gesunden, beseelten Körper der jungen Isadora Duncan suchen ließ. In jenen Jahren widmete man sich sowohl in der schöngeistigen Literatur, als auch in juristischen Abhandlungen gerade dem sexuell (auf)begehrenden Körper. Für Vasilij Rozanov waren es Körperströme und -säfte, die sich in der Revolution von 1905 Luft verschafften. Und tatsächlich setzte nach der Revolution eine Zeit ein, in der Zensur und »sexuelle Klassenparadigmen« gelockert wurden. Die Grenzen zwischen den vermeintlich disziplinierten, enthaltsamen gebildeten Eliten und »dem« zügellosen Volk hatten keine Geltung mehr. Und aus der Asche dieser Revolution, die in Rozanovs Augen auch eine physiologische Befreiung war, entstieg Isadora Duncan, wie ein nackter Phönix, um den Körper zu befreien.

Für Rozanov musste dieser Körper aus den Grenzziehungen zwischen Hoch- und Volkskultur befreit werden. Vor allem aber von den Fesseln des Balletts, in dem sowohl er als auch Duncan den Inbegriff der Unfreiheit sahen. Ballettinnen waren in ihren Augen exotische Geschöpfe: Schmetterlingen oder Schwänen ähnlich. Die Befreiung, die ihnen vorschwebte, sollte im Namen der Natur vonstatten gehen. Der Tanz sollte natürlich sein. Doch dieser natürliche Tanz hatte für Rozanov nichts gemein mit den von Sittenforschern als hoch sexualisiert eingestuften Tanzformen der Landbevölkerung. Der Tanz der Zukunft war in seinen Augen unschuldig. Doch nicht alle sahen das, was Rozanov sah. Und die Verwirklichung des Projekts, der Tänze einer neuen Zivilisation, gestaltete sich selbst in dieser Zeit zwischen den Epochen, in der vieles möglich schien, schwieriger als erwartet. Zwar waren die Grenzen zwischen Hoch- und Volkskultur durchlässiger geworden, die Ballettkunst befand sich im Umbruch und war offen für Duncans Innovationen. An den Reaktionen auf Duncans Körperkonzept von der zivilisierten Nacktheit und ihrem Tanzkonzept eines natürlichen, freien Tanzes aber wurde deutlich: die russische Wunde der Gespaltenheit der Kultur saß tief und war noch immer ein Konfliktherd.

Umgekehrt scheiterte der Versuch, das Wesen von Duncans Kunst mit den gewohnten kulturellen Erklärungs- und Deutungsmustern zu erfassen be-

reits auf der sprachlichen Ebene. Rozanov führte eindrücklich vor: Die einzige Erkenntnis, die aus diesem Spiel der Zuschreibungen gezogen werden konnte, war eine über sich selbst – über die eigenen, in der russischen Hoch- und Volkskultur existierenden Vorstellungen über Körper und Tanz.

Mit ihrem Tanz, der mehr sein wollte 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 dem Großen Tanz als *tanec* oder als *balet* fester Bestandteil der adeligen, disziplinierten Körperkultur war, während er als *pljaska* in die Welt des Dorfes gehörte. Doch Duncans Projekt kam zu Gute, dass sich diese zwei Welten in den russischen Großstädten nun begegneten, und dass beide Seiten zum Tanz strebten. Tanzen wollten sie alle. Das hatte Duncan richtig erkannt. Und mit ihr glaubten auch andere russische Kulturkritiker an die das Leben transformierende Kraft der Kunst. War sie doch mit Nietzsche gesprochen »die große Ermöglicherin des Lebens«. Inwiefern allerdings Zukunftsentwürfe, die auf einer Verbindung von Leben und Kunst, einer Theatralisierung des Lebens abzielten dazu geeignet waren, in die Tat umgesetzt zu werden, stand für viele der russischen Kulturkritiker auf einem anderen Blatt. Die Männer, von denen hier im ausgehenden Zarenreich die Rede war, waren jeder auf seine Art entfremdete Intellektuelle in einer modernen Welt. Duncan hingegen wollte ihre Träume umsetzen. Und dieser Wille zur Tat war es auch, der die Revolutionärin des Tanzes in das Land der Revolution führte.

Ann Daly argumentiert, dass Duncan an eine Revolution ohne Ideologie glaubte.³ Auch wenn Duncan sicherlich nicht viel von der Ideologie der Bolschewiki wusste, so hatte sie doch durchaus ihre eigene. Und diese war in manchen Punkten – so einer der Grundthesen dieser Arbeit – nicht so weit von dem entfernt, was sich in den Köpfen führender bolschewistischer Kulturpolitiker abspielte. Ebenso problematisch wie die Haltung, sich auf Duncans vermeintlicher Blauäugigkeit in politischen Angelegenheiten auszurufen, ist es sich in dem Glauben zu wiegen, Duncans Mission von der Befreiung des Körpers im Namen von solch totalisierenden Kategorien wie Natürlichkeit und Schönheit wäre moralisch unverwerflich, wertvoll und damit unhinterfragbar. Als Duncan 1921 in die Sowjetunion kam, stellte sich wieder, wie über fünfzehn Jahre zuvor, die Frage: Was ist Tanz? Das, was sich gegen 1913 andeutete, als Zukunftsvision im Raum schwebte, dass im Tanz die unterschiedlichen Klassen zusammenkamen und sich vereinten, sollte nun Realität werden. Die sowjetischen Ideologen aber waren nicht nur fasziniert, sondern auch beängstigt von der affektiven Kraft des Tanzes. Vor allem der ekstatische Körper saß aus einem ganz simplen Grund fest in den Köpfen der sowjetischen Ideologen: Sie hatten Angst vor ihm. Dies war der Grund, wa-

3 Vgl. A. Daly: *Done into Dance*, S. 197.

rum gegenüber dem Tanz in der Sowjetunion immer eine höchst ambivalente Haltung eingenommen wurde. Als geordneter Massentanz und Teil der offiziellen Körperkultur war er willkommenes Disziplinierungs- und Mobilisierungsinstrument. Als spontanes, ausgelassenes, gar noch sexuell aufgeladenes Tanzvergnügen war er den bolschewistischen Ordnungshütern ein Dorn im Auge – Tanz als Rauschmittel stellte das Kollektiv in Frage, anstatt es zu bestärken. Sowjetische Träume von einer ekstatischen, organischen, somatischen Gemeinschaft – so weit sie überhaupt aufkamen – wurden immer von der potentiellen Gefahr eines »Aus-der-Reihe-Tanzens« getrübt.

Während Gesellschaftstänze wie Foxtrott oder Shimmy als sexuell verurteilt, die moderne Tanzszene als pornographisch abgeurteilt wurde, waren Duncans »ethische Tänze« moralisch unverwerflich. Ihre Vorstellungen von Natürlichkeit und Freiheit und die Rede von einem harmonischen Körper fügten sich in das offizielle sowjetische Körperbild eines gesunden, meist männlichen Körpers ein, der innere Vollkommenheit nach Außen trug und disziplinierten Enthusiasmus demonstrierte. Duncan konnte später sogar als Vorreiterin sowjetischer Nationaltänze verkauft werden. In den Augen der Bolschewiki sprach für sie auch die Tatsache, dass sie sich verstärkt auf die Erziehung des kindlichen Körpers konzentrierte. Unter diesem Blickwinkel klingt auch Duncans Ziel, aus armen Arbeiterkindern »glückliche Kinder« zu machen, nach der exaltierten sowjetischen »Glücklichkeits«-Rhetorik der dreißiger Jahre. In ihren Werken setzten sich verstärkt heroische und politische Elemente durch. Die kurze Verbindung mit Podvojskij hinterließ nachhaltige Spuren in dem Programm und der Bewegungsästhetik des Duncan-Studios, das bis 1949 weiterexistierte, während alle anderen freien Tanzstudios schon Ende der 20er Jahre geschlossen wurden.

In der offiziellen Kultur der Sowjetunion war Tanz nur als Bestandteil der heroischen, militarisierten Körperkultur möglich. Der Körper war in der damit verbundenen Körperästhetik seiner Irrationalität, seiner Vielfalt bereinigt. Vielmehr sollte sich der Mensch, um zum »Neuen Menschen« zu werden, in seiner körperlichen Gebundenheit selbst überwinden. Vasilij Rozanov erkannte noch vor seinem Tod, woran die einstigen Pläne zur Befreiung des Körpers in Russland gescheitert waren:

»aus einem einzigen, fundamentalen Grund: aus Mangel an Selbstachtung. Wir haben keine Selbstachtung gehabt. Das Wesen Rußlands besteht darin, daß es sich selbst nicht achtet.«⁴

4 Vgl. Wassili Rosanow: »Die Apokalypse unserer Zeit (1918)«, in: Ders., Solitaria. Ausgewählte Schriften, Hamburg/München 1963, S. 217-306, hier S. 228.

Die Erwartungen eines neuen, glücklichen, natürlichen Lebens, einer neuen Zivilisation im ausgehenden Zarenreich hatten sich nicht erfüllt. Sie wurden von Leuten getragen, die die eigenen kulturellen Wurzeln missachteten. Die von Rozanov heraufbeschworene neue Zivilisation war, fern von aller Realität, am Körper einer ausländischen Tänzerin anhand von Körperbildern und Tanzkonzepten, die nicht den kulturellen Gegebenheiten des Landes entsprachen, entwickelt worden. Und aus der Zwickmühle zwischen Zivilisationsdynamik und Rückständigkeit konnte sie auch der Tanz als Gesellschaftsutopie nicht befreien. Die fehlende russische Selbstachtung beschrieb Andrej Belyj: In der Sowjetunion sei aus dem vielversprechenden gesellschaftspolitischen Rhythmus eine Reitpeitsche gemacht worden.⁵ In dieser Einstellung des totalitären Regimes zum Körper erkannten Theodor Adorno und Max Horkheimer eine Hassliebe: Der totalitäre Zwang zur Grausamkeit und Destruktion entsprang der organischen Verdrängung der Nähe zum Körper.⁶

Welche Gestalt das russische Unbehagen am eigenen Körper und der daraus resultierende bolschewistische Disziplinierungswahn annehmen würde, sah René Fülöp-Miller 1926 voraus. Der »Neue Mensch«, wie er ihn sah, war ein sowjetischer Terminator, ein »Zwitter aus asiatisch-träger Dumpfheit und extremen Amerikanismus, aus Muschik und Maschinenmenschen«.⁷ Michail Ryklin beschrieb am Beispiel des Jubels, wohin die totalitäre Hassliebe des Stalinismus zum Körper führte: Der Jubel auf den Gesichtern der Sowjetmenschen lag jenseits der ganzen Welt positiver wie negativer Affekte. Er war allein ein konditionierter Effekt, eine Reaktion der Gesichtshaut auf den Terror und die völlige Unsicherheit des Lebens, ein medizinisches Anzeichen von Gesundheit.⁸ Dem »Neuen Menschen« waren demnach jegliche betörenden, beglückenden körperlichen Zustände mit Gewalt ausgetrieben worden. Die aufklärerischen Ziele wie die Befreiung des Menschen, die Isadora Duncan und die sowjetische Ideologie miteinander verbunden hatten, waren in ihrer dialektischen Natur entlarvt. Das was vielleicht einmal als Menschlichkeit geplant war, artete in Barbarei, in eine Tyrannei des Schönen aus. Aus einer Befreiung des Körpers wurde eine grausame Disziplinierung.

5 Andrej Belyj: Ich, ein Symbolist. Eine Selbstbiographie, Frankfurt am Main 1987, S. 73.

6 Th. Horkheimer: Aufzeichnungen und Entwürfe, S. 247.

7 R. Fülöp-Miller: Geist und Gesicht des Bolschewismus, S. 290.

8 Vgl. Michail Ryklin: Räume des Jubels. Totalitarismus und Differenz, Frankfurt am Main 2003, S. 171f.