

1 Einleitung

Ihren ersten Russlandaufenthalt hatte sie sich sicherlich anders vorgestellt: Als die amerikanische Tänzerin Isadora Duncan (1877-1927) im Januar 1905 zum ersten Mal in Russland ankam, wurde sie Zeugin bewegter Zeiten. Sie musste sich den Weg in ihr Hotel über Leichenberge bahnen: Wenige Tage zuvor, am sogenannten »Petersburger Blutsonntag« war die Revolution von 1905 blutig niedergeschlagen worden. Dieser Anblick: die erschossenen Arbeiter, wurden zum Wendepunkt im Leben der Tänzerin. Sie schwor sich, von nun an ihre Arbeit dem Dienst am unterdrückten Volke zu widmen. So stellt Duncan ihren vermeintlich ersten Russlandaufenthalt zumindest in ihrer Autobiographie dar.¹

Wenige Tage nach dem von Duncan beschriebenen Gang über Leichen besuchte der symbolistische Dichter Andrej Belyj eine ihrer Vorstellungen. Er tat dies, obwohl ihm angesichts der Ereignisse in St. Petersburg nicht danach zu Mute war. Es gab für ihn Wesentlicheres als die Aufführung einer ausländischen Tänzerin. Für ihn sei in jenen schicksalhaften Tagen, so Belyj wörtlich, »etwas, was bisher geschlummert hatte, ausgebrochen«, es habe »der Boden unter den Füßen gebebt«.² Doch was er dann im Saal der Adelsversammlung sah, ließ ihn alle Zweifel vergessen. Belyj beschrieb Duncans Tanz zur Musik Beethovens wie folgt:

»Und sie trat auf, leicht, fröhlich mit einem kindlichen Gesicht. Und ich begriff – sie war das Unbeschreibliche. In ihrem Lächeln war die Morgenröte, in den Bewegungen des Körpers das Aroma der grünen Wiese. [...] unter der Maske des antiken

1 Vgl. Isadora Duncan: Memoiren (1928), Wien/München 1969, S. 113f. Tatsächlich aber war sie bereits wenige Wochen zuvor, im Dezember 1904, in Petersburg aufgetreten. Vgl. dazu die zahlreichen Besprechungen in: Tat'jana S. Kasatkina (Hg.), Ajsedora. Gastrol'i v Rossii, Moskva 1992, S. 30-78.

2 Andrej Belyj: »o. A«, in: Vesj 2, H. 8 (1905), S. 7.

Griechenlands war das Bild unseres zukünftigen Lebens, das Leben einer glücklichen Menschheit, stille Tänze auf einer grünen Wiese.«³

Im Jahre 1921 besuchte Isadora Duncan mit ihrer Adoptivtochter Irma Russland erneut: Die neuen Machthaber, die bolschewistische Regierung, hatten ihr eine Schule versprochen, in der sie Arbeiterkindern das Tanzen beibringen könne. Schnell lernte sie in Moskau Nikolaj Podvojskij (1880-1948), den Chefideologen der Körperkultur der frühen Sowjetunion und Vorsitzenden der »Militärbehörde zur allgemeinen militärischen Ausbildung« (*Vsevošč*), kennen. Laut Irma Duncan war Isadora von dem Mann, der 1917 die Erstürmung des Winterpalais befehligt hatte, nachhaltig beeindruckt. Podvojskij habe sie gebeten, ihre Idee in den Dienst der Erziehung seiner »nackten« – weil ohne Uniform und Waffen – Soldaten der Revolution zu stellen. Der Krieger sprach zur Tänzerin über ihre Pläne zur Erziehung eines neuen, besseren und schöneren Menschengeschlechts.⁴ Das Ergebnis war, dass Duncan sich fortan als einer seiner Soldaten fühlte. Diesem Mann, so schrieb sie wörtlich, »mit einem Herzen und einem Leid an Christus erinnernd, mit einem Geist wie Nietzsche und einer Vision wie Männer der Zukunft« könne sie überall hinfolgen.⁵ Während er wie »Prometheus der Menschheit die Flamme ihrer Regeneration« gebe, würden seine jungen Soldaten für die Schaffung einer schöneren und besseren Gesellschaft kämpfen. Duncan wollte mit ihm gemeinsame Sache machen.⁶

Die Geschichte, um die es in dieser Studie geht, ist die Geschichte einer Frau, die ein Zeichen für die Zukunft setzen wollte. Sie war angetreten, von der Tänzerin der Zukunft, deren Kennzeichen »der höchste Geist in dem freiesten Körper« sein sollte, zu künden.⁷ Zugleich handelt dieses Buch aber auch von Männern, die nach solchen Zeichen Ausschau hielten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts sprach Duncans Kunst in diesen Männern, die sich bisher weder als Tanzspezialisten ausgewiesen noch für Tanz interessiert hatten, etwas an. Sie berührte sie so sehr, dass der Dichter Andrej Belyj in ihr »das Bild unseres zukünftigen Lebens« sah und der Philosoph Vasilij Rozanov ihrer Kunst

3 Ebd.

4 Vgl. Irma Duncan/Allan Ross Macdougall: *Isadora Duncan's Russian Days & Her Last Years in France*, New York 1929, S. 112.

5 Isadora Duncan: »A Meeting with Comrade Podvoisky (1921)«, in: Franklin Rosemont (Hg.), *Isadora Speaks. Isadora Duncan, 1878-1927*, San Francisco 1981, S. 73-77, hier S. 75.

6 Dies.: »A Comissar (1921)«, in: Franklin Rosemont (Hg.), *Isadora Speaks. Isadora Duncan, 1878-1927*, San Francisco 1981, S. 71f, hier S. 71.

7 Dies.: *Der Tanz der Zukunft. Eine Vorlesung*, Leipzig 1903, S. 45.

die »führende Rolle im Kampf für eine neue Zivilisation« zusprach.⁸ Diese Prophezeiungen schienen sich für Duncan zu erfüllen: Im Jahre 1921, mehr als ein Jahrzehnt später, verschlug es die Tänzerin tatsächlich in das Land der Zukunft, in die neue sowjetische Zivilisation. Aber Rozanov war bereits gestorben, Belyj weilte 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 Podvojskij und der Volkskommissar für Aufklärung, Anatolij Lunačarskij, standen ihr zur Seite; sogar Lenin höchstpersönlich war, so wird berichtet, von ihrer Tanzkunst angetan.⁹ Isadora Duncan war auszogen, den Körper zu befreien. Fünfzehn Jahre später allerdings endete sie beim militärischen Drill eines totalitären Regimes. Der »Neue Mensch«, der als Tänzer das Licht der Welt erblicken sollte, war zum Krieger geworden.¹⁰

Isadora Duncan, so der deutsche Tanzkritiker Jochen Schmidt, ist eine »unbekannte Berühmtheit«.¹¹ Viele kennen die Geschichte von der Frau, deren Schal sich in den Rädern eines Rennwagens verfangt und ihr so das Genick bricht. Wenige wissen, dass es die Tänzerin Isadora Duncan war, die so ums Leben kam.¹² Dabei galt Duncan unter ihren Zeitgenossinnen und -genossen

8 Vgl. A. Belyj: »o.A.«; Vasilij Rozanov: »Tancy nevinnosti (1909)«, in: Tat'jana S. Kasatkina (Hg.), *Ajsedora. Gastrolj v Rossii*, Moskva 1992, S. 127-145, hier S. 145.

9 Vgl. RGALI (Rossiskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva), f. 1604, op. 2 ed. chr. 52; Sim Drejden: »Lenin smotrit ›Internacional‹«, in: *Muzykal'naja Žizn'* H. 21 (1965), S. 4-5.

10 Es bleibt bis heute ungeklärt, ob Isadora Duncan 1924 die Sowjetunion mit der Absicht verließ, zurückzukehren oder ob ihr Projekt an den Verhältnissen in der vom Bürgerkrieg erschütterten Sowjetunion gescheitert war. Duncan selbst sagt, 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. I. Duncan: *Isadora Duncan's Russian Days*. Irma Duncan leitete nach Isadoras Abreise die Moskauer Schule bis 1928, als sie gemeinsam mit elf Schülerinnen auf Amerikatournee ging und nicht wiederkehrte. Während der Großteil der heterogenen modernen Tanzszene sich gegen Ende der 1920er Jahre zunehmend dem Vorwurf der Pornographie ausgesetzt sah und verboten wurde, bestand die Duncanschule als Duncanstudio unter der Direktion des ehemaligen Sekretärs I. Duncans Il'ja Šnejder bis 1949 weiter. Vgl. Ilya Ilyitch Schneider: *Isadora Duncan. The Russian Years*, London 1968; Natalia Roslavleva: *Prechistenka 20. The Isadora Duncan School in Moscow*, New York 1975.

11 Jochen Schmidt: »Ich sehe Amerika tanzen«. Isadora Duncan, München 2001, S. 11.

12 Zum weit verbreiteten Halbwissen zu Isadora Duncan vgl. Ann Daly: *Done into Dance. Isadora Duncan in America*, Bloomington 1995, S. IX.

als meistfotografierteste Frau der Welt.¹³ Und vermutlich ist über keine andere Tänzerin so viel geschrieben worden, wie über sie.¹⁴ Stoff dafür bot nicht allein ihr unkonventionelles, von Skandalen und Schicksalsschlägen geprägtes Privatleben. Als eine der Gründermütter des modernen Tanzes, als Ikone der Frauenbewegung und eine der bekanntesten Exponentinnen des sogenannten »Griechenphantasmas« hat sie sich unbestritten nicht nur in die Geschichte des modernen Tanzes, sondern auch der westlichen Kunst und Kultur des frühen 20. Jahrhunderts eingeschrieben.

Duncan hatte es sich zur Aufgabe gemacht, den Tanz in seiner sinnlichen, subjektiven, emotionalen, spontanen und expressiven Qualität wiederzubeleben und ihn aus der Sterilität des Balletts zu befreien. Ihr Tanz nannte sich dementsprechend auch »freier Tanz«. Charakteristisch für diesen waren »natürliche«, einfache, aus der Körpermitte mobilisierte Bewegungen, die nicht wie im Ballett einem vorgegebenen Vokabular folgen und sich auf ein feststehendes Regelsystem beziehen, sondern einem subjektiven Gefühl entspringen sollten.¹⁵ Neben dem Bewegungsstil bezogen sich Duncans Innovationen auch auf das Kostüm, die Musikauswahl und die Bühnengestaltung: Befreit von bewegungseinschränkenden Details wie dem Spitzenschuh und dem Korsett ließ sie auf einer leeren Bühne ihren Gefühlen zu Konzertmusik freien Lauf. Mit diesen Neuerungen revolutionierte Duncan, so die Tanzgeschichte, den westeuropäischen Bühnentanz und etablierte eine Tanzform, die heute als moderner Tanz bezeichnet wird.¹⁶ Daneben war ein wesentlicher Bestandteil ihrer Mission pädagogischer Natur: In ihren Berliner und Pariser Schulen wollte Duncan im Namen eines ganzheitlichen Erziehungsideals und unter

13 Dagegen existieren von Duncan so gut wie keine Filmaufnahmen. Vgl. A. Daly: *Done into Dance*, S. IX.

14 Das Deutsche Tanzarchiv (Köln) hat es sich zur Aufgabe gemacht, einen beständig aktualisierten Überblick über die Literatur zu I. Duncan zu geben. Vgl. <http://www.sk-kultur.de/tanz/duncan/seiten/biblio.html> vom 09. Januar 2008. Wie weit sich darüber hinaus das populäre Interesse an Isadora Duncan erstreckte, ist schwer zu ermesen. In und außerhalb der USA wurde Duncans Leben zur Vorlage für historische Romane, Theaterstücke, Pop- und Folksongs und für einen Spielfilm (»Isadora«, 1968 von Karel Reisz) mit Vanessa Redgrave in der Hauptrolle.

15 Vgl. I. Duncan: *Der Tanz der Zukunft*. Darauf, dass es sich bei diesem Paradigmenwechsel vom System der *danse d'école* zu den scheinbar freien, individuellen Bewegungen im »freien Tanz«, um einen Habitus des Individuellen und Spontanen handelt, hat Gabriele Brandstetter hingewiesen. Vgl. Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995, S. 33f, 59.

16 Zu diesem Mythos in der Tanzgeschichtsschreibung vgl. u.a. Sabine Huschka: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 105.

Schlagwörtern wie Natürlichkeit, Freiheit, Gesundheit, Harmonie und Schönheit kleine Mädchen zu »Neuen Menschen«¹⁷ erziehen.

Wie dieses auf Friedrich Nietzsche rekurrierende Erziehungsziel bereits verrät, war Duncans Projekt weder in einem Vakuum entstanden, noch reiner Intuition entsprungen. Sie nahm bewusst Bezug auf philosophische und naturwissenschaftliche Diskurse ihrer Zeit, die sie auch in ihre unzähligen schriftlichen Reflexionen über ihre Tanzkunst mit einfließen ließ.¹⁸ Und hier war es nicht alleine der Wissensdurst, der Duncan antrieb.¹⁹ Zum einen diente ihr der Bezug auf große Denker und Künstler als Legitimation ihres Tanzes als hoher Kunstform. Zum anderen wusste sie die Ideen anderer – wie etwa die Arthur Schopenhauers, Jean-Jacques Rousseaus oder Richard Wagners, um neben Friedrich Nietzsche nur die berühmtesten unter ihnen zu nennen – als Steinbruch für ihr eigenes Tanzkonzept zu nutzen. So waren zwei ihrer Hauptslogans dann auch diesen großen Männern entlehnt: Beim »Tanz der Zukunft« rekurrierte sie auf Wagners »Kunstwerk der Zukunft« (1849).²⁰ Und die Rede von der »Tänzerin der Zukunft« wiederum war von Nietzsches Übermenschens inspiriert.²¹

17 Damit nahm Duncan auf einen spätestens seit Nietzsche zentralen Begriff der Geistesgeschichte der Moderne Bezug, hinter dem die Idee stand, den Menschen zu verändern, verbessern oder gar zu vervollkommen. Die Projekte zur Schaffung des »Neuen Menschen« bewegten sich dabei 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 vorletzten Jahrhundertwende bis in den Stalinismus wurde. Vgl. Boris Groys/Michael Hagemeyer (Hg.): *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2005. Torsten Rüting: *Pavlov und der Neue Mensch. Diskurse über Disziplinierung in Sowjetrussland*, München 2002.

18 Nach Gabriele Brandstetter bestand gerade in dieser Reflexion über das eigene Medium die Modernität des neuen Tanzbegriffs: G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 19.

19 Vgl. I. Duncan: *Memoiren*, S. 20, 22.

20 Dieses Werk war 1903 auf Deutsch und 1907 auf Russisch erschienen.

21 Vgl. Evelyn Dörr: »Wie ein Meteor tauchte sie in Europa auf... Die philosophische Tänzerin Isadora Duncan im Spiegel der deutschen Kritik«, in: Frank-Manuel Peter (Hg.), *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland/in Germany*, Köln 2000, S. 28-50; A. Daly: *Done into Dance*, S. 29.

Wenn hier nun Isadora Duncan in den Mittelpunkt der Untersuchung gestellt wird, dann nicht zu dem Zweck, den unzähligen Studien zu ihrer Person eine weitere hinzu zu fügen, sondern um anhand ihrer Rezeption ein bislang unterbelichtetes Kapitel der russischen Kulturgeschichte in Augenschein zu nehmen. Dabei zieht die Studie zunächst ganz allgemein kulturhistorische Verbindungslinien zwischen dem ausgehenden Zarenreich und der frühen Sowjetunion, um diese dann in einem zweiten Schritt am Beispiel des Tanzes auszuloten und abschließend nach den Wurzeln sowjetischer Projekte zur Formung des menschlichen Körpers in den kulturkritischen Betrachtungen der vorletzten Jahrhundertwende zu fragen. Isadora Duncan dient hierbei als Sonde, mit der sowohl Tanzkonzepte als auch die damit verbundenen Körperkonzepte, -bilder und -inszenierungen von der vorletzten Jahrhundertwende bis in die Mitte der 1920er Jahre hinein in Russland beleuchtet werden. Denn Isadora Duncan war sowohl personelles als auch ideelles Bindeglied zwischen den kulturkritischen Diskursen des späten Zarenreiches und der Körperpolitik der jungen Sowjetunion. Mehr noch: Isadora Duncan war dabei nicht nur eine Mittlerin zwischen den Zeiten, sondern auch zwischen den Welten. An ihr scheint nicht nur ein Zusammenhang zwischen diesen künstlerischen und intellektuellen Ideen der Jahrhundertwende und den Konzepten des totalitären sowjetischen Staates auf. Isadora Duncan steht auch 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

Für den Gang der Untersuchung ist darüber hinaus die Beobachtung leitend, dass Duncan im Gegensatz zu vorrevolutionären Intellektuellen wie Rozanov und Belyj, denen es weniger um die Umsetzung ihrer Ideen ging, eine Frau der Tat war.²³ Rozanov etwa beschrieb seine eigene Einstellung wie

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 sogenannte »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 An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass im Weiteren vorwiegend von Intellektuellen die Rede sein wird und nicht wie oft in der Sekundärliteratur üblich von Mitgliedern der *Intelligencija*. Diese Wahl der Begrifflichkeiten ist dem Umstand geschuldet, dass gerade im hier behandelten Zeitraum der russische Begriff der *Intelligencija* besonders umstritten war, sodass er von einem sozio-

folgt: »Ich bin in die Welt gekommen, um zu schauen, nicht etwa, um etwas zu vollbringen.«²⁴ Duncan dagegen wollte ihre Träume vom Körper am Körper verwirklichen. Die feste Absicht, Tatendrang und Kampfesgeist zu demonstrieren, anstatt sich in die 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« und inszenierte sie in sogenannten Revolutionstänzen wie der »Marseillaise«. Diese war nach Gabriele Brandstetter eine »Bewegungs-Diagnose der Physiognomie der Moderne« und »in ihrem Revolutions-Gedanken gewissermaßen das Gegenstück zum Opfer-Gedanken in »Le Sacre du printemps« der *Ballets Russes*.

Der Opferrolle, die viele Zeitgenossen einnahmen, stellte Duncan den Gedanken der Revolution und damit die Tat gegenüber. So hatte Duncan in der Revolution 1905 ihre soziale Mission erkannt, während die *Ballets Russes* wenige Jahre später auszogen, die westliche Welt zu erobern. Zu Beginn des ersten Weltkrieges repräsentierten die Choreographien von »Frühlingsopfer« und »Marseillaise« unterschiedliche Zukunftsprognosen, die sich wenige Jahre später beide bewahrheiten sollten.²⁵ Während der Sturz des Zaren 1917 für Duncan zu einem ihrer Schlüsselerlebnisse in ihrem Kampf für die Rechte der Unterdrückten wurde, wurde er dagegen für die Mehrzahl der Mitglieder der *Ballets Russes* zur Tragödie: Viele von ihnen mussten ihrem Heimatland für immer den Rücken kehren.²⁶ Für Duncan, die Revolutionärin des Tanzes dagegen musste das Angebot der sowjetischen Regierung, eine Schule in Moskau zu eröffnen und damit ihren Traum von einer tanzenden, freien und glücklichen Menschheit zu verwirklichen, verführerisch wirken.²⁷ Und eben

logischen in einen ideologischen Begriff umschlug. Da aus pragmatischen Gründen auf diese Rahmenbedingungen nicht näher eingegangen werden kann, wird der neutraleren Fremdbeschreibung der Vorzug gegeben. Vgl. u.a. Otto Wilhelm Müller: *Intelligencija. Untersuchungen zur Geschichte eines politischen Schlagwortes*, Frankfurt 1971.

24 Wassilj Rosanow: »Solitaria (1912)«, in: Ders., *Solitaria. Ausgewählte Schriften*, Hamburg/München 1963, S. 55-215, hier S. 82.

25 G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 172. Duncan tanzte zur französischen Revolutionshymne gehüllt in einen roten Schal, um damit die Amerikaner aus ihrer scheinbaren Teilnahmslosigkeit dem Krieg gegenüber zu wecken und zur Verteidigung der französischen Zivilisation aufzurufen. In »Le Sacre du printemps« mit der Musik von Igor Strawinsky und der Choreographie von Wacław Nijinskij 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 Jarilo günstig zu stimmen.

26 Vgl. I. Duncan: *Memoiren*, S. 208f.

27 Diese Hoffnungen schilderte sie in Briefen, die sie etwa an ihren Bruder Augustin aus Moskau schickte. Vgl. Dies.: »Moscow Impressions (1921-1927)«, in: Shaldon Cheney (Hg.), *The Art of Dance. Isadora Duncan*, New York 1977, S.

dieser schöne Traum war es auch, der Isadora Duncan, die Kulturkritiker des ausgehenden Zarenreichs und sowjetische Kulturfunktionäre miteinander verband.

Davon, wie diese Verbindung zustande kam, welche Bilder und Konzepte vom Körper dabei aufgegriffen und übersetzt wurden und wie sich diese wiederum in offiziellen Vorstellungen, darüber was Tanz zu sein hat, ausdrücken, handelt diese Studie. Konkret auf den Untersuchungsgegenstand bezogen heißt dies Folgendes: Für die vorletzte Jahrhundertwende wird Isadora Duncan als mythopoetisches Konstrukt russischer Intellektueller herausgearbeitet, an dem sich körperbezogene Diskurse wie Sexualität, Tanz, Mode, Weiblichkeit, den »Neuen Menschen«, das Verhältnis von Russland zu Europa, Hoch- und Volkskultur, Kunst und Leben bündelten und unter Schlagwörter wie der »dionysischen Tänzerin« zusammengefasst wurden. Für ihre Zeit in der Sowjetunion dagegen wird Duncan weniger als Projektionsfläche denn als eigenständige Akteurin betrachtet. Mischte sie doch nun mit ihrem Tanzkonzept aktiv im sowjetischen Körperdiskurs mit.

Allgemein gilt für die Annäherung an den Gegenstand der Untersuchung, die am Beispiel des Tanzes und dem ihm zugrundeliegenden Körperkonzepten den kulturkritischen Ursprüngen einer sowjetischen Körperästhetik nachgeht, dass Tanzkonzepte immer auch Körperkonzepte ausdrücken. Beide beinhalten aber keinesfalls fixe Gesetze, wie Tanz oder Körper verfasst sind; beide sind immer auch im Prozess der Veränderung. Wenn im Weiteren von *Körperbildern* im Unterschied zu *Körperkonzepten* die Rede sein wird, dann meint *Körperbild* das tatsächliche Bild, das *image* vom Körper; als solches dient beispielsweise in einem späteren Kapitel der nackte menschliche Fuß. Dennoch ist die Wahrnehmung und Schaffung von Körperbildern immer geprägt von Konzepten *über* den Körper. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass aus heuristischen Gründen wiederholt von *dem* Körper die Rede sein wird. Dies geschieht in dem Wissen, dass es den *einen* Körper nicht gibt und auch damals nicht gegeben hat. Umgekehrt bedeutet dies für eine Studie, die sich auch als eine Geschichte der Konzepte und Bilder vom Körper im ausgehenden Zarenreich und der Sowjetunion versteht, dass die Betonung hier auf *einer* Geschichte des Körpers liegen muss. Denn eine ebensolche Geschichte kann, paradoxerweise, nur im Wissen um die Unmöglichkeit des Projekts ei-

109-115, hier S. 109f. Aber auch in ihren, nach ihrer Rückkehr aus der Sowjetunion verfassten Memoiren thematisierte sie dies: Vgl. Dies.: Memoiren, S. 219f. Über die tatsächlichen, geringen Realisierungsmöglichkeiten dieser Träume in der Sowjetunion der 1920er Jahre reflektierte sie in: Dies.: »Reflections, after Moscow (1927)«, in: Shaldon Cheney (Hg.), *The Art of Dance. Isadora Duncan*, New York 1977, S. 116-120, hier S. 116.

ner einzig wahren Geschichte des »vermeintlichen« Körpers verfasst werden.²⁸

Für die Beschäftigung mit Isadora Duncan wiederum impliziert die Fragestellung, die kritische Lektüre zentraler Begriffe Duncans wie »Freiheit« oder »Natürlichkeit«, aber auch grundlegender Vorstellungen wie die vom »Neuen Tänzer« als »Neuem Menschen« oder frühkindlicher Erziehung. Dafür stützt sich die Studie auf einen sogenannten »Duncan-Text«, der sich aus verschiedenen Erinnerungstexten zusammensetzt, in denen Duncans Sinngebungen, Vorstellungen und intellektuelle Bezugspunkte aufscheinen.²⁹ Diesen gilt es im Rahmen des Forschungsinteresses zu übertragen und mit dem Kontext, in den er je hineingetragen wurde, in Beziehung zu setzen. Dabei berührt das hier skizzierte Untersuchungsfeld, in das Isadora Duncan als Sonde eingeführt wird, verschiedene, bislang getrennte Forschungsbereiche und führt diese durch den Zuschnitt der Fragestellung und die gewählte Vorgehensweise zusammen: Kulturwissenschaftliche Annäherungen an historische Körperbilder, -konzepte und -inszenierungen, wie sie in den letzten Jahren von Russlandspezialisten aus Literaturwissenschaft, Soziologie, Kunstgeschichte und Geschichtswissenschaft vorgenommen wurden, werden mit neueren geschichts- und tanzwissenschaftlichen Überlegungen zur Tanzgeschichte verbunden. Neben der Person Isadora Duncans, der übergeordneten historischen Fragestellung, werden dabei methodische Ansätze aus der Körper- und Kulturgeschichte als Bindeglieder herangezogen.

In der Forschung zur russischen Geschichte hat Boris Groys behauptet, dass die Schaffung einer neuen Kultur, die Neuerfindung Russlands, unter russischen Intellektuellen eine lange Tradition habe.³⁰ Der Spiegel, vor dem man sich dabei entwarf, und das Maß aller Zivilisiertheit war in der Regel Europa.³¹ Dabei ist nun aber eines lange übersehen worden: Einer der Indikatoren für den Fortschritt des russischen Zivilisationsprozesses war der Grad der Diszipliniiertheit der Körper der Eliten.³² Und Tanz war dabei als Produzent,

28 So spricht das umfassendste Werk der neueren Körpergeschichte auch von »Fragments for a History of the Human Body«: Michel Feher (Hg.): *Fragments for a History of the Human Body*. 3 Bde, New York 1989.

29 Den Begriff hat geprägt: Janine Schulze: *Dancing Bodies, Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund 1999, S. 48.

30 Vgl. Boris Groys: *Die Erfindung Russlands*, München 1995, S. 7.

31 Vgl. Catriona Kelly: *Refining Russia. Advice Literature, Polite Culture, and Gender from Catherine to Yeltsin*, Oxford 2001, S. XVI.

32 Zur Anwendung von Norbert Elias' Theorie des Zivilisationsprozesses auf Russland vgl. ebd. Zum Tanz im Prozess der Zivilisation vgl. Rudolf Zur Lippe: *Naturbeherrschung am Menschen*. Bd.1, Frankfurt am Main 1974, S. 15-26, 159-

Instrument und/oder Resultat je Teil jenes Zivilisationsprozesses. Die von Norbert Elias und Michel Foucault beschriebenen Disziplinierungstechniken schienen eben auch und gerade am tanzenden Körper auf.³³

Mehr noch: Nach Dmitrij Zachar'in war Tanz das Mittel *par excellence* zur Disziplinierung und Geometrisierung der russischen Körper.³⁴ Hatte unter Peter dem Großen die Körperinszenierung russischer Adliger noch den Charakter einer staatlichen Veranstaltung, so war dagegen zu Beginn des 19. Jahrhunderts das »Körperverhalten«, wie er es nennt, des hauptstädtischen russischen Adels fast durchgehend europäisiert. In militärischen Bildungsanstalten, die zugleich Tanzschulen waren, wurden russische Adlige früh einer intensiven, harten und qualvollen Körperschulung unterzogen.³⁵ Auf sogenannten »Kinderbällen« mussten sie ihr Können und somit ihre Zugehörigkeit zum Adel unter Beweis stellen.³⁶ Wie sich dabei das Verhältnis zwischen traditioneller russischer Körperkultur der Zeit vor Peter dem Großen und importierten westlichen Körperkonzepten gestaltete, arbeitet Zachar'in anhand von Zeremonial-Grammatiken, Tanzlehrbüchern, Reiseberichten heraus. Für den russischen Kontext sind seine Untersuchungen Pionierstudien. Arbeiten über den dressierten Leib auf russischen Bühnen, also das Ballett in seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung, wie sie für den westeuropäischen Raum zuletzt Dorion Weickmann vorgelegt hat, sind für Russland dagegen bislang nicht existent.³⁷

229; Ders.: Naturbeherrschung am Menschen. Bd. 2, Frankfurt am Main 1974, S. 409-457.

33 Für eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes: Gabriele Klein: Frauen, Körper, Tanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes, Weinheim 1992. Als eine Kulturgeschichte des Balletts und seiner zivilisationsgeschichtlichen Bedeutung vgl. Dorion Weickmann: Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main/New York 2002.

34 Vgl. Dmitrij Zachar'in: »Tanz- und Körperverhalten im kommunikativen Alltagsverkehr des 17.-19. Jahrhunderts. Russland und Westeuropa im Vergleich«, in: Wiener Slawistischer Almanach 47 (2001), S. 139-205, hier S. 139-161.

35 Für den Zusammenhang von Tanz und Militär vgl. Rudolf Zur Lippe: Vom Leib zum Körper. Naturbeherrschung am Menschen in der Renaissance, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 39; William H. McNeill: Keeping Together in Time. Dance and Drill in Hume History, Cambridge/Mass. 1995.

36 Vgl. Dmitrij Zachar'in: »Symbolische Körperhaltungen. Eine Differenz zwischen russischen und westeuropäischen Zeremonial-Grammatiken des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: Margreth Egidi/Oliver Schneider/Matthias Schöning u.a. (Hg.), Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild, Tübingen 2000, S. 87-102; Ders.: »Russische »Ehrenmänner« und »Degenkavaliere«. Ein Beispiel erfundener Tradition und fiktiver Kontinuität«, in: die Welt der Slaven XLVI (2001), S. 259-282; Ders.: »Tanz- und Körperverhalten im kommunikativen Alltagsverkehr des 17.-19. Jahrhunderts«, S. 139-161.

37 Vgl. D. Weickmann: Der dressierte Leib.

Doch Tanz diene in Russland nicht nur dazu, die Zugehörigkeit zu Europa am Körper zu demonstrieren.³⁸ Als Gesellschafts- und Bühnentanz war er auch Mittel zur Etablierung einer russischen Adelsgesellschaft und der Ball war eines der gesellschaftlichen Ereignisse schlechthin. Dabei diene er weniger dem Zeitvertreib, als vielmehr der öffentlichen Repräsentation. Als eine der wenigen, damals nicht untersagten kollektiven Lebensweisen jenseits des zarischen Hofes ließ der Ball das adlige Leben erst zur (auf die »hohe Gesellschaft« beschränkten) öffentlichen Angelegenheit, zum Gesellschaftsleben werden, um auf diese Weise Kommunikationsräume zu öffnen. Wie Arbeiten aus dem Spannungsfeld von Literatur-, Theaterwissenschaft und Kulturgeschichte gezeigt haben, erzählen deshalb die großen Ballszenen der russischen Literatur auch nicht vom Tanz an sich, sondern vom Ball als festlichem Rahmen für das Beziehungsgeflecht der Romanfiguren.³⁹ Neben dem Ball erfüllte auch der Besuch der hauptstädtischen »Kaiserlichen Ballettheater« eine nicht zu unterschätzende gesellschaftliche Funktion. Wie das Attribut »Kaiserlich« verrät war dabei der Besuch den hohen Gesellschaftsschichten vorbehalten und diene vor allem der Selbstvergewisserung der europäisierten Eliten. In den zwei kaiserlichen Theatern von Sankt Petersburg etwa traf sich die Crème de la crème des Adels, der Staatsbeamten und der Militärs. Diese besaßen Jahreskarten auf Logen oder ganze Sitzreihen. Mit etwas Glück war in den letzten Reihen noch Platz für einige Musikstudenten oder für Angehörige von Theatermitarbeitern. Alle anderen waren von dieser Gesellschaft ausgeschlossen und mussten draußen bleiben.⁴⁰

Den Zusammenhang von Tanz und Gesellschaft nimmt auch Orlando Figes in den Blick. Doch im Gegensatz zu Arbeiten, die die gesellschaftskon-

38 Zur seit Ende des 18./ Anfang des 19. Jahrhunderts in Westeuropa gängigen Trennung zwischen Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz vgl. Monika Woitas: »Differenzierungen und Erscheinungsformen«, in: Sybille Dahms (Hg.), Tanz. Kassel/Basel/London u.a. 2001, S. 6-9.

39 Vgl. Gabriele Brandstetter: »Nachwort«, in: Dies. (Hg.), Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichte, Stuttgart 1993, S. 401-424, hier S. 404f. Zu den verschiedenen literarischen Ballszenen vgl. die ausgewählten Beispiele in Gabriele Brandstetter (Hg.): Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichte, Stuttgart 1993, S. 15-101. Für Beispiele in der russischen Literatur vgl. William Mills Todd III: »The Russian Terpsichore's Soul-Filled Flight«. Dance Themes in Eugene Onegin«, in: David M. Bethea (Hg.), Pushkin Today, Bloomington 1993, S. 13-30, hier S. 22f. Zum Ball in der russischen Adelskultur generell: Jurij M. Lotman: Rußlands Adel. Eine Kulturgeschichte von Peter I. bis Nikolaus I, Köln/Weimar/Wien 1997, S. 94-108. Allgemein zum Ball und seiner sozialen Funktion vgl. Monika Fink: Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert, Innsbruck/Wien 1996, S. 11.

40 Ausarbeitungen dieses Themenkomplexes von Russlandhistorikern stehen bis dato noch aus. Vgl. Carol Lee: Ballet in Western Culture. A History of Its Origins and Evolution, New York/London 2002; D. Zachar'in: »Tanz- und Körperverhalten im kommunikativen Alltagsverkehr des 17.-19. Jahrhunderts«, S. 181.

stituierende Funktion des Balls hervorheben, wird Tanz für ihn zum Sinnbild der Zerrissenheit der russischen Kultur zwischen Europa und Russland, zwischen europäisierter Hoch- und russischer Volkskultur. In Anlehnung an eine Szene aus Lev Tolstoj's »Krieg und Frieden« nennt er seine Kulturgeschichte Russlands denn auch »Nataschas Tanz«. ⁴¹ Damit macht Figes auf den wichtigen Sachverhalt aufmerksam, dass Tanz nicht nur Disziplinierungs- und Distinktionsmittel der hohen Gesellschaft war, sondern als Körperlust auch immer für das Andere der Vernunft, für den unzivilisierten Rest im Prozess der Zivilisierung stand. ⁴² Und dieser Rest war im russischen Imperium nicht gerade klein: In den Augen russischer Eliten wurde er von der bäuerlichen Bevölkerungsmehrheit verkörpert. ⁴³ Wie die Eliten deren Abweichungen von dem zivilisierten Verhaltenscode wahrnahmen, hatte sich mit Beginn des 18. Jahrhunderts gewandelt: Catriona Kelly weist darauf hin, dass diese Abweichungen zunächst noch als ein rituelles, durch Kontext und Tradition legitimierte »Anti-Verhalten« (Boris Uspenskij) eingeordnet wurden. Doch mit der Einführung der Sittenmoral im 18. Jahrhundert wurde es von den Eliten zunehmend als ein Zeichen von moralischem Verfall und sozialer Unruhe gedeutet oder – wie Figes aufzeigen kann – zum Ausdruck naturverbundener Ursprünglichkeit stilisiert. ⁴⁴

Dass dieser Teil der russischen Kulturgeschichte dennoch kaum erforscht ist, mag zum einen in der allgemeinen Schwierigkeit historischer Tanzforschung begründet liegen. Bleibt dem Historiker ohnehin die »dichte Beschreibung« (Clifford Geertz) des Ethnologen versagt, so wird ihm dies bei einer so genuin flüchtigen Erscheinung wie dem Tanz umso deutlicher bewusst. ⁴⁵ Andere mögliche Wege der historischen Annäherung an das Phänomen Tanz, die von einer Rekonstruktion absehen, wie etwa über Quellen zur zeitgenössischen Wahrnehmung von rituellen Tänzen, sind für den russischen Kontext bislang unbeschritten. ⁴⁶ Während Gesellschafts- und Bühnentanz Gegenstand von wissenschaftlichen Untersuchungen sind, ⁴⁷ steht die Erforschung dieses

41 Vgl. Orlando Figes: *Natasha's Dance. A Cultural History of Russia*, London 2002.

42 Vgl. G. Klein: *Frauen*, S. 75.

43 Vgl. O. Figes: *Natasha's Dance*, S. XXV-XXIX. Cathy Frierson: *Peasant Icons. Representations of Rural People in Late Nineteenth-Century Russia*, New York 1993.

44 Vgl. C. Kelly: *Refining Russia*, S. XXVI.

45 Vgl. Jörg Baberowski: *Der Sinn der Geschichte. Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault*, München 2005, S. 188.

46 Leider geht Figes hier über die bloße Erwähnung ethnographischer Studien aus dem 19. Jahrhundert nicht hinaus. Vgl. O. Figes: *Natasha's Dance*, S. XXIX.

47 Der Begriff »Volkstanz« wurde Ende des 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum entwickelt. Er konnte sich aber erst Ende des 19. Jahrhunderts gegen den des »Nationaltanzes« durchsetzen. Vgl. Marianne Bröcker: »E. Volkstanz«, in: Sybille Dahms (Hg.), *Tanz*, Kassel/ Basel/ London u.a. 2001, S. 188-218, hier S.

Teils der russischen Tanzgeschichte, des Volkstanzes und seiner Wahrnehmung durch zarische Eliten, noch aus.⁴⁸ Eine Ausnahme stellen die ausführlichen Schilderungen des deutschen Sittenforschers Bernhard Stern dar. Allerdings wird in ihnen das Vorurteil von der rückständigen Landbevölkerung weiter getragen und der Volkstanz zu einer Form der Gegenkultur stilisiert.⁴⁹

Gerade für den hier behandelten Zeitraum 1905-1913 wäre jedoch eine tiefere Kenntnis dieser Tanzkultur von zentraler Bedeutung, denn folgt man Laura Engelstein, so kamen sich in der Zeit um 1905 die zwei Russlands – die kleine Schicht der europäisierten Eliten und die breite multiethnische, meist bäuerlich geprägt Bevölkerungsmasse – auch körperlich näher, ja: sie trafen sogar aufeinander. Die Gräben und Spannungen, die zwischen den verschiedenen Lagern bestanden, entluden sich, so Engelstein, in der Revolution von 1905, und eine gemeinsame Arena des sexuellen Diskurses eröffnete sich.⁵⁰ Die Zensur wurde lockerer, Grenzen zwischen Hoch- und Volkskultur durchlässiger. Die Aufbruchsstimmung jener Jahre spiegelte sich unter anderem darin, dass es in Russland nun für kurze Zeit möglich wurde, kulturelle Tabus der russischen höheren Gesellschaft wie beispielsweise die Darstellung nackter Körper zu brechen.⁵¹ Ihr gegenüber hatte man, so Igor Kon, gerade des-

189. Für den russischen Kontext gebraucht der deutsche Sittenforscher Bernhard Stern noch den Begriff »Nationaltanz« vgl. Fn. 49. Für die unterschiedlichen russischen Begrifflichkeiten, mit denen Volks-, Bühnen- und Gesellschaftstanz unterschieden wurden, vgl. S. 100-103.

48 Auch die umfangreiche sowjetische Literatur zu den verschiedenen Volkstänzen im Vielvölkerreich Sowjetunion bietet diesbezüglich keine weiteren Erkenntnisse. Ist sie doch mehr der Propagierung der stalinistischen Nationalitätenpolitik geschuldet, als einer kulturhistorischen oder ethnologischen Erforschung der unterschiedlichen Tanzkulturen. Vgl. dafür exemplarisch in deutscher Übersetzung: Tamara St. Tkačenko (Hg.): Volkstänze aus der Sowjetunion. 3 Bde., Leipzig 1963-1975. Auch die neuere ethnologische Arbeit zur russischen und sowjetischen Konstruktion von »Volkskultur« streift den Tanz nur kurz. Vgl. Laura J. Olson: *Performing Russia. Folk Revival and Russian Identity*, New York/ London 2004, S. 20, 59.

49 Bernhard Stern: *Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Russland*. Bd. 1. Kultur, Aberglaube, Kirche, Klerus, Sekten, Laster, Vergnügungen, Leiden. Eigene Ermittlungen und gesammelte Berichte, Berlin 1907, S. 380-395.

50 Vgl. Laura Engelstein: *The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*, Ithaca/London 1992. Die ansonsten sehr wertvollen Untersuchungen zum Tango und Varieté tätzen in dieser Zeit sparen eine kultur- und gesellschaftshistorische Einordnung aus. Vgl. Yuri Tsivian: »The Tango in Russia«, in: *Experiment/Eksperiment* 2 (1996), S. 307-333; Natal'ja Šeremetjevskaja: »Tanec na estrade«, in: Elizaveta D. Uvarova (Hg.), *Russkaja sovetskaja estrada. Očerki istorii. 1917-1929*, Moskva 1976, S. 240-280.

51 Vgl. Alec Flegon: *Eroticism in Russian Art*, London 1976. Olga Matich: »Geschlechterkrise im Amazonenreich. Frauendarstellungen in Russland um die Jahrhundertwende«, in: John E. Bowl/Matthew Drutt (Hg.), *Amazonen der Avantgarde. Alexandra Exter, Natalja Gontscharowa, Ljubow Popowa, Olga*

wegen Vorbehalte, weil der nackte Körper immer noch mit den unzivilisierten, heidnischen Riten der russischen Landbevölkerung in Verbindung gesetzt wurde.⁵² Diese offizielle, auch gesetzlich verankerte Ablehnung der Darstellung des nackten Körpers, die man als »Pornographie« verfolgte, wurde über den Zerfall der Sowjetunion hinaus beibehalten. Erst in den letzten Jahren wird dieses Thema in der russischen Öffentlichkeit angegangen, indem man sich beispielsweise der sowjetischen Körper und ihrer Verpackungen erinnert.⁵³ Doch das Ins-Bild-Setzen des unverhüllten Körpers berührt in Russland scheinbar noch heute ein kulturelles Tabu: wer in Russlands Metropolen eine Ausstellung über sowjetische Unterwäsche zeigt, riskiert eine Anklage wegen Pornographie.⁵⁴

Es ist somit offensichtlich: Die Geschichte von der Steuerung und Beeinflussung des Körpers ging auch und gerade nach 1917 weiter.⁵⁵ In der Forschung allerdings hat sich diese Erkenntnis erst in letzter Zeit durchgesetzt. Den bislang erwähnten Untersuchungen ist eines gemeinsam: Sie alle beschäftigen sich entweder mit Körperkonzepten im ausgehenden Zarenreich oder in der Sowjetunion, behalten also mit dem Jahr 1917 die traditionelle Zäsur bei.⁵⁶ Neuere Forschungen hingegen versuchen, diese harte Grenzzie-

Rosanowa, Warwara Stepanowa und Nadeschda Udalsowa, Berlin 1999, S. 75-92. Zu Körperkonzepten der Zeit in Leben und Kunst der russischen Dekadenten vgl. Dies.: *Erotic Utopia. The Decadent Imagination In Fin-de-siecle Russia*, Madison 2005.

52 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, hier S. 199.

53 So in Form einer gemeinsamen Ausstellung des Petersburger Goethe-Instituts mit dem Historischen Museum der Stadt St. Petersburg zur Unterwäsche in der Sowjetunion. Sie war von 2000 bis 2003 in Moskau, St. Petersburg, Nižnyj Novgorod und auch in Wien zu sehen: Ekaterina Degot' (Hg.): *Pamjat' tela. Nižnee bel'e sovetskij epochi*. Katalog vystavki, Moskva 2000. Als deutsche Übersetzung vgl.: Österreichisches Museum für Volkskunde (Hg.): *Körpergedächtnis. Pamjat' tela. Nižnee bel'e sovetskij epochi*. Unterwäsche einer sowjetischen Epoche, Wien 2003.

54 Der Inszenierung von Nacktheit widmete sich auch eine andere Ausstellung, die im Rahmen der Deutsch-Russischen Kulturbegegnungen im Herbst 2003 in Frankfurt zu sehen war: Pavel Khoroshilov/Klaus Klemp (Hg.): *Nackt für Stalin. Körperbilder in der russischen Fotografie der 20er und 30er Jahre*, Frankfurt am Main 2003.

55 Vgl. Rolf Hellebust: *Flesh to Metal. Soviet Literature and the Alchemy of Revolution*, Ithaca 2003. David L. Hoffmann: »Bodies of Knowledge. Physical Culture and the Making of the New Soviet Man«, in: Igal Halfin (Hg.), *Language and Revolution. Making Modern Political Identities*, London/Portland 2002, S. 269-286.

56 Die Ausnahme ist I. Kon: »Sexuality and Politics in Russia«.

hung aufzuweichen.⁵⁷ Während Eric Naiman in seiner ansonsten wegweisenden Studie noch, der alten Herangehensweise getreu, die russische philosophische Tradition »nur« als Hintergrundsfolie heranzieht, um die Einstellung sowjetischer Ideologen zum Körper zu beleuchten, wird in jüngster Zeit dagegen von vorneherein ein anderer Zeitausschnitt ausgewählt.⁵⁸ Joshua Sanborn etwa untersucht in seiner Studie, bei der militärische Erörterungen des Körpers von Bedeutung sind, den Zeitraum zwischen 1905 und 1925.⁵⁹ David L. Hoffmann weitet gar den historischen Horizont, vor dem seiner Meinung nach der sowjetische Glaube an Planbarkeit und Steuerung menschlicher Körper zu sehen ist, auf das 18. Jahrhundert aus. Er bescheinigt ihm eine Tradition, die bis in die Aufklärung zurückreicht.⁶⁰ Aber das bisher herausragendste Beispiel für die Darstellung einer Verbindungslinie zwischen den Körperdiskursen des ausgehenden Zarenreichs und der Sowjetunion ist die Studie des russischen Soziologen Alexander Etkind zur Geschichte der Psychoanalyse mit dem schönen Titel »Eros des Unmöglichen«.⁶¹ Etkind weist hier, unter anderem am Beispiel der Auferstehung des »dionysischen Körpers« der russischen Symbolisten, Einflusslinien über die Zäsur des »Großen Oktober« hinaus nach.

Für die Verbindungslinien zwischen spätem Zarenreich und früher Sowjetunion, sind aber auch Ergebnisse der Forschungsdebatten um die ästhetischen Wurzeln der stalinistischen Kultur wichtig: Boris Groys hatte ja den Stalinismus als Fortsetzung und Realisierung der Projekte der *futuristischen* Avantgarde interpretiert. Irina Gutkin, hat im Gegensatz zu Groys, die These aufgestellt, dass die Bolschewiki das *symbolistische* Projekt der Verschmelzung von Leben und Kunst zu verwirklichen suchten.⁶² Inwiefern den Bolschewiki dies gelang, ist zu Recht hinterfragt worden. Aber dass sie mit dem totalitären Anspruch antraten, das Leben eines ganzen Staates mit seinen Bewohnern nach, wenn man so will, künstlerischen Gesichtspunkten umzuformen, ist offensichtlich. Dabei ist Richard Stites' These, dass die Umgestal-

57 Jüngstes Beispiel ist der von Boris Groys und Michael Hagemester herausgegebene Band zu biopolitischen Utopien von der vorletzten Jahrhundertwende bis in die frühe Sowjetunion. Vgl. B. Groys: Die Neue Menschheit.

58 Vgl. Eric Naiman: Sex in Public. The Incarnation of Early Soviet Ideology, Princeton 1997.

59 Vgl. Joshua Sanborn: Drafting the Russian Nation. Military Conscription, Total War and Mass Politics, 1905-1925, De Kalb 2004, S. 132-164.

60 Vgl. David L. Hoffmann: Stalinist Values. The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917-1941, Ithaca/London 2003, S. 8f, 17-37, 42.

61 Vgl. Alexander Etkind: Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Rußland, Leipzig 1996, S. 55-101, 421-424.

62 Vgl. Irina Gutkin: The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic 1890-1934, Evanston, Illinois 1999, S. 8; Boris Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gesplattene Kultur der Sowjetunion, München 1996.

tung des Lebens im Zuge der Oktoberrevolution einem spontanen Bedürfnis der Menschen und *nicht* den Köpfen der Bolschewiki entsprang, mittlerweile verschiedentlich widerlegt worden. Und auch seine Behauptung, der Stalinismus sei die Überwindung einer »schönen Utopie«, die man sich im revolutionären Russland erträumt hatte, hat sich als unhaltbar erwiesen: Im Stalinismus ist vielmehr die Vollstreckung dieser angeblich schönen Träume zu sehen.⁶³

Für die Annäherung an Isadora Duncan bedeutet das etwas an sich Selbstverständliches, was aber in der umfangreichen Literatur zu Duncan nicht immer praktiziert wird: zentrale Begriffe Duncans wie »Freiheit« oder »Natürlichkeit«, aber auch grundlegende Vorstellungen wie die vom »Neuen Tänzer« als »Neuem Menschen« oder frühkindlicher Erziehung nicht einfach unhinterfragt zu übernehmen und absolut zu setzen.⁶⁴ Auf diesem Gebiet hat vor allem Ann Daly Grundlagenforschung betrieben, indem sie die breite Quellenbasis, aus der sich Duncans Ideengut speiste, freigelegt hat. Damit hat Daly nicht nur inhaltliche und formale Maßstäbe für die Duncanforschung gesetzt, sondern auch weitere innovative Forschungen zu Duncan angeregt.⁶⁵ So etwa, wenn sie in ihrer Studie zeigt, dass eine kritische Annäherung an Isadora Duncans Tanz- und Körperkonzept und der damit verbundenen Lebensphilosophie auch bedeutet, den Kontext zu befragen, in dem sie sich befunden hat beziehungsweise gebracht wurde. Diese Herangehensweise ist erst recht notwendig, wenn der Kontext, in dem Duncan die Erfüllung ihrer Träume sah, ein totalitärer Staat war.⁶⁶

Anders als für deutsche Tanzgrößen, deren Wirken im politischen Kontext von Weimarer Republik und Drittem Reich Gegenstand von Einzel- und Überblicksdarstellungen ist, ist für Isadora Duncan dieser Bereich kaum erforscht.⁶⁷ Daly hat sich dem amerikanischen Kontext angenommen, allerdings

63 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.

64 Vgl. u.a. Lilian Loewenthal: *The Search for Isadora. The Legend and Legacy of Isadora Duncan*, Princeton 1993; Max Niehaus: *Isadora Duncan. Leben, Werk, Wirkung*, Wilhelmshaven 1981.

65 So etwa das Duncankapitel in der Studie von Janine Schulze: Vgl. J. Schulze: *Dancing Bodies*, S. 46-85. Als Kritik zu der deutlich patriotischen Perspektive Dalys, vgl. J. Schmidt: »Ich sehe Amerika tanzen«, S. 12.

66 »My dream of a school devoted to the expression of life in terms of the dance came true in Russia. [...] Unfortunately, the catastrophe of these last years, especially the famine, have ended the dream.« So Duncan 1923 in einem Interview. Zit. n. A. Daly: *Done into Dance*, S. 198.

67 Vgl. Inge Baxmann: *Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München 2000. Yvonne Hardt: *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreogra-*

handelt sie sich dabei den Vorwurf des latenten Patriotismus ein.⁶⁸ Mögliche Anknüpfungspunkte zwischen Duncans Auffassungen und der Ideologie des Nationalsozialismus thematisiert allein Frank-Manuel Peter.⁶⁹ Für Duncans russische Jahre fehlt selbst diese Problematisierung. Zwar wendet sich jede größere Untersuchung zur Person Duncans und ihrer Rolle in der Geschichte des modernen Tanzes ihren Gastspielen in den Metropolen des Zarenreichs und ihren Jahren in der Sowjetunion zu. Doch werden dabei weder neue Fragen formuliert noch ein weiterer Quellenkorpus erschlossen.⁷⁰ Umgekehrt gilt für die Arbeiten von russischen Forschern, dass sie bislang nicht über das Sammeln von Quellen hinausgekommen sind.⁷¹

phien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik, Münster 2004. Als exemplarische Arbeiten zur deutschen Tanzszene im Dritten Reich vgl. Lilian Karina/Marion Kant: *Tanz unterm Hakenkreuz. Eine Dokumentation*, Berlin 1996; Hedwig Müller: »Tanz ins Dritte Reich«, in: Dies. (Hg.), »... jeder Mensch ist ein Tänzer«. Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945, Gießen 1993, S. 108-117. Laure Guilbert: »Tänzer im Nationalsozialismus. Die Suche nach einer Tanzgemeinschaft«, in: *tanz-journal* 1, H. 3 (2003), S. 7-11; Marion Kant: »Annäherung und Kollaboration. Tanz und Weltanschauung im Dritten Reich«, in: *tanz-journal* 1, H. 3 (2003), S. 13-23; Für einzelne Künstlerinnen vgl. Katja Erdmann-Rajski: »Palucca. Künstlerische Identität in politischen Systemen«, in: Sabine Karoß/Leonore Welzin (Hg.), *Tanz, Politik, Identität*, Münster/Hamburg/London 2001, S. 135-156; Susan Manning: *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley/Los Angeles/London 1996.

68 Vgl. in diesem Kapitel Fn. 65.

69 Vgl. Frank-Manuel Peter: »Das Land der Griechen mit dem Körper suchend. Isadora & Elisabeth Duncan in Deutschland«, in: Ders. (Hg.), *Isadora & Elisabeth Duncan in Deutschland*, Köln 2000, S. 6-26, hier S. 17.

70 Von Duncan persönlich ist über ihre Jahre in Russland neben den Erwähnungen in ihren Memoiren, ein paar veröffentlichten Briefen und kurzen Statements nichts überliefert. Mögliche weitere Quellen wurden durch den Brand des Duncanarchivs 2000 vernichtet. Die maßgeblichen Quellen zu Duncans Zeit in Russland sind deshalb: I. Duncan: *Isadora Duncan's Russian Days*. Irmas Erinnerungen: Irma Duncan: *Duncan Dancer*, Middletown 1966, S. 217-325. Und die Erinnerungen des Sekretärs I. Duncans Il'ja Šnejder: I. Schneider: *Isadora Duncan*.

71 Vgl. hierzu die in ihrer Art einzigartige Quellensammlung mit Besprechungen von Zeitgenossen aus Kunst- und Kulturbetrieb aus den Jahren 1904-1927. Tat'jana S. Kasatkina (Hg.): *Ajsedora. Gastrol'i v Rossii*, Moskva 1992. Diese ist zudem mit einem ausführlichen Kommentar und einem Vorwort von Elizaveta Suric versehen. Für die Moskauer Duncanschule existiert zudem noch ein Heft mit Interviews mit ehemaligen Schülerinnen: N. Roslavleva: *Prechistenka* 20. Die Arbeiten des russischen Publizisten Giv G. Lachuti leisten keine (kultur)historische oder tanzgeschichtliche Aufarbeitung: Giv G. Lachuti: »Krasota, prostaja, kak priroda«, in: Irma Duncan/Allan Ross Makdugall, *Russkie dni Ajsedory Duncan i ee poslednie gody vo Francii*, Moskva 1995, S. 3-13; Ders.: »Ajsedora i Rossija«, in: *Gosudarstvennij central'nyj teatral'nyj muzej im. A.A.*

So sind balletthistorische Ausführungen zum Einfluss Duncans auf die neue russische Tänzer- und Choreographengeneration zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem als Quellen zu Bewegungsstil und -vokabular, Musik- und Kostümauswahl zu lesen.⁷² Sie enthalten Informationen, über die die Ballettgeschichten aus dem näheren zeithistorischen Kontext keine Auskunft geben. So greift etwa eine der zentralen Frauenfiguren unter russischen Künstlern und Kulturkritikern der vorletzten Jahrhundertwende, Ljubov Blok, in ihren balletthistorischen Schriften weder ihre Überlegungen zu Körperkonzepten um die Jahrhundertwende noch ihre Eindrücke von Duncan auf. Und dies obwohl die angehende Balletthistorikerin sich bereits zu jener Zeit, als sie auf den ersten Duncankonzerten war, intensiv mit Körperkonzepten der Zeit auseinandersetzte.⁷³ Ähnliches gilt für Natalia Roslavleva und ihre in den USA erschienene russische Ballettgeschichte: Isadora Duncan und der Kontext der Zeit werden kaum gestreift.⁷⁴ Dabei hatte Roslavleva ihre eigene, frühe Begeisterung für Duncans Tanzkunst in einem Interviewband zur Moskauer Duncan Schule offenlegt.⁷⁵ Eine Ausnahme bildet in diesem Zusammenhang die Monographie von Tim Scholl. Sein Ansatz, Innovationen auf dem Ballett in der Zeit zwischen Maurice Petipa und George Balanchine in den größeren Zusammenhang zeitgenössischer ästhetischer Diskussionen einzubetten, ist innerhalb der gesamten Geschichtsschreibung zum russischen Bühnentanz einzigartig.⁷⁶

Auch Arbeiten zu Tanzformen jenseits des Balletts sind sowohl bezüglich des kulturgeschichtlichen Kontexts und speziell der verschiedenen Körperbilder und -konzepte als auch im Bezug auf Isadora Duncan von geringem Erkenntnisgewinn. Untersuchungen etwa zum sogenannten »neuen Tanz« (*novyj tanec*) in Russland, der nach Duncans Auftritten in den 1910er Jahren seine Anfänge nahm und zu Beginn der zwanziger Jahre zu einer facettenreichen Tanzszene erblühte, können zwar Duncan nicht ganz ausblenden, doch sind ihre Erkenntnisziele andere.⁷⁷ Gab Duncan am Anfang noch den Auftakt, um

Bachrušina (Hg.), *Iskusstvo dvizenija. Istorija i sovremennost'*, Moskva 2002, S. 28–46.

72 Vgl. Vera Krasovskaja: *Russkij baletnyj teatr načala XX veka*. Bd. 1, Choreografy, Leningrad 1971, S. 36–49; Dies.: *Russkij baletnyj teatr načala XX veka*. Bd. 2, Tancovščiki, Leningrad 1972.

73 Vgl. Ljubov Blok: *Klassičeskij tanec. Istorija i sovremennost'*, Moskva 1987, S. 330. Zu Ljubov Bloks Körperbild vgl. O. Matich: *Erotic Utopia*, S. 89–111.

74 Vgl. Natalia Roslavleva: *Era of the Russian Ballet. With a Foreword by Dame Ninette de Valois*, London 1966, S. 176f.

75 Vgl. Dies.: *Prechistenka* 20.

76 Tim Scholl: *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*, London/New York 1994.

77 Der moderne Bühnentanz jenseits des Balletts wird in den russischen Quellen und der Sekundärliteratur meist als »neuer Tanz« beziehungsweise »plastischer« (*plastičeskij tanec*), aber auch als »freier Tanz« (*svobodnyj tanec*) bezeichnet.

jene Tanzszene zu beleuchten, so ist dies nun nicht mehr nötig.⁷⁸ Ihr anvisiertes Ziel ist es vielmehr, die moderne Tanzbewegung, die seit 1928 durch das Verbot der Bolschewiki in der Öffentlichkeit in Vergessenheit geraten war, in ihrer Bandbreite wieder ins Gedächtnis zu rufen.⁷⁹

Auch die beliebten Paarbiographien zu Duncan und dem russischen Volksdichter Sergej Esenin bedienen andere Interessen und können die hier skizzierte Forschungslücke nicht füllen. Sie kommen einer vor allem in Russland verbreiteten Haltung entgegen, wonach Duncan auf die Funktion der Gattin des Volksdichters Esenin (»Serjoga«, wie er gerne genannt wird) reduziert wird.⁸⁰ Im Zusammenhang dieser Studie ist die Begegnung dieser beiden

Eine Definition und Abgrenzung dieser Begriffe wird dabei nicht vorgenommen. Vgl. dazu Aleksej A. Gvozdev: »Vmesto predislovija«, in: *Ritm i kul'tura tanca. Sbornik statej*, Leningrad 1926, S. 3-6. Aleksej A. Sidorov: *Sovremennyj Tanec*, Moskva 1922; Nicoletta Misler: »V načale bylo telo... Zabytye stranicy istorii«, in: Dies. (Hg.), *Čelovek plastičeskij. Katalog vystavki*, Moskva 2000, S. 4-18; Elisabeth Suritz: »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.

78 Vgl. Elizabeth Souritz: »Isadora Duncan's Influence on Dance in Russia«, in: *Dance Chronicle* 18, H. 2 (1995), S. 281-291; Dies.: »Isadora Duncan and Pre-war Russian Dancemakers«, in: Lynn Garafola/Nancy Van Norman Baer (Hg.), *The Ballets Russes and its World*, New Haven/London 1999, S. 97-115, 358-361.

79 Dass dieser Teil der russischen Tanzgeschichte aufgearbeitet wird, ist vor allem der Verdienst von Elizaveta Suric und Natal'ja Šeremetevskaja, die in ihren Arbeiten zum Ballett der zwanziger Jahre beziehungsweise zum Varietätanz als erste darauf verwiesen. Vgl. Elizaveta J. Suric: *Choreografičeskoe iskusstvo v dvadcatyč godov. Tendencii. Razvitija*, Moskva 1979, S. 166-189. Dies.: »Der »plastische« und der »rhythmo-plastische« Tanz im Russland der zehner und zwanziger Jahre«, Natal'ja Šeremetjevskaja: *Tanec na estrade*, Moskva 1985, S. 72-81; Dies.: »The Search for New Dance Forms on the Variety Stage in the USSR 1920-1930«, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.), *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1992, S. 421-430. Dem Engagement Nicoletta Mislers ist es zu verdanken, dass seit den späten 1990er Jahren die heterogene Moskauer Tanzszene in Ausstellungen und Sammelpublikationen aus tanz- und kunsthistorischer Perspektive beleuchtet worden ist. Vgl. Nicoletta Misler (Hg.): *In principio era il corpo... L'Arte Movimento a Mosca negli anni venti*, Milano 1999; Dies. (Hg.): *Čelovek plastičeskij. Katalog vystavki*, Moskva 2000. Sowie die 1996 erschienene zweite Nummer der Zeitschrift »Experiment/Eksperiment« zum Thema »Moto-Bio – The Russian Art of Movement: Dance, Gesture and Gymnastics, 1910-1930«.

80 So: Carola Stern: *Isadora Duncan und Sergej Jessenin. Der Dichter und die Tänzerin*, Reinbek bei Hamburg 1998. Viele Paarbiographien sind von Kennern Esenins wie etwa Gordon McVay: *Isadora and Esenin. The Story of Isadora Duncan and Sergei Esenin*, London 1980. Il'ja Šnejder: *Vstreči s Eseninym*, Moskva 1974, S. 110-140.

Persönlichkeiten nur unter Berücksichtigung des kulturellen Kontextes, in dem sich beide bewegten, und den damit verbunden Körper- und Tanzkonzepten von Bedeutung und zu verstehen.

Die fehlende eingehendere Auseinandersetzung mit Duncans russischen Jahren hat zur Folge, dass in der Duncanforschung zwei Annahmen unhinterfragt übernommen werden, die bei genauerem Hinsehen fragwürdig erscheinen: Dies ist zum einen die Behauptung, dass Duncan und ihre Kunst unpolitisch seien.⁸¹ Hier werden Äußerungen Duncans für bare Münze genommen.⁸² Selbst Ann Daly hält sich bei ihrer Interpretation von Duncans politischer Seite zurück: Diese bestand für sie in ihrer Sozialkritik, die seit den 1910er Jahren zunehmend die Rede vom natürlichen Körper verdrängte.⁸³ Die Schattenseiten dieser sozialen Mission, die sich dabei aufzutun konnten und die bislang ausgeblendet wurden, hat jedoch Frank-Immanuel Peter angedeutet. Als Erklärung für die Ausblendung unliebsamer Anknüpfungspunkte zwischen Duncans Auffassungen und der Ideologie des Nationalsozialismus führt er an: Man sei bisher schlicht und ergreifend den Schilderungen von Duncan nahestehenden Personen wie ihrem letztem Liebhaber oder der Gralshüterin ihres Erbes, ihrer Adoptivtochter Irma Duncan, erlegen.⁸⁴ Hier liegt auch die andere unhinterfragte Annahme begründet: die von Irma in ihren Erinnerungen kolportierte Vorstellung, dass die Zeit in der Sowjetunion für ihre Adoptivmutter ein Exil, und die Zusammenarbeit mit dem Militär Podvojskij nichts weiter als ein großes Missverständnis waren.⁸⁵

Die vorliegende Studie jedoch zeigt: Duncans Abenteuer in der Sowjetunion war kein Exil. Es war der konsequente Höhepunkt ihrer Mission. Zwar haben Vermutungen, wonach Duncan das sowjetische Angebot zur Schuleröffnung vor allem aus Verzweiflung angenommen habe, sicherlich einen wahren Kern.⁸⁶ Aber aus Duncans Erinnerungen spricht noch eine andere, eine deutlichere Sprache: Sie hat ihren Aufenthalt in der Sowjetunion als Ver-

81 Vgl. Lilian Loewenthal: *The Search for Isadora. The Legend and Legacy of Isadora Duncan*, Princeton 1993, S. 107; Dorée Duncan/Carol Pratl/Cynthia Splatt (Hg.): *Life Into Art. Isadora Duncan and her World*, New York/London 1995, S. 155. Im Gegensatz dazu widmet Ann Daly dem Zusammenhang von Körper und Politik bei Duncan ein ganzes Kapitel: Vgl. A. Daly: *Done into Dance*, S. 176-207. Auch Janine Schulze geht von einer grundsätzlichen Politisierung von Duncans Tanzschaffen ab 1914 aus: J. Schulze: *Dancing Bodies*, S. 64.

82 So bezeichnet Duncan beispielsweise in einem Artikel in »L'humanité« aus dem Frühjahr 1921 die Sowjetunion als das »größte Wunder der Menschheit«. Isadora Duncan: »A Great Step Forward (1921)«, in: Franklin Rosemont (Hg.), *Isadora Speaks. Isadora Duncan, 1878-1927*, San Francisco 1981, S. 65f.

83 Vgl. A. Daly: *Done into Dance*, S. 178-180.

84 Vgl. F.-I. Peter: »Das Land der Griechen mit dem Körper suchend«, S. 17.

85 Vgl. I. Duncan: *Duncan Dancer*, S. 110, 251.

86 Vgl. J. Schmidt: »Ich sehe Amerika tanzen«, S. 194-196.

wirklich ihre Träume von einer tanzenden Menschheit wahrgenommen.⁸⁷ Rückblickend konstruierte sie gar einen schicksalhaften Zusammenhang zwischen Russland, dem »Land der Revolution« und sich selber, der »Tänzerin der Revolution«. Als letztere sah sie sich ja nach ihren eingangs angeführten Eindrücken auf den Nevskij-Prospekt im Jahre 1905.⁸⁸ In diesem Zusammenhang ist die Charakterisierung ihrer letzten Schaffensphase als »heroisch« nur konsequent.⁸⁹

Dass eine Untersuchung Duncans im Spannungsfeld der großen Ideologien des 20. Jahrhunderts bislang ausgespart wurde, ist aber auch Ausdruck einer Auffassung von Tanzgeschichte, die vorbei an grundlegenden Entwicklungen der Geschichtswissenschaft ein vereinfachtes, theoretisch unreflektiertes Geschichtskonzept vertritt. Geschichtsschreibung wird hier auf das Aufschreiben eines vermeintlichen »So ist es gewesen« reduziert und Tanz als ein in sich geschlossenes ästhetisches Gebilde einer vergangenen Zeit aufgegriffen, während Entstehungskontext und Wahrnehmungskonventionen als zu vernachlässigende Größen ausgeblendet werden.⁹⁰

Neuere Annäherungstendenzen zwischen Geschichts- und Tanzwissenschaft hingegen versprechen, Licht in dieses bisher dunkle Kapitel der Tanzgeschichte zu bringen. So etwa tanzwissenschaftliche Studien, die die historische Perspektive als Herausforderung begreifen, um das, was als Tanz verstanden wurde, zu analysieren und dabei von einem grundlegenden transdisziplinären Ansatz ausgehen. In der geschichtswissenschaftlichen Forschungslandschaft sind diesbezüglich Arbeiten besonders aufschlussreich, die bislang getrennte Untersuchungsbereiche miteinander verbinden, indem sie sowohl Formenrepertoire, Raum-, Zeit- und Körperempfinden behandeln, als auch eine sozial- und kulturhistorische Kontextualisierung vornehmen. In Anlehnung an Studien aus der Soziologie und der Kulturanthropologie wird hier Tanz als soziohistorisches Phänomen und ideengeschichtliche Größe verhandelt.⁹¹

87 Vgl. Isadora Duncan: »Reflections, after Moscow (1927)«, in: Shaldon Cheney (Hg.), *The Art of Dance*. Isadora Duncan, New York 1977, S. 116-120, hier S. 116.

88 Vgl. I. Duncan: *Memoiren*.

89 Vgl. G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*; D. Duncan: *Life into Art*, S. 125. Als Versuch, Duncans sowjetische Choreographien in einer Kontinuitätslinie mit ihren vorhergehenden zu lesen, vgl. Ann Daly: »The Continuing Beauty of the Curve. Isadora Duncan and Her Lost Compositions«, in: *Ballett international* H. 8 (1990), S. 11-15.

90 Als Darstellung dieser Auffassung von Tanzgeschichte vgl. Marion Kant: »Plädoyer für die Tanzgeschichte. Identitätsproblematiken einer Wissenschaftsdisziplin«, in: Sabine Karoß/Leonore Welzin (Hg.), *Tanz, Politik, Identität*, Münster/Hamburg/London 2001, S. 81-101.

91 Auf Seiten der Tanzwissenschaft vgl. etwa Kant: *Plädoyer für die Tanzgeschichte*. Für eine weitere Einbettung der Tanzgeschichte über das Feld von Tanz- und Geschichtswissenschaft hinaus, in alle kulturwissenschaftlich orientierten Geis-

Ausdruck der Entwicklungen innerhalb der Wissenschaftslandschaft, die solch eine Annäherung von geschichts- und tanzwissenschaftlichen Studien ermöglicht haben und an deren Ende vielleicht einmal eine »bewegte Geschichte« stehen mag, ist auch die vorliegende Studie.⁹² Für die Untersuchung von Körper- und Tanzkonzepten im ausgehenden Zarenreich und der frühen Sowjetunion am Beispiel der Rezeption Isadora Duncans zieht sie methodische Ansätze aus der Körper- und Kulturgeschichte heran.

Warum nun aber »das ganze Theater mit dem Körper?« – fragt die Mediävistin Caroline Bynum, um gleich die Antwort darauf zu liefern: »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.«⁹³ Wenn hier also anhand Duncans eine Körpergeschichte

teswissenschaften plädiert: Amy Koritz: »Re/Moving Boundaries. From Dance History to Cultural Studies«, in: Gay Morris (Hg.), *Moving Words. Re-writing Dance*, London/New York 1996, S. 88-103. Als Überblick über unterschiedliche Forschungsansätze und neueste Entwicklungen innerhalb der Geschichtswissenschaft vgl. Rebekka von Mallinckrodt: »Bewegte Geschichte – Plädoyer für eine verstärkte Integration und konzeptuelle Erweiterung der Sportgeschichte in der frühneuzeitlichen Geschichtswissenschaft. Ein Literaturbericht«, in: *Historische Anthropologie. Kultur – Geschichte – Alltag* 12, H. 1 (2004), S. 134-139. Wichtigste neuere Monographie in diesem Feld ist die Arbeit der Historikerin Dorion Weickmann: D. Weickmann, *Der dressierte Leib*.

- 92 Bezeichnend dafür, dass für diese »bewegte Geschichte« noch einige »Schritte« zu tun sind, ist die Kritik Janine Schulzes an Weickmanns Studie. Vgl. <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2004-2-122> vom 4. September 2007. Hierin bemängelt Schulze die fehlende Konkretisierung der differenzierenden Körperkonditionierungen und Körperrepräsentationen auf der Ebene einer bewegungsanalytischen Beschreibung: Die Kritik Schulzes ist dabei vor dem Hintergrund der Entwicklung der letzten zehn Jahre innerhalb der internationalen Tanzwissenschaft: Bereits 1994 bemängelte Jane Desmond, dass die »Wiederkehr des Körpers« (Kamper) in den Wissenschaften eher eine Beschäftigung mit den Repräsentationen des Körpers, den diskursiven Steuerungen als mit den für den Tanz konstitutiven Handlungen und Bewegungen als einem eigenständigen Text nach sich gezogen hätte. Vgl. Jane Desmond: »Embodying Difference: Issue in Dance and Cultural Difference«, in: *Cultural Critique* 26 Winter (1994), S. 33-63, hier S. 34. Auch Amy Koritz, die für eine gleichzeitige Beschäftigung mit den Repräsentationen des Körpers, der diskursiven Körperpolitik und den Aktionen/Bewegungen als eigenständigem Text plädierte, forderte die Tanzwissenschaft dazu auf, Bewegung zu beschreiben und zu analysieren. Vgl. A. Koritz: »Re/Moving Boundaries«, S. 88f. Darüber wie eine solche Analyse aussehen könnte und auf welche Methoden sie sich dabei stützen kann, machen sich die Autoren des Sammelbandes »Bewegung in Übertragung« Gedanken: Vgl. Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein (Hg.): *Bewegung in Übertragung. Methoden der Tanzwissenschaft*, Bielefeld 2007.

- 93 Caroline Bynum: »Warum das ganze Theater mit dem Körper? Die Sicht einer Mediävistin«, in: *Historische Anthropologie. Kultur – Geschichte – Alltag* 4, H. 1 (1996), S. 1-33, hier S. 1.

geschrieben wird, dann wird damit auch etwas über die russische Kulturgeschichte ausgesagt. Denn: Die Körpergeschichte kann als »Metageschichte des Kulturellen« dienen.⁹⁴ Was kann nun aber mit der Geschichte einer Tänzerin in Russland Grundlegendes oder Neues über russische Geschichte ausgesagt werden? Anders formuliert: Was ist der Mehrwert von Kulturgeschichte? (Denn als Teil jenes Ansatzes versteht sich diese Arbeit.) Kulturgeschichte bezeichnet ein Verständnis von Geschichtswissenschaft, das sich von den beiden vormaligen in der Wissenschaftslandschaft herrschenden Herangehensweisen bewusst absetzt. Zum einen von der Politikgeschichte in ihrer klassischen Form, die ihren Autoritätsanspruch auf »großen Erzählungen«, die über jede theoretische Selbstreflexion erhaben sind, noch nicht aufgegeben hat. Zum anderen unterscheidet sie sich von der Sozial- und/oder Gesellschaftsgeschichte: Diese stellen, im Gegensatz zur Politikgeschichte, durch die Berufung auf die Sozialtheorie ihre »Wissenschaftlichkeit« heraus – betreiben damit aber nur allzu oft historische Analysen jenseits der Wahrnehmungen und Sinnstiftungsweisen der historischen Subjekte und ignorieren die kulturelle und symbolische Ebene der Geschichte weitgehend. Diese sogenannten »weichen Faktoren« sind es nun aber, welche Kulturgeschichte mitberücksichtigt; damit rückt der historische Mensch wieder in den Mittelpunkt. Kulturgeschichte zu betreiben heißt aber nicht, »Bindestrichgeschichte«, also den thematischen Ausschnitt aus einer vermeintlich »allgemeinen« Geschichte, zu schreiben. Die »Grenzen« der Kulturgeschichte sind vielmehr die Grenzen der Geschichtsschreibung überhaupt. Dabei soll Kulturgeschichte keine Bewegung des disziplinären Abgrenzens darstellen. Im Gegenteil: Sie bedeutet eine Öffnung der Geschichtswissenschaft in Richtung Kulturwissenschaft.⁹⁵

In der Kulturgeschichte gibt es somit kein primär »Gegebenes«, sondern – wie der amerikanische Philosoph John Dewey gesagt hat – nur ein »Genommenes«, also die jeweils spezifische Auswahl und Gestaltung von Themen unter bestimmten Fragestellungen.⁹⁶ Deshalb kann es auch nicht die eine, einzig wahre Kulturgeschichte geben: es existieren vielmehr viele verschiedene Kulturgeschichten.⁹⁷ Doch lassen sich einige gemeinsame Grundlagen der verschiedenen Kulturgeschichten ausmachen: so lassen sich (1) die Objekte der Kulturgeschichten nicht begreifen, beschreiben und erklären ohne Rück-

94 Christoph Tanner: »Körpererfahrung, Schmerz und die Konstruktion des Kulturellen«, in: Historische Anthropologie. Kultur – Geschichte – Alltag 2, H. 3 (1994), S. 489-502, hier S. 497.

95 Vgl. Ute Daniel: Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter, Frankfurt am Main 2001, S. 8, 11, 13, 452-456.

96 Vgl. John Dewey: Die Suche nach der Gewißheit (1929), Frankfurt am Main 1998, S. 179.

97 Vgl. Alain Corbin: »Du Limousin aux cultures sensibles«, in: Jean-Pierre Rioux/Jean-François Sirinelli (Hg.), Pour une histoire culturelle, Paris 1997, S. 101-115, hier S. 114f.

sicht auf die Bedeutungen, Wahrnehmungsweisen und Sinnstiftungen der zeitgenössischen Menschen; die Menschen, die Kulturgeschichten schreiben (2), schreiben sich immer zugleich mit ihren eigenen Wahrnehmungen und Selbstentwürfen in diese mit ein; und (3) wer Kulturgeschichte betreibt, will somit nicht nur etwas über die Geschichte, sondern auch über sich selbst erfahren.⁹⁸

Kultur wird verstanden nicht als Kultivierungsleistung, Distinktionsmittel, oder als Kunst oder »höhere Kultur« in Abgrenzung zur einer »Massenkultur«. Vielmehr wird in dieser Untersuchung mit einem erweiterten Kulturverständnis gearbeitet, wie es sich in den letzten Jahren herauskristallisiert hat.⁹⁹ Aus pragmatischen Gründen wird dabei auf vier Hauptströmungen im kulturtheoretischen Ozean Bezug genommen. Zentral ist zum einen die Annahme, dass Kultur sich in der Produktion von Bedeutung ausdrückt. Kultur ist, so hat es Clifford Geertz gesagt, ein »selbstgesponnenes Bedeutungsgewebe«, in das Menschen verstrickt sind.¹⁰⁰ Es gibt dabei keine Instanzen, die Bedeutungen *a priori* oder dauerhaft festlegen; diese entstehen erst in ihrem jeweiligen Kontext. Nicht weniger wesentlich ist die vor allem von Michel Foucault gestützte Überlegung, dass Kultur auf die diskursive Entfaltung und Regulierung von Identitäten auf jeder Ebene zielt.¹⁰¹ Neben diesen zwei Grundmerkmalen von Kultur, wird in dieser deutschsprachigen Arbeit, die sich mit einer Amerikanerin in der russischen Kultur einer lange vergangenen Zeit beschäftigt, eine dritte Erkenntnis vorausgesetzt: Um Kultur überhaupt wahrnehmen zu kön-

98 Vgl. U. Daniel: Kompendium Kulturgeschichte, S. 8, 17-19; Christoph Conrad/Martina Kessel: »Blickwechsel. Moderne, Kultur, Geschichte«, in: Dies. (Hg.), Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung, Stuttgart 1998, S. 9-40, hier S. 10-14. Als Beispiel für diese theoretische Position, wonach Geschichte immer auch Gegenwart ist, vgl. Jörg Baberowski: »Die Entdeckung des Unbekannten: Russland und das Ende Osteuropas«, in: Geschichte ist immer Gegenwart. Vier Thesen zur Zeitgeschichte, Stuttgart/München 2001, S. 9-42.

99 Vgl. Hartmut Böhme: »Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs«, in: Renate Glaser/Matthias Luserke (Hg.), Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven, Opladen 1996, S. 48-68; U. Daniel: Kompendium Kulturgeschichte, S. 443-466; Jörg Fisch: »Zivilisation, Kultur«, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 7, Stuttgart 1992, S. 679-774; Peter M. Hejl: »Kultur«, in: Ansgar Nünning (Hg.), Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Weimar 1998, S. 290-292; Claus-Michael Ort: »Kulturbegriffe und Kulturtheorien«, in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.), Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven, Stuttgart/Weimar 2003, S. 19-38.

100 Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt am Main 2002, S. 9, 16, 21.

101 Vgl. Ch. Conrad: »Blickwechsel«, S. 10f.

nen und greifbar zu machen, muss sie als Differenz erfahren werden. Oder: »Kultur [...] ist unverfügbar. Sie wird nur mitteilbar, in den Problemen dingfest, die man ohne sie nicht hätte.«¹⁰² Kultur ist somit eine Umschreibung all dessen, was einem in einer (anderen) Gesellschaft fremd vorkommt.¹⁰³ Damit ist ein weiteres wesentliches Merkmal von Kultur angedeutet: Wie Niklas Luhmann es geschrieben hat, ist Kultur immer »Beobachtung zweiter Ordnung«. Wenn also Kultur erst wahrgenommen werden muss, um Kultur zu sein, dann gibt es auch immer eine Beobachterposition, eine »mentale Brille« von oder mit der man schaut beziehungsweise angeschaut wird.¹⁰⁴

Im *ersten Kapitel* des Hauptteils dieser Studie ist dann auch von den kulturellen Dispositionen und den virulenten Diskursen im ausgehenden Zarenreich die Rede, aus denen sich das Interesse russischer Intellektueller für Duncan speiste. Die Anziehungskraft, die Duncan auf sie ausübte, war zunächst weniger körperlicher Natur. Sie lag darin begründet, wie Russlands Eliten Kultur betrachteten. Duncan übte aber auch eine *körperliche* Faszination auf russische Kulturanalytiker aus. Denn zu Beginn des 20. Jahrhunderts und vor allem nach der Revolution von 1905 gewann der Körper in den Diskursen russischer Eliten an Bedeutung. In ihren Augen spiegelte sich der kulturelle Niedergang Russlands vor allem in einem körperlichen Verfall wider.

Das *zweite Kapitel* beschreibt zum einen, wie Duncan als Vertreterin neuer, zukunftsweisender Körperkonzepte wie dem der zivilisierten Nacktheit nach Russland kam und eine Diskussion anstieß, die Russen Aufschluss über deren eigene Körperkonzepte gab. Zum anderen wird in diesem Teil der Arbeit die These verhandelt, dass Duncan mit ihrem ungekannten Tanzstil und Tanzkonzept an einem *der* grundlegenden Themen der russischen Kultur im Bezug auf Tanz und Körper rührte: ihrer Gespaltenheit entlang der Trennlinie der körperlichen Diszipliniertheit in disziplinierte Eliten und undiszipliniert-rauschhafte Volksmassen. Hatten russische Intellektuelle Tanz bislang immer entweder als Disziplinierungsmaßnahme der Eliten oder Rauschmittel des Volkes wahrgenommen, wurde er mit Duncan zur Metapher für die gesellschaftliche Umbruchssituation.

Das *dritte Kapitel* erzählt von dem Weg in die Zukunft, den Duncan für die russischen Eliten verkörperte, und den vor allem Friedrich Nietzsche gewiesen hatte. Durch die Kunst als »Ermöglicherin des Lebens« führte dieser

102 Ralf Konersmann: »Kultur als Metapher«, in: Ders. (Hg.), *Kulturphilosophie*, Leipzig 1998, S. 327-354, hier S. 352.

103 Vgl. Ernst Gombrich: *Die Krise der Kulturgeschichte*, München 1991, S. 38. Zur Einordnung dieser Position in einen größeren Kontext von Kulturdefinitionen innerhalb der Kulturgeschichte vgl. Ch. Conrad: »Blickwechsel«, S. 12.

104 Niklas Luhmann: »Kultur als historischer Begriff«, in: Ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Bd. 4, Frankfurt am Main 1995, S. 31-54, hier S. 47-51.

Weg meist zurück in die Vergangenheit, zu den alten Griechen. Tanz wiederum geriet dabei zur Gesellschaftsutopie.¹⁰⁵

Wie sich nun die Verwirklichung dieses Vorhabens Anfang der 1920er Jahre in der frühen Sowjetunion gestaltete, ist Thema des *letzten Kapitels*. Hier werden die Ausführungen von dem Gedanken geleitet, dass zu jener Zeit, im Kontext der frühen sowjetischen Körperpolitik, zentrale Aspekte von Duncans Tanz- und Körperkonzept wie »Freiheit« und »Natürlichkeit« in ihrer Ambivalenz, ja: in ihrem gefährlichen Potential zu Tage traten. Wie sich Duncans Vorstellungen in den sowjetischen Kontext einfügten, soll vor allem anhand zweier Begegnungen verdeutlicht werden. Die Ehe mit dem russischen Volksdichter Sergej Esenin steht sinnbildlich für das Aufeinandertreffen zweier Tanzkonzepte in der frühen Sowjetunion: »gesunder«, »harmloser«, revolutionärer Massentänze und »dekadenter«, »sexualisierter«, »junger« Tänze wie dem Foxtrott. Die Begegnung mit dem Militär Podvojskij bedeutet den abschließenden Höhepunkt einer Auseinandersetzung mit der Geschichte des Tanzes und des Körpers im ausgehenden Zarenreich und der frühen Sowjetunion am Beispiel Duncans. Anhand dieser Begegnung von Tanz und Militär in der Sowjetunion zu Beginn der 20er Jahre werden abschließend grundlegende Überlegungen über die russische Körperkultur (*fizičeskaja kul'tura, fizkul'tura*), über Duncans Tanzkunst und über die Bedingungen eines »freien« Tanzes angestellt.¹⁰⁶

Bevor nun die eigentliche Untersuchung einsetzt, die auf diesen Seiten eingeleitet wurde, seien noch einige formale Hinweise vorangestellt: Diese Studie wurde im Sommer 2005 am theaterwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin (Prof. Gabriele Brandstetter) und dem historischen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin (Prof. Dr. Jörg Baberowski) im Rahmen einer Magisterarbeit abgeschlossen. Sowohl der Textaufbau als auch der Stand der Forschungsliteratur sind für die Publikation beibehalten worden. Für russische

105 Friedrich Nietzsche: »Nachlaß 1887-1889«, in: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.), Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, Bd. 13, München/Berlin/New York 2003, S. 521. Im Folgenden wird diese Publikation mit KSA abgekürzt.

106 Auf die Schwierigkeiten, den russischen Begriff der *fizičeskaja kul'tura* – *fizkul'tura* adäquat ins Deutsche zu übersetzen, hat unter anderem Stefan Plaggenborg hingewiesen. Die deutsche Übersetzung als »Körperkultur« hat sich zwar eingebürgert, gibt aber den Begriff nur unvollständig wieder. Nach Plaggenborg wäre »Körper in Kultur« eine genauere, aber umständlichere Übertragung. So würde stärker zum Ausdruck kommen, dass es sich bei der *fiz'kultura* nicht allein um Leibeserziehung handelte, sondern der »Körper in Kultur« neben der geistigen Reorganisation gleichberechtigter Teil der zu schaffenden neuen, (proletarischen) Kultur war. Vgl. St. Plaggenborg: *Revolutionskultur*, S. 64f.

Namen und Begriffe wurde die wissenschaftliche Transliteration gewählt. Wo sich allerdings eine Schreibweise fest eingebürgert hat (»Bolschewiki« statt »Bol'seviki«), wird daran festgehalten.

