

3 Barfuß in Russland

Barfuß oder Nackt? – Körperkonzepte und -bilder

Hatten bis 1899 noch rosa Strumpfhosen und Tanzschläppchen Isadora Duncans Beine geziert, so waren Beine und Füße jetzt nackt. Ihre Arme waren unverhüllt, der Körper vom Korsett befreit. Doch sie hatte nicht alle Hüllen fallen lassen. Eine leichte Tunika umgab noch ihren bloßen Körper.¹



Abb. 3 Duncan 1903 in einer Pose aus »Narziss«, Chopin op. 64, Nr. 2.
(D. Duncan: Life into Art, S. 68)

Was von solch einem Kostüm zu halten war – darüber schieden sich in Russland die Geister: die einen sprachen von Pornographie oder Auswüchsen der Obszönität;² andere wie Vasilij Rozanov erkannten darin im Gegenteil nichts

- 1 Was Duncan später unter ihrer selbstgenähten Tunika trug ist unklar. Nach Ann Daly ersetzte sie das Korsett durch einfache, frotteeähnliche und plump anmutende Unterwäsche. Vgl. A. Daly: Done into Dance, S. 175, 251.
- 2 Vgl. Aleksandr A. Rostislavov: »Duze i Dunkan (1908)«, in: Tat'jana S. Kasatkina (Hg.), Ajsedora. Gastroli v Rossii, Moskva 1992, S. 112-121. Als eine ent-

Verwerfliches, sondern vielmehr etwas Natürliches. Doch was genau die Gemüter erregte, wagten beide Seiten kaum auszusprechen: es war die vermeintliche Nacktheit ihres Körpers. Es waren die tatsächlich unbedeckten Arme, Beine und Füße. Und vor allem waren es die weiblichen Körperrundungen, die sonst vom Korsett im Zaum gehalten wurden, sich nun aber unter der Tunika abzeichneten und beim russischen Publikum für Aufsehen sorgten.³

In den Kritiken bemühte man sich, das Gesehene möglichst nur anzudeuten und höchstens zu umschreiben; selbst Rozanov, der sonst keine Scheu vor Tabuthemen und -wörtern hatte, gebrauchte in seinem Artikel die konkreten Begriffe *nagota* (Nacktheit) oder *golyj* (nackt) nur sehr zögerlich. Nicht einmal in russische Enzyklopädien und Lexika dieser Zeit hatten diese Begriffe Eingang gefunden.⁴ In anderen Ländern, allen voran Deutschland, war dies offensichtlich weniger problematisch.⁵ Duncan selber hatte in ihrer Streit-

schiedene Verteidigung Duncans gegen solche Vorwürfe vgl. Aleksandr N. Benua: »Muzyka i plastika (1904)«, in: Tat'jana S. Kasatkina (Hg.), Ajsedora. Gastroli v Rossii, Moskva 1992, S. 59-73, hier S. 59f. V. Rozanov: »Tancy nevinnosti«, S. 139f. Pornographie – das war mit das Schlimmste, was in Russland einer Körperkunst vorgeworfen werden konnte. Vgl. I. Kon: »Sexuality and Politics in Russia, 1700-2000«, S. 197. Die Geschichte der Pornographie in Russland ist noch nicht geschrieben. Für den westeuropäischen Kontext vgl. Lynn Hunt (Hg.), The Invention of Pornographie. 1500-1800, New York 1993; Susan Sontag: »Die pornographische Phantasie«, in: Dies. (Hg.), Kunst und Antikunst, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 48-87. Zum mit der Pornographie eng verbundenen Phänomen der Obszönität vgl. Ludwig Marcuse: Obszön – Geschichte einer Entrüstung, München 1962.

3 Vgl. V. Rozanov: »Tancy nevinnosti«, S. 140.

4 Vgl. Oliver König: Nacktheit. Soziale Normierung und Moral, Opladen 1990, S. 63-74. König behandelt die Begriffsgeschichte des Wortes in Westeuropa. In die großen russischen Nachschlagewerke jener Zeit wurde der Begriff nicht aufgenommen: Bol'saja Enciklopedija. Slovar' obščedostupnych' svedenij po vsem' ostrasljam' znanija v 22uch tomach, Sankt-Peterburg 1896; Enciklopedičeskij slovar' Brokgauz-Efron v 82uch tomach, Sankt-Peterburg 1890-1904; Enciklopedičeskij slovar' t-va »Br. A. i I. Granat«. Sedmoe, soveršenno pererabotannoe izdanije v 36jach tomach, Moskva 1910-1933; Novyj enciklopedičeskij slovar' Brokauz-Efron v 29ych tomach, Sankt-Peterburg/Petrograd ?-1916; Russkaja enciklopedija v 11ych tomach, Sankt Peterburg/Petrograd 1911ff. Für den deutschen Kontext gibt Kerstin Gernig den wichtigen Hinweis, dass in der Leselandschaft Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts lateinische Titel weniger skandalös gewesen wären. Noch in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts entschädigte die Justiz, dass jemand, der Latein lesen könnte, moralisch weniger gefährdet sei, als jemand, der dieser Sprache nicht mächtig sei. Vgl. Kerstin Gernig: »Postadamtische Rache am Sündenfall? Nacktheit in Kultur- und Sittengeschichten der Jahrhundertwende«, in: Dies. (Hg.), Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 67-85.

5 Zur deutschen Auseinandersetzung mit dem Phänomen vgl. O. König: Nacktheit, S. 110-162; Maren Möhring: »Ideale Nacktheit. Inszenierungen in der

schrift, dem »Tanz der Zukunft«, das Thema Nacktheit direkt angesprochen. Hier schrieb sie 1903:

»Nur die Bewegungen des unbekleideten Körpers können natürlich sein. Und zur Nacktheit des Wilden wird der Mensch, angelangt auf dem Gipfel der Kultur, zurückkehren müssen; nur wird es nicht mehr die unbewußte, ahnungslose Nacktheit des Wilden sein, sondern eine bewußte und gewollte Nacktheit des reifen Menschen, dessen Körper der harmonische Ausdruck seines geistigen Wesens sein wird.«⁶

Duncans Nacktheitsideal umfasste also nicht die unzivilisierte Nacktheit vermeintlich primitiver oder rückständiger Völker. Sie war eine im Zivilisationsprozess höher stehende Nacktheit, eng verbunden mit Vorstellungen von »Natur« und »Natürlichkeit«.⁷ Doch Nacktheit war für Duncan auch in einem anderen Zusammenhang von zentraler Bedeutung:

»In jeder Kunst ist das Nackte das Höchste. Diese Wahrheit ist ziemlich allgemein bekannt. Maler, Bildhauer und Dichter richten sich darnach; nur der Tänzer hat sie vergessen, er der ihrer am meisten gedenken sollte, da das Werkzeug seiner Kunst der menschliche Körper selber ist.«⁸

Duncan nutzte die edle Nacktheit, um ihre Kunst, den Tanz, zu einer hohen Kunst zu erheben.⁹ Dabei vollzog sie einen in sich paradoxen Schritt: die Veredlung die Nacktheit durch die Kunst und die Legitimation der Kunst des Tanzes durch die Nacktheit. Kunst und Nacktheit bedingten sich nach Duncan also gegenseitig.

Vorsicht: Nackt!

Ab dem Jahre 1907, als Duncans Schrift »Der Tanz der Zukunft« zum ersten Mal auf Russisch erschien, hatten ihre russischen Leser die Möglichkeit, sich über Duncans Vorstellungen von Nacktheit selbst zu informieren.¹⁰ Aber selbst diese Lektüre hatte noch lange nicht zu bedeuten, dass Duncans Auffas-

deutschen Nacktkultur, 1893-1925«, in: Kerstin Gernig (Hg.), *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 91-109.

6 I. Duncan: *Tanz der Zukunft*, S. 29.

7 Zu Duncans Naturbegriff vgl. A. Daly: *Done into Dance*, S. 88-108.

8 I. Duncan: *Tanz der Zukunft*, S. 36.

9 Zu diesem zentralen Anliegen Duncans vgl. auch S. 94-98.

10 Vgl. Ajsedora Dunkan: *Tanec buduščego*, Moskva 1907. Über die Auflagenstärke ist nichts bekannt. Allerdings wurde die Schrift noch im selben Jahr vier Mal neu aufgelegt. Vgl. Elizaveta Suric: »*Predislovie*«, in: Tat'jana S. Kasatkina (Hg.), *Ajsedora. Gastroli v Rossii*, Moskva 1992, S. 5-28, hier S. 24.

sungen in Russland geteilt wurden. Und es bestand selbstverständlich ein großer Unterschied darin, über Nacktheit lediglich zu lesen, oder sie auf der Bühne vorgeführt zu bekommen. So befand denn auch der Regisseur Konstantin Stanislavskij, dass es für das Publikum nicht ohne Weiteres verständlich war, wie Duncans nackter Körper auf der Bühne aufzufassen sei. Bei seinem ersten Besuch einer ihrer Vorstellungen konnte er denn auch unter den Zuschauern Verwirrung beobachten. Der Regisseur, der von Berufs wegen selber ein Ge-spür für die Atmosphäre im Zuschauerraum hatte, meinte ausmachen zu können, dass diese Irritation sich je nach sozialer Stellung unterschiedlich ausdrückte:

»Ihr erster Tanz wurde mit spärlichem Klatschen, mißbilligendem Raunen und zaghaften Pfeifversuchen belohnt. Doch nach weiteren Tänzen [...] konnte ich die Proteste des einfachen Publikums nicht mehr ertragen und fing an demonstrativ Beifall zu klatschen. [...] Als das Durchschnittspublikum sah, daß bekannte Moskauer Künstler applaudierten, wurde es stutzig. Das Zischen hörte zwar auf, aber zu klatschen traute man sich doch noch nicht. Aber auch das ließ nicht lange auf sich warten: sobald das Publikum begriffen hatte, daß hier Applaus keine Schande war, setzte es lautes Händeklatschen, dann Rufe und schließlich Ovationen.«¹¹

Neben der Frage, welche Vorstellungen von Nacktheit in Duncans Auftritten transportiert werden sollten, gab es also noch ein viel größeres Problem: Wie war mit dieser vermeintlichen Nacktheit umzugehen? Duncans Auftritte waren mehr Fragen auf, als sie Antworten gaben.¹² Wie Stanislavskij beobachtet hatte, trug zur allgemeinen Verwirrung vor allem die simple Tatsache bei, dass ein Wahrnehmen, Denken und Reden von und über Nacktheit immer auch den eigenen sozial und kulturell geprägten Vorstellungen geschuldet war. Duncan selber hatte zwar in ihren Schriften ihren eigenen Standpunkt klargemacht. In ihren Aufführungen aber löste sie diese klaren Zuschreibungen wieder auf – und provozierte damit die unterschiedlichsten Auslegungen. Sie zielte auf ein Changieren zwischen verschiedenen Bedeutungsmöglichkeiten ab, in diesem Fall der sexualisierten oder desexualisierten, der primitiven oder der zivilisierten Bedeutung von Nacktheit. Dieses Überschreiten der Bedeutungsgrenzen beschränkte sich aber nicht allein auf das Sexuelle; es war Teil einer allgemeineren und umfassenderen kulturellen Transgression. Duncan weigerte sich, Grenzen zwischen der inneren Erfahrung und dem äußer-

11 Vgl. Konstantin Stanislawski: *Mein Leben in der Kunst*, Westberlin 1987, S. 403.

12 Zur Aktivierung des Zuschauers durch das neue, skandalöse Körperbild der Nacktheit, als Merkmal der historischen Tanzavantgarde, vgl. G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 37.

lichen Verhalten, zwischen dem privaten und dem öffentlichen Verhalten, zwischen Leben und Kunst hinzunehmen.¹³

Diese konträre Auslegung von »Nacktheit« war aber nicht nur Duncan geschuldet. Sie lag und liegt auch in der Natur des Phänomens der Nacktheit an sich begründet, in der »Grundsätzlichkeit der Nacktheit«, die eine »Logik der Abgrenzungen« provoziert.¹⁴ Die beiden bereits erwähnten zentralen Deutungskategorien für Nacktheit, Ästhetik und Moral sind daher untrennbar aufeinander bezogen. Während die Ästhetik Nacktheit aus »sich selbst« heraus beurteilt, richtet sich die Moral vor allem gegen Abweichungen von der Regel. Dabei versuchen beide Systeme, sich gegenseitig die Deutungshoheit streitig zu machen: Die ästhetischen Kategorien, indem sie dazu tendieren, sich gegen die moralischen Kategorien auf Kosten der sexuellen und erotischen Aspekte der Nacktheit durchzusetzen. Die Moral wiederum, indem sie dem Unmoralischen den ästhetischen Wert abspricht. Dennoch sind beide Systeme aufeinander angewiesen; dies sowohl zur Abgrenzung, als auch zur Unterstützung. Auch wenn sie sich zunächst gegenseitig das Anrecht auf Beurteilung der Nacktheit absprechen, vereinnahmen sie doch die Gegenseite für die eigene Funktion. Dahinter steht die Vorstellung, dass sich äußere Erscheinung (Ästhetik) und inneres Wesen (Moral) entsprechen.¹⁵

Nacktheit auf der Bühne

Mit Duncans Auftritten kam auf der Bühne der halbnackte beziehungsweise der sich entblößende Körper in Mode (um dann aber von staatlichen Ordnungshütern gleich wieder verboten zu werden). Bei diesen Auftritten wurde indirekt das Vorurteil von Nacktheit als genuin weiblichem Attribut bedient, waren es doch in erster Linie Tänzerinnen und Schauspielerinnen, die sich für die Bühne auszogen. Nacktheit stand auch hinter einer anderen Mode der Jahrhundertwende: Salome, die Königin der europäischen Décadence, hatte nach der Veröffentlichung von Oscar Wildes gleichnamigem Stück 1904 auch russische Schöngäste in ihren Bann gezogen.¹⁶ Theaterschaffende rissen sich darum, die Aufführungserlaubnis für Wildes Stück zu ergattern. Dies geschah oft, wie im Fall Konstantin Stanislavskijs oder Ida Rubinstains, die später zu der berühmtesten Salomedarstellerin Europas werden sollte, ohne Erfolg.

13 Vgl. A. Daly: *Done into Dance*, S. 174-177. Zum Begriff der Transgression, den Daly hier einführt, als einem Begriff in den Kulturwissenschaften, die ihn in den letzten Jahren in der Bedeutung, wie sie Michel de Certeau und Michel Foucault geprägt haben, verwenden vgl. z.B. Gerhard Neumann/Rainer Warning (Hg.): *Transgressionen. Literatur als Ethnographie*, Freiburg 2003.

14 Vgl. O. König: *Nacktheit*, S. 13f.

15 Vgl. ebd., S. 31f.

16 Vgl. O. Matich: »Geschlechterkrise im Amazonenreich«, S. 81f.

Selbst die bekannteste russische Inszenierung von Nikolaj Evrejnov im Jahre 1908 wurde trotz zunächst erteilter Aufführungserlaubnis wenige Stunden vor der Premiere verboten. Zuschauer der Generalprobe hatten berichtet, dass sowohl Kostüme wie auch das Bühnenbild von Nikolaj Kalmakov absichtsvoll erotisch seien.¹⁷ So sah der Kostümwurf für Salome beispielsweise ein eng anliegendes Trikot mit kleinen roten Brustwarzen vor, das den Eindruck von Nacktheit erwecken sollte. Doch für die Aufführung entschied man sich für eine andere, raffiniertere Art, Nacktheit in Szene zu setzen: Salome war in weiße Schleier gehüllt, die sie nach und nach im Laufe ihres Tanzes vor den Augen des Publikums fallen ließ. Der letzte Schleier fiel dann auf verdunkelter Bühne. Auch wenn die Inszenierung nicht vorsah, den vollständig entblößten Körper zu zeigen, kam es nie zu einer Aufführung.

Nudismus auf Russisch

Inszenierungen des nackten Körpers auf der Bühne waren also problematisch – Publikationen dagegen, die den nackten Körper thematisierten, wurden nichtzensiert. Dies waren in der Regel Übersetzungen ausländischer Ratgeber, in denen der nackte Körper im Zusammenhang mit Körperhygiene und -training zum Thema gemacht wurde.¹⁸ Aufgeschlossene russische Leser konnten sich zum Beispiel in der 1912 erschienenen russischen Übersetzung eines deutschen Sammelbands zur Körperkultur mit dem Titel »Körperkultur. Aber wie – und warum?! Ein Ratgeber für Jedermann« (auf Russisch übersetzt als: *K voprosu kultur' tela*), auch einen Artikel des prominentesten deutschen Propagandisten des Nudismus, Richard Ungewitters, zu Gemüte führen.¹⁹ In diesem erläuterte er die Bedeutung der Haut als eigenständigem Organ oder hob das Barfußlaufen als wesentlichen Bestandteil der Nacktkultur hervor: Durch den direkten Kontakt der Füße mit dem Erdboden habe der menschliche Körper einen unmittelbaren Zugang zu den Kräften der Erde. Neben solchen Aus-

17 Es bleibt unklar, ob dies eine Kritik darstellte. Vgl. ebd., S. 83.

18 Vgl. K voprosu kultur' tela; Kul't tela; D.E. Edvards: Ideal'naja kul'tura tela, S. 14-17; V. Olimpiec: Kul't tela, S. 23-27.

19 Vgl. K voprosu kultur' tela, S. 45-54. In der russischen Übersetzung wird Ungewitter als Autor nicht angeführt. Das deutsche Original ist: Richard Ungewitter: »Die gesundheitlichen Vorteile der Nacktheit«, in: Karl Vogt (Hg.), Körperkultur. Aber wie – und warum?! Ein Ratgeber für Jedermann, Berlin/Leipzig 1909, S. 57-70. Ungewitter sollte später noch zahlreiche Abhandlungen verfassen, bei denen in Deutschland alleine in den Titeln gesellschaftlicher Sprengstoff gesehen wurde. Er schreckte nicht davor zurück, ohne Umschweife den Begriff Nacktheit im Titel zu führen: »Die Nacktheit in entwicklungsgeschichtlicher, gesundheitlicher, moralischer und künstlerischer Beleuchtung« (1907), »Nacktheit und Kultur. Neue Forderungen« (1913), »Nackt. Eine kritische Studie« (1916) und »Nacktheit und Moral. Wege zur Rettung des deutschen Volkes« (1925).

führungen empörte sich Ungewitter darüber, dass das seiner Meinung nach Natürlichste auf der Welt, die Nacktheit, mit ausgeprägter Missbilligung ge- straft würde. Für die verbreitete Vorstellung, dass das Wort »nackt« einen Mangel an Kleidung ausdrücken würde, hatte er nur Hohn übrig.²⁰ Indem er Nacktheit als das eigentlich Natürliche und Kleidung als gesellschaftliche Degenerationsform ansah, verkehrte er bürgerliche Argumentationsmuster.²¹

Was konnte nun der russische Leser mit den Ergüssen deutscher Nudistenpropheten anfangen? In Russland, einem Land, in dem gerade einmal ein Teil der bäuerlichen Bevölkerungsmehrheit seine Bastschule gegen festeres Schuhwerk eingetauscht hatte, um in der Großstadt mithalten zu können, schienen solche Erörterungen wie beispielsweise über die Vorteile des Barfußlaufens abwegig.²² Und auch das Interesse der besser gestellten Leserschaft dürfte sich lediglich darauf beschränkt haben, über die Themen informiert zu sein, über die man sich in Europa den Kopf zerbrach.²³ Etwas anderes hatten die russischen Herausgeber des Ratgebers offenbar auch nicht im Sinn. Bezeichnend ist allein, dass sie in ihren Ausgaben jegliche Erläuterungen zu dem reichen Bildmaterial wegließen.

Dies konnte vor allem bei der anleitenden Zeichnung zum Bau einer »tragbaren Licht-, Luft-, und Sonnenbadeeinrichtung«, die dem Nacktheitsauf- satz beigefügt war, Verwirrung stiften. Die Zeichnung war zwar in die russische Ausgabe mit übernommen worden, aber durch die fehlende Beschriftung und Erläuterung blieb für den Leser unklar, um was es sich bei diesem geometrischen Gebilde handeln sollte.²⁴ Auch eine Liste mit weiterführender Literatur schien in den Augen der Herausgeber für den russischen Leser nicht von Interesse gewesen zu sein. Sie wurde in der russischen Fassung kurzerhand ausgelassen.²⁵ Für russische Leser bestand auch keine Notwendigkeit, weiter in ausländische Debatten über den tieferen Sinn und Zweck der Nacktheit einzudringen. Mit Auseinandersetzungen zur Rolle des nackten Körpers in ihrer eigenen Kultur hatten sie genug zu tun.

20 Der deutsche Begriff »Freikörperkultur« wurde ins Russische als »Nacktkörperkultur« (*Kul'tura nagoty*) übersetzt.

21 Vgl. K. Gernig: »Postadamtische Rache am Sündenfall«, S. 83f.

22 Vgl. Carsten Goehrke: Russischer Alltag. Eine Geschichte in neuen Zeitbildern. Bd. 2. Auf dem Weg in die Moderne, Zürich 2004, S. 196f.

23 Für Westeuropa: O. König: Nacktheit; Kerstin Gernig (Hg.), Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich. Köln/Weimar/Wien 2002; Wilhelm Hornbostel/Nils Jockel (Hg.): Nackt. Die Ästhetik der Blöße, München 2002; Maren Möhring: Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890-1930), Köln 2004.

24 Vgl. K. voprosu kultur' tela, S. 54; K. Vogt: Körperfunktion, S. 70.

25 Vgl. ebd., S. 78-84.

Nacktheit: ein typisch russisches Problem?

Für den russischen Markt übersetzte Publikationen zu Nacktheit handelten von einer Welt, die außerhalb der Grenzen des Imperiums lag. Versuche engagierter und begeisterter Kulturmittler, wie dem Dichter und Kritiker Maksimilian Vološin, diese Grenzen zu überwinden, mussten unweigerlich scheitern. Seine Schrift über Nacktheit, die auf eigenen Erfahrungen in der westeuropäischen Nacktkörperkultur beruhte und in der er eine Übertragung auf den russischen Kontext erörterte, blieb unveröffentlicht.²⁶ Dabei zeichnete sie nicht allein die Tatsache aus, dass sie Nacktheit auch im Titel führte, sondern es war ihr kulturkritisches Reflexionsniveau, was sie von anderen veröffentlichten Schriften unterschied. Vološin reflektierte sowohl über die historischen Voraussetzungen als auch über die gegenwärtige gesellschaftliche Einstellung unter russischen Eliten von und zu Nacktheit. Dies führte ihn auch zu einer Erkenntnis, die er am eigenen Leibe zu spüren bekam: In Russland sei es unmöglich über Nacktheit sprechen, geschweige denn zu schreiben. Die ohnehin schwierige Ausgangslage wäre durch neuere erotische Tendenzen innerhalb der Literatur verschärft worden: Schon allein der Gedanke an »Nacktheit« war verpönt, sie gar noch zu benennen ein Ding der Unmöglichkeit. Wenn man nicht von Nacktheit als Ausdruck tiefster Barbarei sprechen oder schreiben wolle, dann bliebe einem nichts anderes übrig als zu schweigen.²⁷

Doch auch wenn Vološin die Problematik richtig erkannt hatte, interessierte man sich in russischen Intellektuellen- und Künstlerkreisen allen Vorbehalten und Schwierigkeiten zum Trotz für Nacktheit. Er selber hatte seinen Teil dazu beigetragen, als er Isadora Duncan in die russische Geistes- und Kulturwelt einführte, noch bevor sie selber das Land bereiste.²⁸ Worin aber lag die tiefere Faszination für den nackten Körper, dem man sich zugleich mit Scheu näherte?

Eine der wenigen russischen Publikationen zu Nacktheit, die den Begriff *nagota* auch tatsächlich im Titel führten, behandelte »Nacktheit auf der Bühne« (*Nagota na scene*). Dieser von Nikolaj Evrejnov 1911 in St. Petersburg herausgegebene Sammelband enthielt auch einen Ausschnitt aus Duncans »Tanz der Zukunft«. Gleich zu Beginn verwies der Herausgeber darauf, dass es Duncan und ihre ersten Auftritte in Russland waren, die unter russischen Künstlern und Intellektuellen den Anstoß zu einem Nachdenken über das Ver-

26 Als Erfahrungsbericht über seine Zeit in der Berliner Nudistenkolonie »Freier Bund« vgl. Maksimilian Vološin: »Bliki. O nagote«, in: *Dnevniki pisatelej* 1 (1914), S. 34-40.

27 Vgl. Ders.: »Lico«, S. 718.

28 Vgl. Ders.: »Ajshedora Donkan«. Ders.: »Ajshedora Dunkan (1904)«, in: Ders., *Liki tvorčestva*, Leningrad 1988, S. 392-395, 715-716.

hältnis von Nacktheit, Kunst und Leben gegeben hatten.²⁹ Doch im Gegensatz zu Vološins Manuskript geriet ein bestimmter Aspekt von Nacktheit aus dem Blick: die Nacktheit der Untertanen des russischen Vielvölkerreichs. Es ist auffallend, dass in Russland Nacktheit außerhalb der westeuropäischen Kunstgeschichte, also als Teil der russischen Kunst, geschweige denn der russischen Lebenswirklichkeit, kaum thematisiert wurde: Arkadij G. Gornfel'd (1867-1941) beispielsweise, Literaturkritiker und später unter den Bolschewiki erfolgreicher Kulturfunktionär, erkannte in der »Barfüsslerin« die »nackte Göttin«, die Venus von Milo, bei deren Anblick große Dichter geweint hätten. Dieser Bezug auf die Kunstgeschichte diente ihm als Beleg für die Unverfänglichkeit des nackten Körpers.³⁰ Und darin folgte er tatsächlich auch Duncans Vorgaben.³¹ Sie hatte geschrieben:

»Wenn ich [...] nackt auf dem Erdboden tanze, so nehme ich naturgemäß griechische Stellungen ein, denn griechische Stellungen sind nichts weiter, als die natürlichen Stellungen auf dieser Erde.«³²

Und dennoch: Die gewollte Nacktheit des zivilisierten Menschen als Ideal der Zukunft, wie Duncan sie beschrieb, wurde ausgeklammert und hatte in der Vorstellungswelt russischer Intellektueller keinen Platz. Denn Nacktheit war unter russischen Intellektuellen bereits anders besetzt: nackt war der Körper der großen barbarischen, unzivilisierten ländlichen Bevölkerungsmassen, die nicht einmal ansatzweise das Zivilisationsniveau erreicht hatten, von dem Duncan sprach.³³ Kurz: Sie stand für das, was als rückständig galt und was man zu überwinden suchte.

Nacktheit wurde als zentraler Bestandteil der heidnischen und volkstümlichen Riten der Menschen auf dem Lande betrachtet und beschrieben.³⁴ Und wie der deutsche Sittenforscher Stern befand, war diese Nacktheit oftmals mit Erotik verbunden.³⁵ Dabei konnte auch oder gerade Stern in seiner »Kulturge schichte der russischen Sitten« nicht unbeschwert und direkt von Nacktheit

29 Vgl. Nikolaj Evrejnov (Hg.), *Nagota na scene*, Sankt Peterburg 1911.

30 A. Gornfel'd: »Ajsegdora Dunkan (1908)«, in: Tat'jana S. Kasatkina (Hg.), *Ajsegdora. Gastroli v Rossii*, Moskva 1992, S. 96-102, hier S. 99-101.

31 Vgl. dazu die Ausführungen in diesem Buch auf S. 57. Zu Isadora Duncan und der Geburt des modernen Tanzes aus den Archiven der antiken Kunst vgl. G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 58-97.

32 I. Duncan: *Tanz der Zukunft*, S. 36.

33 Vgl. I. Kon: »Sexuality and Politics in Russia, 1700-2000«, S. 198.

34 Vgl. ebd.; Diese Riten werden bei Stern eindrücklich geschildert. So war es zum Beispiel üblich, anlässlich der Bekämpfung der Rinderpest junge Mädchen »so wie Gott sie erschaffen hat« vor einen Pflug zu spannen, mit dem dreimal um das Dorf herum ein Schutzgraben gezogen wurde. Vgl. B. Stern: Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Russland. Bd. 1, S. 106.

35 Vgl. ebd., S. 354.

reden: im Register wurde dieser Begriff zwar aufgeführt, im Haupttext aber bekam sein Publikum dagegen nur Umschreibungen wie »Adamskostüm« zu lesen.³⁶ Die Tatsache, dass Nacktheit in der russischen Kultur vor allem in der Volkskultur angesiedelt wurde, ist ein typisches Beispiel für die Randposition der Nacktheit. Auch in anderen kulturellen Kontexten wird Nacktheit oft mit dem unteren Ende der gesellschaftlichen Hierarchie – dem Kind, der Frau, den Unterschichten oder den »primitiven Völkern« – in Verbindung gebracht: als »dumpfe« Schamlosigkeit und »ungehemmter« Geschlechtstrieb, die beide dem Tierischen verhaftet und weitgehend unzivilisiert sind. Dieser Vorstellung nach bedarf es immer wieder erneuter Anstrengungen, diese »Zügellosigkeit« im Zaum zu halten. Und da das Volk seine Sitten nicht aus eigener Kraft verfeinern kann, müssen sie von oben immer wieder unter Kontrolle gebracht werden.³⁷ Duncans zivilisierte Nacktheit war für Russen somit von ihrer eigenen Realität – wie sie sich russische Sittenhüter ausmalten – Lichtjahre entfernt. Ihr Konzept berührte in den Augen russischer Eliten einen der ewig wunden Punkte: die Rückständigkeit des russischen Zivilisationsprozesses.

Trotzdem ließen es sich nicht wenige nehmen, einen Blick auf die halbnackte Tänzerin Isadora Duncan zu werfen. Nach Stanislavskij wurde dabei nicht ausschließlich die Neugier an der Kunst befriedigt; nicht jeder Zuschauer zog beim Anblick von Duncans Körper sofort Verbindungen zur Kunstgeschichte. Im Gegenteil: Der ungewohnte Anblick eines fast entblößten Körpers auf der Bühne brachte so manchen auf andere Gedanken.³⁸

Auch Rozanov machte für die Popularität von Duncans Auftritten andere Kräfte verantwortlich. Fasziniert von den Menschenmassen, die Duncans Gastspiele in Russlands Metropolen anzogen, fragte er sich, worin wohl die kulturgeschichtliche Bedeutung jenes Verlangens bestünde, eine nackte Frau anzuschauen. War dies ein spezieller Zug Petersburgs, Moskaus, wenn nicht ganz Russlands? Oder war es vielleicht doch europäisch? Eindeutig russisch war für ihn nicht nur die Art der Menschenmasse, die berüchtigte russische *tolpa*.³⁹ Typisch russisch war seiner Meinung nach vor allem die Doppelmorale, die dabei zu Tage trat. Auf der einen Seite war man – egal ob jung oder alt, reich oder arm, gebildet oder ungebildet – in Russland bereit, jeden nur erdenklichen Preis zu zahlen, um einen kurzen Blick auf eine tanzende Frau in einer Aufmachung, wie »Du sie in einem anderen Ort billiger nicht sehen kannst« zu werfen. Nach befriedigter Schaulust, so Rozanov, wendet man

36 Vgl. ebd., S. 372.

37 Vgl. O. König: Nacktheit, S. 34-38.

38 Vgl. K. Stanislawski: Mein Leben in der Kunst, S. 403.

39 Rozanov selber gibt an dieser Stelle keine näheren Erläuterungen, was die russische *tolpa* ausmache. Vgl. V. Rozanov: »Tancy nevinnosti«, S. 130.

sich dann empört und lauthals schimpfend ab und spielt wieder den Moralapostel.⁴⁰

An Duncans Rezeption lässt sich im Kleinen damit etwas zeigen, was Kon in seiner wertvollen, aber zum Kulturdeterminismus neigenden Arbeit im großen Rahmen einer Gesamtgeschichte der Sexualität in Russland versucht, festzumachen: Der Doppelmoral bescheinigt er tiefe Wurzeln in der russischen Kulturgeschichte. Sie ist für ihn ein Hauptmerkmal der spezifisch russischen Einstellung zum und Vorstellung vom Körper. So seien die verschiedenen russischen Körperkonzepte über Jahrhunderte hinweg von binären Oppositionen durchzogen und von einem dichotomischen Denken über den Körper geprägt gewesen.⁴¹ Auch wenn zum einen russischer Charakter, Lebensstil und Mentalität oft durch eine vorherrschende Spiritualität (*duchovnost'*) im Gegensatz zum angeblichen westlichen Materialismus, Pragmatismus und einer vermeintlichen Körpergebundenheit bestimmt seien, so ist nach Kon doch andererseits in der Volkskultur und hinter verschlossenen Türen auch in der hohen Gesellschaft eine ausgeprägte Körperfixiertheit vorzufinden.⁴² Die Ideologie – wie Kon es nennt – einer entkörperten Spiritualität mit ihrer Geringsschätzung des Körpers und seiner physiologischen Funktionen zeigt sich für ihn am deutlichsten in der religiösen russisch-orthodoxen Kunst. Während in der westlichen sakralen Kunst seit dem späten Mittelalter der ganze Körper als lebendiges Fleisch (»living flesh«) gezeigt wird, an dem nur die Genitalien bedeckt sind, ist auf russischen Ikonen allein das Gesicht genauer ausgeführt oder, wie es so schön heißt: »belebt« (*oživlennyj*). Der restliche Körper ist in der byzantinischen Tradition entweder verdeckt, dennoch nackte Körperstellen sind zumindest asketisch dargestellt. Hinzu kommt, dass, anders als in katholisch oder protestantisch geprägten Gebieten Westeuropas, wo in der weltlichen Malerei die Darstellung des nackten Körpers schon seit der Renaissance üblich war, in Russland Künste und Kultur bis ins späte 18. Jahrhundert hinein vom Abbildverbot der orthodoxen Kirche geprägt waren.⁴³ Doch diese offizielle Haltung gegenüber der Abbildung des nackten Körpers stand in krassem Gegensatz zu dem, was sich abspielte, wenn man sich unbeobachtet wähnte und zu den Bildern im Giftschrank. Denn diese waren alles andere als sittsam und prude. Selbst ausländische Russlandreisende wie der in körperlichen Dingen erfahrene, berühmt-berüchtigte Giacomo Casanova (1725-1798), der im Jahre 1767 am Hof der russischen Zarin Katharina der Grossen weilte, konnten ihre Überraschung, um nicht zu sagen: ihren Schock angesichts der

40 Ebd.

41 I. Kon: »Sexuality and Politics in Russia, 1700-2000«, S. 198.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 201.

russischen Sitten, wie dem gemischten Nacktbadens in Saunen, nicht verhehlen.⁴⁴

Obwohl ihre ersten »nackten« Auftritte auch in Westeuropa für Aufregung gesorgt und die Tänzerin fast ins Gefängnis gebracht hatten, zeigte sich doch in den Reaktionen, die Duncans Auftritte in Russland ausgelösten hatten, neben der Angst vor dem nackten, unzivilisierten Körper der wilden Volksmassen auch die spezifisch russische Abwehrhaltung gegenüber der künstlerischen Darstellung des nackten Körpers.⁴⁵

»Die Natur in ihrer vollsten Blüte«

Es war einmal mehr Rozanov, der hinsah, wo andere verschämt den Kopf abwandten. Er wich bei seiner Betrachtung von Duncans nacktem Körper nicht wie andere auf die westeuropäische Kunstgeschichte aus. Er nahm die entblößten Körperteile genau unter die Lupe. Und bei den Beinen fing er an. Denn Rozanov hatte ein Faible für nackte Beine, ja: sie wurden für ihn zur Metapher für das, was seine Aufmerksamkeit erregte. So schrieb er an anderer Stelle: »Im Grunde sind alle Menschen ›in Strümpfen‹ [...] uninteressant.«⁴⁶ Doch Duncans erregten Rozanov besonders. Sie waren nämlich nicht nur nackt, sondern auch noch häßlich. Sie waren knorrig, dünn und kräftig zugleich, mit schlechter, unsauberer, ganz und gar nicht weißer Haut. Rozanov sann darüber nach, warum sie nicht gebleicht oder zumindest gepudert hatte – ordentliche Frauenzimmer hatten da doch so ihre Mittel.⁴⁷ Von diesem, zum Teil gespielten Schock der unästhetischen Nacktheit wieder erholt, ließ er wie in einer Umkehrbewegung zu einem Satz aus Duncans »Tanz der Zukunft« (›Nur die Bewegungen des unbekleideten Körpers können natürlich sein‹) die verschiedenen Kunstfertigkeiten der bestrumpften und beschuhnten Füße in seinem Text Revue passieren.⁴⁸

Doch kaum hatte er für sich erkannt, dass die nackten Beine für Duncans natürlichen Tanz (*pljaska*) genau richtig waren, fiel sein Augenmerk auf ein ganz anderes, in seiner auch nur angedeuteten Nacktheit wesentlich heikleres Körperteil: ihre Brüste.⁴⁹ Diese zeichneten sich unter ihrer Tunika ab; wenn

44 Vgl. J. T. Costlow: »Introduction«, S. 13.

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

46 Zit. n. R. Grüber: An den Grenzen der Moderne, S. 356.

47 Vgl. V. Rozanov: »Tancy nevinnostи«, S. 136f.

48 Vgl. ebd., S. 133-136.

49 Zu Rozanovs Einschätzung von Duncans Tanz, den er mit den russischen Volksätzeln (*pljaski*) assoziierte, die wiederum stark erotisch aufgeladen waren vgl. S. 78.

man genau hinschaute – erläuterte Rozanov fasziniert – konnte man sogar erkennen, dass sich zwischen ihnen der Stoff zu einem kleinen Beutel wellte.⁵⁰ Er war entzückt: Duncan schien sich nicht im Geringsten darum zu kümmern, ob ihre Brüste und stellenweise sogar ihre Brustwarzen während ihrer Bewegungen zu sehen waren. Jetzt gab es kein Zurück mehr. Er war wie gebannt von der aufblitzenden nackten Brust. Voller Verzückung und Selbstvergessenheit will er aus seiner Loge gerufen haben: »Ja das ist die Natur in ihrer vollen Blüte!« Wieder etwas zu Ruhe gekommen, fiel ihm ein, dass gemäß gesellschaftlicher Konventionen das Zeigen der Brüste als »unschicklich« galt, ein absolutes Tabu darstellte. Ihm war nicht begreiflich, warum das Zeigen der Brust als unschön und schamlos gelte. Auch Ballerinen und Sängerinnen zeigten doch alles Erdenkliche. Warum nun aber gerade das Zur-Schau-Stellen der Brust schön sei, konnte er nur unter Schwierigkeiten erklären. Sicher war: Es habe ein tieferes, psychologisches Gesetz. Warum sollte man sich auch eines Organs schämen, das der Ernährung eines Kindes diene und damit kaum reiner und heiliger sein könnte? Und überhaupt: Duncans Brust sei weder heilig noch schön, sie sei ganz einfach die Brust eines Mädchens – seinen Artikel über Duncan nannte er dann auch prompt »Tänze der Unschuld« (*tancy nevinnosti*).⁵¹

Die Auseinandersetzung mit Nacktheit spielte sich im Russland des fin de siècle zwar in anderen Zusammenhängen und scheinbar versteckter ab als in Deutschland. Sie war aber auch dort vorhanden und war auch hier ebenfalls Teil des Spiels der sozialen Kräfte und Demonstration von Machtverhältnissen. Inwiefern es dabei dem einzelnen gelang, seine Auffassung über Nacktheit zu äußern, richtete sich nicht nur nach der Macht, die ihm in Form von physischer Gewalt oder der Verfügungsmacht über gesellschaftliche Produktionsmittel zur Verfügung stand. Sie beruhte auch auf der damit in Verbindung stehenden Definitionsmacht über Moral und Ästhetik.⁵² Und vielleicht bedurfte es gerade eines Querdenkers wie Rozanov, der den Vorwurf der Pornographie nicht scheute, um den nackten Körper in den Blick zu nehmen.

Duncan war zu einem Zeitpunkt nach Russland gekommen, in dem eine Debatte über Nacktheit möglich schien. Allein: Es ist ein in der russischen Kulturgeschichte nicht unbekanntes Phänomen, dass europäische Konzepte in einen anderen Kontext übersetzt werden, dadurch mit einer anderen Bedeu-

50 Vgl. V. Rozanov: »Tancy nevinnosti«, S. 139. Rozanov später zur Mutterbrust: W. Rosanow: Abgefallene Blätter, S. 163-167.

51 V. Rozanov: »Tancy nevinnosti«, S. 139f; Daly verweist auf Ähnliches in der amerikanischen Kritik vgl. A. Daly: Done into Dance, S. 174. 1913 erkannte Rozanov bei einem Exklusivinterview begeistert »die Mutter« in Duncan. Vasilij Rozanov: »U Ajsedory Dunkan«, in: Ders., Sredi chudožnikov ..., Moskva 1994, S. 396-398.

52 Vgl. O. König: Nacktheit, S. 13.

tung aufgeladen werden und – somit über andere Phänomene Aufschluss geben können.⁵³ Am Beispiel Duncan scheint, wie gezeigt, eines der für Russland zentralen Themen auf: der Gegensatz zwischen vermeintlich aufgeklärten Eliten und dumpfen Volksmassen.

Isadora im Ballettland – Tanzkonzepte im ausgehenden Zarenreich

»Das sind keine ›Tänze‹ (*tancy*)!«⁵⁴ – rief Vasilij Rozanov 1909 beim Anblick Duncans auf der Bühne des Petersburger »Kleinen Theaters« (*Malyj Teatr*) aus. Dies klingt zunächst absurd, war doch Duncan ausdrücklich angereten, um den Tanz als hohe Kunst wiederzubeleben. Schrieb sie doch:

»Ich habe den Tanz neu entdeckt! Ich habe diese Kunst wiedergefunden, die zwei Jahrtausende hindurch für die Menschheit verlorengegangen war. [...] Ich bringe Ihnen diese Tanzkunst, die unser Zeitalter von Grund auf umstürzen wird.«⁵⁵

Den Tanz neu entdecken? War er so tief in Vergessenheit geraten? Hatte man in Russland die Erinnerung an ihn vielleicht besonders gut verdrängt und ihn deshalb bei ihren Aufführungen nicht wiedererkannt? Auf welche Tanzkultur und Konzepte von Tanz traf Duncan im ausgehenden Zarenreich und welche Körperkonzepte lagen ihnen zu Grunde?

Von Schmetterlingen und Schwänen

Tanz in Russland – das war und ist für die meisten Russen und Nicht-Russen Ballett.⁵⁶ So auch für Rozanov. Er lag gar nicht so falsch, mit seiner Annahme, dass Duncans Körperkunst nichts mit dem gemein hatte, was man in Russland als Tanz bezeichnete – dem Ballett. Duncan hatte sich fest vorgenommen, das Ballett oder die »Folteranstalt«, wie sie zu sagen pflegte, mit allen Mitteln zu bekämpfen. Sie warf ihm vor, dass seine »sterilen« Bewegungen im Widerspruch zur Natur stünden, gegen die natürlichen Gesetze der Gravitation verstößen würden und die Bewegungen »ein Ausdruck der Dege-

53 So: Wolfgang Kissel/Dirk Uffelmann: »Kultur als Übersetzung. Historische Skizze der russischen Interkulturalität (mit Blick auf die Slavica orthodoxa und die Slavica latina)«, in: Wolfgang Kissel/Franziska Thun/Dirk Uffelmann (Hg.), Kultur als Übersetzung. Klaus Städtke zum 65. Geburtstag, Würzburg 1999, S. 13-40.

54 Ebd., S. 133.

55 I. Duncan: Memoiren, S. 26. Vgl. u. a. ihren bekanntesten Text den »Tanz der Zukunft« (1903). Zu Duncans Tanzkonzept vgl. A. Daly: Done into Dance, S. 22-87.

56 V. Rozanov: »Tancy nevinnosti«, S. 133-135.

neration, des lebendigen Todes« seien.⁵⁷ Ihr Tanz dagegen war der »Tanz der Zukunft«. Ihr Tanzkonzept, wie sie es 1903 in ihrer gleichnamigen Streitschrift formuliert hatte, basierte auf sieben Grundannahmen: 1. das erste Verständnis von Schönheit gewinnt man vom menschlichen Körper; 2. die Quelle des Tanzen ist die »Natur«; 3. Tanz soll die natürliche Sprache der »Seele« sein; 4. der Wille des Individuums kommt im Einsatz der Gravitation durch den Tänzer zum Ausdruck; 5. die Bewegungen müssen den Körperperformen seines Bewegers entsprechen; 6. Tanzen soll sukzessiv sein, d. h. aus sich konstant weiterentwickelnden Bewegungen bestehen; 7. der Tanz muss die höchsten moralischen, schönen und gesunden Ideale der Menschheit ausdrücken.⁵⁸ Und ihre Mission, diesen Tanz, von dem sie auch als »wahren Tanz« sprach, zu verbreiten, war es, die sie ab 1904 nach St. Petersburg, eine der Hochburgen des klassischen Balletts, führte.⁵⁹ Hier ihren Tanz unter die Leute zu bringen, musste auf den ersten Blick wie ein unmögliches Unternehmen erscheinen. Für Isadora Duncan aber war es eine große Herausforderung. Und in der Tat: Duncan hatte Glück oder vielleicht einfach ein gutes Gespür. Denn die Krise der russischen Kultur und die Krise des Körpers waren auch am Ballett nicht spurlos vorübergezogen. Auch die Tanzkunst befand sich im Umbruch. Dafür war Duncans Erscheinen sowohl Symptom, als auch Katalysator.

Die Krise der russischen Tanzkunst war umso erstaunlicher, wenn man sich vor Augen führt, dass die Ballettkunst in Russland erst im ausgehenden 19. Jahrhundert, unter dem Einfluss von Marius Petipa (1818-1910), zu voller Blüte gereift war.⁶⁰ Der Franzose, seit 1869 Chefballettmeister des »Kaiserlichen Marinskij Theaters«, hat mit seinem *Grand ballet* Tanzgeschichte geschrieben. Petipa ist ohne Zweifel einer der großen Choreographen in der Ge-

57 I. Duncan: Der Tanz der Zukunft, S. 30f. Duncans negative Rede über das Ballett war Teil ihrer Strategie, ihre eigene Tanzkunst zu bestimmen. Dabei hatte sich ihr vermeintlich neuer Tanz praktisch und diskursiv aus drei Bewegungstraditionen herausgekämpft: dem Gesellschaftstanz, der Körperkultur und dem Ballett. Im Gegensatz zum Gesellschaftstanz und zur Körperkulturbewegung, die positive Argumente für Duncans Diskurs lieferten, benutzte sie das Ballett als Negativfolie. Für Duncan symbolisierte das Ballett die alte Ordnung des 19. Jahrhunderts, unter der die Menschen ihre Verbindung zu ihrem Körper verloren hätten. Vgl. A. Daly: Done into Dance, S. 25f.

58 Vgl. I. Duncan: Tanz der Zukunft; A. Daly: Done into Dance, S. 30-36.

59 Vgl. I. Duncan: Tanz der Zukunft, S. 30.

60 Zur Krise des Balletts vgl. N. Vašekvíč: »Krizis baleta«, in: Rampa 9 (1908), S. 138f; Vera Krasovskaja: Russkij baletnyj teatr načala XX veka. Bd.1: Choreografy, Leningrad 1971, S. 7-60. Andere wie die sowjetische Balletthistorikerin Natalia Roslavleva sehen in den *Ballets Russes* die Hochzeit des russischen Balletts. Vgl. N. Roslavleva: Era of the Russian Ballet, S. 167.

schichte des Balletts, für manche sogar der größte Choreograph überhaupt.⁶¹ Die Ballette, die er mit Peter Tschaikowsky schuf, gelten heute als »Klassiker« und werden weltweit getanzt: »Dornröschen« (1890), »Nussknacker« (1892) und »Schwanensee« (1877/1895).⁶² Petipa machte das russisch »Kaiserliche Ballett« Ende des 19. Jahrhunderts zu einem der vitalsten, wenn nicht zu dem Zentrum der Ballettwelt schlechthin.⁶³

Doch diese Glanzzeit war nicht von Dauer. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts stand eine neue Generation bereit, die vieles anders machen wollte. Der Wandel in der russischen Ballettkunst, der damit einherging, wird am Schicksal der letzten großen Primaballerina der »Kaiserlichen Theater« Matil'da Kšesinskaja (1872-1971) deutlich. Petipa hatte in ihr erst in seiner letzten Schaffensphase seine ideale Primaballerina entdeckt. Sie schien für seine technisch anspruchsvollen und variantenreichen Ballette wie geschaffen. Für sie waren diese wiederum ideal, um ihre Virtuosität zu beweisen: Sie war die erste russische Tänzerin, die 32 fouettés en pointe schaffte. Aber es war vor allem ihre enge Verbindung zur Zarenfamilie, die ihr auch abseits der Bühne Reichtum und Einfluss einbrachten. So wurden denn auch im Jahre 1895 ihre Leistungen mit der sehr seltenen kaiserlichen Ernennung zur »prima ballerina assoluta« belohnt.⁶⁴

Doch kaum aufgestiegen sank der Stern der Kšesinskaja auch schon wieder: 1902 konnte sie noch ihren Einfluss geltend machen und den späteren Anhänger Dalcrozes, Fürst Sergej Volkonskij (1860-1937), von seinem Direktorenposten der »Kaiserlichen Theater« vertreiben. Doch andere Entwicklungen waren dagegen nicht aufzuhalten.⁶⁵ Für die Karriere der Kšesinskaja

61 Zu Petipa: Tony Devereux: »Petipa, Marius«, in: Martha Bremser/Lorraine Nicholas/Leanda Shrimpton (Hg.), International Dictionary of Ballet. Volume 2. L-Z, Detroit/London/Washington 1993, S. 1108-1111; Eberhard Rebling (Hg.), Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen. Berlin 1975; Gunhild Oberzaucher-Schüler: »Das Grand ballet Marius Petipas«, in: Sybille Dahms (Hg.), Tanz, Kassel/Basel/London u.a. 2001, S. 132-134. Zum langsamem Ende der Ära Petipa und dem Niedergang des klassischen akademischen Balletts in Russland: T. Scholl: From Petipa to Balanchine, S. 48-50.

62 Die Choreographien des 2. und 4. Akts der heute getanzten Fassung von »Schwanensee« von 1895 und vom »Nussknacker« stammen von Petipas langjährigen Assistenten L. I. Ivanov. Vgl. Roland John Wiley: The Life and Ballets of L. Ivanov. Choreographer of the Nutcracker and Swan Lake, Oxford 1997.

63 Vgl. Devereux: »Petipa«, S. 1111.

64 Vgl. Penelope Jowitt: »Kshesinskaya, Matilda«, in: Martha Bremser/Lorraine Nicholas/Leanda Shrimpton (Hg.), International Dictionary of Ballet. Volume 1. A-K. Detroit/London/Washington, 1993, S. 786-789, hier S. 788.

65 Vgl. N. Roslavleva: Era of the Russian Ballet, S. 123. Volkonskij war seit 1911 der prominenteste und einer der engagiertesten Anhänger der Rhythmus- und Bewegungslehre des französischen Musikpädagogen Émile Jaques-Dalcroze in Russland. Vgl. Jörg Bochow: Vom Gottmenschen zum Neuen Menschen.

überaus tragisch, dass sie ihren Höhepunkt zu einem Zeitpunkt erreichte, als sich das Ballett zu verändern begann: vom klassischen akademischen Ballett bei Petipa hin zu einer größeren Expressivität und einem Naturalismus in den Choreographien des Jungstars Michail Fokin.⁶⁶ Ballerinen der nächsten Generation und spätere Stars der *Ballets Russes* wie Bronislava Nijinska äußerten sich abschätzig über die Fertigkeiten der alternden Diva. In all ihren Bewegungen sei sie vulgär und brüsk, ihr Stil wäre »im Grunde genommen nur die alte, klassische, akrobatische Technik«.⁶⁷

Wenn die Kšesinskaja schon den Tänzerinnen aus den eigenen Reihen wie ein Relikt aus einer anderen Zeit erschien, wie muss sie dann erst auf die Amerikanerin Duncan gewirkt haben? Doch Duncan fand in ihrer Beschreibung freundlichere Worte als die Nijinska: die Kšesinskaja sei »mehr wie ein lieblicher Vogel oder ein Schmetterling als ein Mensch«.⁶⁸

Doch dieser Schmetterling konnte auch bissig sein und Duncans Erscheinungen in Petersburg forderte ihn dazu heraus. Sollte der einstige Star des Petersburger Balletthimmels tatenlos zusehen, wie Duncan den »Tanz der Zukunft« prophezeite und vielleicht auch noch einläutete? Matil'da Kšesinskaja jedenfalls wiederholte gebetsmühlenartig, dass Duncans Kunst nicht die Kunst der Zukunft sei. Sie sehe zwar, dass die Kunst sich in einer Umbruchsphase befände. Aber Duncan wärme lediglich das Alte – womit sie auf Duncans an den Körperbildern antiker Vasen orientierte Choreographie anspielte – wieder auf.⁶⁹ Warum nun fühlte sich die Kšesinskaja so durch Duncan angegriffen? Vielleicht, weil sie sehr wohl sah, dass diese die neue Generation von Balletttänzern beeinflusste und somit das erreichte, was ihr zu diesem Zeitpunkt versagt zu bleiben schien: ihr Können an die nächste Generation weiter zu geben. Was Außenstehende oder Nachgeborene wie die Balletthistorikerin Vera Krasovskaja sahen, wollte sie sich zumindest zu diesem Zeitpunkt nicht eingestehen: Duncan hatte bewirkt, dass zwischen den zwei Tänzerinnen Matil'da Kšesinskaja und Anna Pavlova, die die gleiche Schule absolviert und bei den-

Subjekt und Religiösität im russischen Film der zwanziger Jahre, Trier 1995, S. 23–29; Sergej Volkonskij: Rodina. Vospominanija (1923), Moskva 2002.

66 Vgl. Jowitt: »Kshesinskaya«, S. 789.

67 Zit. n. ebd. »Sie spiegelt die ästhetischen Standards ihrer Ära wieder in ihren erfrorenen, elaborierten, unveränderlichen Formen.« V. Krasovskaja: Russkij baletnyj teatr načala XX veka. Bd. 2, S. 45.

68 Zit. n. P. Jowitt: »Kshesinskaya«, S. 789.

69 Vgl. M.F Kšesinskaja: »U M. F. Kšesinskoy (1908)«, in: Tat'jana S. Kasatkina (Hg.), Ajsedora. Gastroli v Rossii, Moskva 1992, S. 93–95.

70 Vgl. V. Krasovskaja: Russkij baletnyj teatr načala XX veka. Bd. 2, S. 45. Auch wenn Duncans Einfluss unter den Pionierinnen des modernen Tanzes in Russland am stärksten war, beschäftigten sich russische Ballettkritiker auch mit einer anderen Ikone des modernen Tanzes – mit Loïe Fuller. Vgl. Anatol' Frans: Loja

selben Lehrern gelernt hatten, Welten lagen.⁷⁰ Die Pavlova und Kœsinskaja waren Tänzerinnen aus zwei verschiedenen Epochen.⁷¹



Abb. 4 Matil'da Kšesinskaja in der »Bajadere« ca. 1898.
(T. Kasatkina: Ajsedora, S. 94)



Abb. 5 Anna Pavlova ca. 1908 im »Sterbenden Schwan«.
(Dance Collection, New York Public Library)

Doch was hatte Duncan der zukünftigen russischen Ballerinengeneration mit auf den Weg gegeben? Anhand dieser Photographien und einer der Pavlova gewidmeten Beschreibung von Krasovskaja lassen sich zwar keine Rückschlüsse ziehen, aber zumindest erahnen, wie diese von Duncan beeinflusst war: »Ihr Körper wird zunehmend freier und biegsamer, die Falten ihres Kostüms passen sich den Körperbewegungen an« heißt es hier. Fast siebzig Jahre früher hieß es bei Belyj über Duncan: »Die Falten ihrer Tunika, genau rauschend, schlügen sprudelnde Fluten, als sie sich dem freien und reinen Tanz hingab.«⁷² Versinnbildlicht in der Falte des Kostüms war es die Freiheit der Bewegung, die Duncan aufgeschlossenen Anhängern des Balletts eröffnete. Duncan hatte mit ihrer Tunika und ihren bloßen Füßen nicht nur die Tanzkleidung revolutioniert. Indem sie das Kostüm der Tänzerin von bewegungseinschränkenden Details wie dem Spitzenschuh oder dem Korsett befreit hatte, ermöglichte sie auch dem Körper eine größere Bewegungsfreiheit. Und dabei war das Kostüm stets Teil der Bewegung und wie der ganze Körper in ständigem Fluss und ständiger Veränderung begriffen.

Doch Duncan offenbarte der Tanzwelt noch auf einer anderen Ebene mehr Bewegungsfreiheit: Mit ihrer Entdeckung des *solar plexus* – dem Bewegungszentrum in der Mitte des Rückens, am unteren Ende der Wirbelsäule

Fuller. Čto videla tancovščica, Sankt Peterburg 1912; Andrej Levinson: »Loj Fuller i ee škola«, in: Apollon 6 (1911), S. 65f; V. Krasovskaja: Russkij baletnyj teatr načala XX veka. Bd. 1, S. 36–38.

71 Dies konstatiert Krasovskaja anhand einer Photographie: Dies.: Russkij baletnyj teatr načala XX veka. Bd. 2, S. 45.

72 A. Belyj: o. A., S. 7.

– erweiterte sie vor allem das Vokabular der Oberkörper-, Kopf- und Armbewegungen, deren Wirkung sie durch das bewusste Spiel mit dem Körpergewicht unterstützte. Doch anders als das Ballett besaß ihr Tanz kein reiches Vokabular. Ihr Körper bewegte sich immer als Ganzes. Torso und Hüften waren scheinbar problemlos integriert. Bewegung und Gestik waren nie isoliert. Sie waren immer verwoben in den Fluss des Tanzes.⁷³



Abb. 6 Duncan in Glucks »Iphigenie in Aulis«
gezeichnet 1910 von Michail Dobrov.
(Bachrušin Theatermuseum, Moskau)

So soll die Pavlova sogar einmal Isadora Duncans Adoptivtochter Anna gestanden haben, dass sie die Fluidität ihrer Armbewegungen im »Sterbenden Schwan« von Isadora gelernt hatte.⁷⁴ Anders als das klassische Ballett setzte Duncan die Arme nicht dafür ein, den Körper in Balance zu halten, Leichtigkeit zu symbolisieren und die grazile Linie des Körpers fortzuschreiben. Sie verwendet sie vielmehr als Träger des zu vermittelnden Ausdrucks.⁷⁵

Aber auch andere russische Ballettgrößen waren geständig, was Isadora Duncans Einfluss betraf. In einem seltenen Anfall von unumwundener Anerkennung schrieb Michail Fokin, der russische Choreograph, der wohl am meisten und offensichtlichsten von ihr beeinflusst war:

73 Vgl. A. Daly: Done into Dance, S. 64.

74 Vgl. Fredrika Blair: Isadora. Portrait of the Artist as a Woman, New York 1986, S. 116. Schulze führt eine Bewegungsanalyse durch. Vgl. J. Schulze: Dancing Bodies, S. 66–75.

75 Dies konnte Janine J. Schulze anhand verschiedener Bildbetrachtungen feststellen vgl. J. Schulze: Dancing Bodies, S. 67f. Die Arme gaben dabei den Richtungsfluss der Körperenergie an, die aus dem Solarplexus unterhalb des Brustbeins durch die Arme nach oben geschickt wurde, und wurden zugleich zu Zeichenträgern eines schweren, leichten oder dynamischen Körpers.

»Duncan erinnerte uns an die Schönheit von einfachen Bewegungen [...]. Sie hat uns gezeigt, dass alle primitiven, einfachen, natürlichen Bewegungen – ein einfacher Schritt, Rennen, Wendung auf beiden Füßen, ein kurzer Sprung auf einem Fuß – besser sind als alle Bereicherungen der Balletttechnik, wenn für diese Technik Grazie, Ausdruckskraft und Schönheit geopfert werden müssen.«⁷⁶

Von der Wiederbelebung zum Dilettantismus

Doch war das nicht eine gewagte Aussage Fokins? Bei den ersten Konfrontationen der russischen Ballettwelt mit Duncans Tanzkunst war die Verwirrung groß. So herrschte zum Beispiel unter jungen Ballettelèven große Irritation, als Duncan ihre Schule besuchte, um hier einen Eindruck ihrer Kunst zu vermitteln. Anatole Bourman schildert die Verwirrung eindrücklich:

»Miss Duncan kam herein, nur mit einer hellblauen, griechischen Tunika bekleidet, ihre Beine waren nackt! Wir starnten sie wie vom Donner gerührt an! Was war los? Wo waren die wehenden Röckchen, die Spitzenschühchen der Ballerinen? Wir hatten noch niemals eine Tänzerin mit nackten Beinen gesehen. Was für eine Art von Tänzerin war sie? Nijinsky und ich tauschten verwirzte Blicke und applaudierten höflich ihrer sehr eleganten Verbeugung. Die Musik begann, aber Isadora machte nichts! Sie ließ ihren Kopf hängen, blieb bewegungslos. In Vaslaws Augen zeigte sich ein Gefühl des Mitleids: sie hatte ihre Schritte vergessen! Doch nicht! In diesem Augenblick bewegte sie sich lächelnd, ging in eine Attitüde über und verharrte in dieser neuen Stellung. Es wurde immer seltsamer. Sie schritt ganz langsam vorwärts und machte eine kleine Drehung! Sie kniete nieder und erhob ihre Arme zum Himmel; dann legte sie sich auf den Boden und machte ein sehr trauriges Gesicht über diese Zwangslage. Natürlich war es qualvoll, aber als wir die Tänzerin eben bemitleiden wollten wegen der mißlichen Lage, mitten im Tanz auf den Boden herunter zu müssen, sprang sie auch schon auf und nahm eine neue Position ein, wie wir sie noch niemals auf der Welt gesehen hatten. Sie beendete diese seltsame Vorstellung, indem sie sich hinkniete, den Boden anstarnte, statt uns anzusehen, und in dieser statuenhaften Rolle blieb sie, während die Musik weiterspielte. Wir konnten es nicht verstehen. War diese Vorstellung ein Tanz? War es eine Übung, und würde sie nun plötzlich mit dem Tanz beginnen? Einige Lehrer applaudierten, und wir schlossen uns entsprechend höflich an, gehemmt durch die Seltsamkeit der Darbietung. Dann warf Isadora Duncan – die große Künstlerin, wie man uns sagte – Kußhändchen mit den Fingerspitzen zu, statt sich zu verbeugen! Sie setzte sich hin, um sich auszuruhen, als ob sie einen anstrengenden Tanz ausgeführt hätte. Vaslaw sah mich wieder flüchtig an, ein Blick, der mehr sagte, als jeder von uns äußern durfte. Wir saßen

76 Michail Fokin: Protiv tečenija. Vospominanija baletmejstera. Stat'i, pis'ma, Leningrad 1962, S. 256. In die deutsche Ausgabe der Erinnerungen wurden die Aufsätze und Briefe, aus denen dieses Zitat stammt, nicht mit übernommen. Vgl. Ders.: Gegen den Strom. Erinnerungen eines Ballettmeisters, Berlin (Ost) 1974.

schweigend da. Ein Junge flüsterte: »Sie wird gleich tanzen und uns ihre Technik zeigen!« Keineswegs. Vier andere unheimliche Tänze waren auszuhalten. Zu unserem Erstaunen: sie hatte keine Technik. Wir waren mürrisch, enttäuscht, weil wir gehofft hatten, etwas Wunderbares von der Frau vor uns zu lernen. War sie eine Größe? Was für eine?«⁷⁷

Duncan hinterließ offensichtlich einen bleibenden Eindruck und viele Fragen. Dass sie damit nicht nur Ablehnung und Unverständnis provozierte, dafür spricht die Tatsache, dass bereits in der ersten Theatersaison nach ihrem ersten Auftritt in Russland, Ende 1904, Tänze à la Duncan in das Repertoire der hauptstädtischen Bühnen aufgenommen wurden.⁷⁸ Allen voran nahmen in Petersburg Michail Fokin (1880-1942) und in Moskau Aleksandr Gorskij (1871-1924) Duncans Innovationen im Bereich des Kostüms, der Musikauswahl und der Bewegungsform zum Anstoß für ihre Ballettreformen.⁷⁹

Von diesem Gesichtspunkt aus hatte Duncan auch die Ästhetik der *Ballets Russes*, die 1909 auszogen, um die westliche Welt zu erobern, beeinflusst: Michail Fokin war der Chefchoreograph der ersten Saison.⁸⁰ Dennoch sprachen die Mitglieder der *Ballets Russes* je nach Anlass oder Lust und Laune mal wohlwollend anerkennend, mal abschätzig über Duncan. So erklärte Anna Pavlova all ihrer Verehrung für Duncan zum Trotz ohne Umschweife, dass sie alles Interessante und Originelle, was Duncan ihnen zu bieten hatte, genommen hätten.⁸¹ Auf Dauer wäre es langweilig, so die Pavlova, Duncan zu-

77 Zit. n. M. Niehaus: Isadora Dunan, S. 39f. Zum Einfluss Duncans auf Vaclav Nijinskij vgl. Claudia Jeschke: »L'après-midi d'un faune. Waslaw Nijinski – der Choreograph als Notator«, in: Die Welt der Balletts Russes, Berlin 1996, S. 115-128, hier S. 125f.

78 Zur Wahrnehmung als *dunkanizm*: V. Krasovskaja: Russkij baletnyj teatr načala XX veka, Bd. 1, S. 33.

79 Vgl. ebd., S. 48f, 249; N. Roslavleva: Era of the Russian Ballet, S. 166, 176f; E. Souritz: »Isadora Duncan and Prewar Russian Dancemakers«, S. 104-114. Nach Tim Scholl hatte Duncan einen kurzen, aber dafür sehr starken Einfluss auf die russische Ballett- und Theaterwelt: T. Scholl: From Petipa to Balanchine, S. 53. Zu den Ballettreformen Fokins und Gorskis: E. Suric: Choroografičeskoe iskusstvo v dvadcatykh godov, S. 14-19; T. Scholl: From Petipa to Balanchine, S. 56-67.

80 Zu den *Ballets Russes* vgl. u. a. Richard Buckle: Diaghilev. London 1979; Ders.: In Search of Diaghilev, London 1955; Lynn Garafola: Diaghilev's Ballets Russes. New York/Oxford 1989; Dies./Nancy Van Norman Baer (Hg.): The Ballets Russes and its World, New Haven/London 1999; Serge Grigoriev: The Diaghilev Ballet 1909-1929, London 1953; Claudia Jeschke/Ursel Berger/Birgit Zeidler (Hg.): Spiegelungen. Die Ballet Russes und die Künste, Berlin 1997; Boris Kochno: Diaghilev and the Ballets Russes, New York 1970; Peter Lieven: The Birth of the Ballets Russes, London 1936; Walter A. Propert: The Russian Ballet in Western Europe 1909-1920, London 1921.

81 Vgl. Anna P. Pavlova: »U A. P. Pavlovoj (1913)«, in: Tat'jana S. Kasatkina (Hg.), Ajsedora. Gastroli v Rossii, Moskva 1992, S. 173-175, hier S. 173.

zuschauen. Jede von Natur aus einigermaßen graziöse Frau könne à la Duncan tanzen. Aber solle Duncan doch einmal versuchen, die Technik bis zur Vollendung russischer Tänzerinnen zu erreichen.⁸²



Abb. 7 Duncans Wirken zwischen Wiederbelebung und Dilettantismus
karikiert von Bakst.
(T. Kasatkina: Ajsedora, S. 222)

Aber auch der Impressario Sergej Djagilev (1872-1929) soll alles, was er künstlerisch minderwertig fand, mit dem Epitheton »C'est du Duncan« belegt haben.⁸³ An anderer Stelle wiederum sprach er von einer Geistesverwandtschaft mit Duncan und davon, dass die *Ballets Russes* ihr Werk fortsetzen würden. Allerdings mit dem Unterschied, dass für Duncan die Tänze (*tancy*) das einzige Ziel ihrer Kunst seien und alles andere – Dekoration, Kostüm, Musik – nur Accessoires. Bei den *Ballets Russes* dagegen seien die Tänze nur eines von vielen Elementen und dabei nicht einmal das allerwichtigste.⁸⁴ Später korrigierte sich Djagilev und legte nahe, dass Duncan ihr eigentliches Ziel – die Wiederbelebung des Tanzes – verfehlt hätte.

»Duncan, Dalcroze, Laban und Wigman sind herausragende Figuren in der Suche nach einer neuen Schule. Ihre Bemühungen um eine Bearbeitung (*razrabatkoj*) des

82 Vgl. ebd.

83 Vgl. André Levinson: Zum Ruhme des Balletts. Léon Bakst in Wort und Bild, Dortmund 1983, S. 164. Der Vorwurf des Dilettantismus war und ist unter russischen Ballettspezialisten im Bezug auf Duncan ein immer wiederkehrender Topos. So sprach Benois im Bezug auf Duncan von der »Primitiven des russischen Balletts« in V. Krasovskaja: Russkij baletnyj teatr načala XX veka, Bd. 1, S. 51.

84 Vgl. »Ešče o baletnych itogach (1910)«, in: Il'ja S. Zil'berstejn/Vladimir A. Samkov (Hg.), Sergej Djagilev i russkoe iskusstvo. Stat'i, otkrytye pis'ma, inter'ju. Perepiska. Sovremeniki o Djagileve v 2-ch tomach, Moskva 1982, S. 213-215, hier S. 214.

menschlichen Körpers, dieses vollkommenste choreographische Instrument, verdient meine völlige Zustimmung. Aber ihr Kampf mit der veralteten Klassik hat Deutschland an einen Punkt gebracht, aus dem es sich nicht mehr befreien kann. Deutschland kann sich vorzüglich bewegen, aber es kann nicht tanzen (*tancevat*).«⁸⁵

Michail Fokin, der unter den russischen Ballett-Newcomern am offenkundigsten von Duncan beeinflusst war, bemühte sich, diesen Einfluss herunterzuspielen und ihn zu einer Art Geistesverwandtschaft umzuinterpretieren. Er und Duncan hätten gleichzeitig, ohne es zu wissen, an ähnlichen Dingen gearbeitet: »Ich war begeistert von Duncans Tänzen, weil ich in ihnen Elemente wiedererkannte, die ich selber lehrte: Expressivität, Einfachheit, Natürlichkeit.«⁸⁶

Es ist auffallend, dass es Alexandre Benois (1870-1960), der nur am Rande zur Ballettwelt gehörte, leichter fiel, Duncans Potential für die russische Tanzkunst zu beschreiben. Er zierte sich nicht und erklärte, dass aus Duncans Kunst die Reform einer der erschöpftesten und zugleich meist vernachlässigsten Kunstformen, des Tanzes, erwachsen würde. Bezeichnenderweise sprach Benois hier nicht von der Ballettkunst, sondern von der Tanzkunst allgemein, deren Auferstehung sie symbolisiere. Und im Ballett würde ihr Einfluss zu dessen Wiederbelebung beitragen, indem sie es von aller »Akrobatik« befreie. So würde Duncan das Ballett, diese hohe, heilige Sache vor dem Tod bewahren. Benois war sich sicher, dass auch Duncan selbst dies einsehen müsste. Ihre kritischen Ausführungen über das Ballett könne sie nur in Hinblick auf das schreckliche ausländische Ballett verfasst haben. Darin würde er ihr auch vollkommen beipflichten. Und nachdem sie das russische Ballett gesehen habe, hätte sie sicherlich ihre Meinung geändert.⁸⁷

Benois hatte nicht ganz Unrecht: Duncan war dem russischen Ballett zumindest wohlgesonnen. Sie besuchte sogar die kaiserliche Ballettschule und obwohl sie in ihr lediglich eine »Folterkammer« sah, konnte sie trotzdem zu ihrer eigenen Befriedigung feststellen, dass man sie hier, anders als in Westeuropa, freundlich empfing.⁸⁸ Im Gegenzug räumte sie 1913 gegenüber einer Petersburger Tageszeitung ein, dass sie sich durchaus darüber im Klaren sei, dass man ihr in Petersburg genauer zuhöre als sonst irgendwo auf der Welt: hier gebe es das beste Ballett der Welt, Petersburger Balletttänzer feierten große Erfolge überall auf der Welt:

85 »O klassike (1928)«, in: Il'ja S. Zil'berstejn/Vladimir A. Samkov (Hg.), Sergej Djagilev i russkoe iskusstvo. Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'ju. Perepiska. Sovremeniki o Djagileve v 2-ch tomach, Moskva 1982, S. 250-252, hier S. 251.

86 M. Fokin: Protiv tečenija, S. 520. Vera Krasovskaja zweifelt Fokins Darstellung an: V. Krasovskaja: Russkij baletnyj teatr načala XX veka. Bd. 1, S. 164.

87 A. N. Benua: »Muzyka i plastika (1908)«.

88 I. Duncan: Memoiren, S. 114-116.

»Mein grösster Stolz ist, wozu ich das Petersburger Ballett inspiriert habe. Die Kunst Fokins und die Tänze der Pavlova sind nach meinen Gastspielen in Petersburg erblüht.«⁸⁹

Auch wenn Duncan nicht ohne Genugtuung ihren Einfluss auf das russische Ballett registrierte, zukünftige Ballettgrößen ihre Vorstellungen besuchten, um sich das ein oder andere von ihr abzuschauen, scheiterten ihre Pläne, in Petersburg 1908 eine Schule zu errichten. Denn »das kaiserliche Ballett wurzelte so fest in der russischen Öffentlichkeit, dass wesentliche Neuerungen ausgeschlossen waren.« Nur so konnte sie es sich erklären.⁹⁰

Tänze der Unschuld

Auch in den Augen Vasilij Rozanovs passte Duncans Tanz nicht zu dem, was in der russischen Hochkultur unter Tanz verstanden wurde. Sowohl im Ballett – wobei er hier scheinbar immer noch von der alten klassischen Ballettschule ausging – als auch im Gesellschaftstanz lag seiner Meinung nach das Wesen des Tanzen in der bis zur Vollendung ausgeführten Virtuosität. Diese würden Normalsterbliche nie erlangen. Und selbst die Zuschauer wären erstaunt über den Schwierigkeitsgrad der Bewegungen, der unnatürlichen, fast entstellenden Lage, in die der Körper versetzt würde.⁹¹ Aus freien Stücken oder gar aus purem Vergnügen würde niemand seinen Körper so verrenken.⁹² Es würde alles nur für den Zuschauer getanzt und diene als bloßer Augenschmaus und Zeitvertreib. Wie konnte sich die Natur in dieser Art von Tänzen nur so selbst vergessen? War sie vielleicht schon in sich selbst gestorben? – fragte sich Rozanov. Nein – das war kein natürlicher Tanz (*prirodnij tanec*). In Duncans Tanz jedoch erkannte er die Rückkehr zur Natur, zum Natürlichen.⁹³ Dieses junge, mutige Mädchen würde die Seele und die Natur zum Tanzen bringen.⁹⁴ Natürliche Tänze waren für Rozanov wie für Duncan die Tänze der alten Griechen, die bei Sonnenaufgang im Licht der ersten Sonnenstrahlen getanzt wurden.⁹⁵ Dabei war das Tanzen ein »natürlicher« Impuls – etwas, das nicht

89 Ajsegdora Dunkan: »o.A«, in: *Byrževye vedomosti* vom 5. 1. 1913, S. 2.

90 I. Duncan: *Memoiren*, S. 145. Zu dem Schulprojekt, bei dem sie tatkräftig von K. Stanislavskij unterstützt wurde, vgl. auch Konstantin S. Stanislavskij: *Sobranie sočinenij*. Bd. 8. *Pisma 1906-1917*, Moskva 1998, S. 75-79.

91 Vgl. V. Rozanov: »Tancy nevinnosti«, S. 134.

92 Vgl. ebd. V. Rozanov spielte damit darauf an, dass diese Tänze Produkt, Instrument und Resultat eines körperlichen Disziplinierungsprozesses waren.

93 Vgl. ebd., S. 134.

94 Vgl. ebd., S. 143, 145.

95 Interessant erscheint hier die Parallele zu Duncans Beeinflussung durch Vorstellungen über Strahlen und Wellen wie der des »fließenden Äthers«. Vgl. E. Dörr:

erlernt oder aufgetragen werden konnte, sondern wie Essen und Trinken ein menschliches Grundbedürfnis darstellte. Ein natürlicher Tanz war für Rozanov ein ganzheitlicher Tanz – es tanzte der ganze Mensch mit seinem ganzen Körper und Wesen.⁹⁶

In seinen Überlegungen traf sich Rozanov mit Duncans Ideen.⁹⁷ Tanz als Zeitvertreib war eine der verbreiteten Vorstellungen, gegen die auch Duncan mit ihrem Tanzkonzept ankämpfte. Tanz war in ihren Augen mehr als nur biliges Vergnügen oder schöne Nebensache: Tanz war Leben und der neue Tänzer war zugleich ein neuer Mensch.⁹⁸ In diesem Sinne war auch die Vorstellung vom Tanz als auferlegter, nicht selbstbestimmter Aufgabe für Duncan undenkbar. Jeder tanze für sich selbst, brächte seine Seele zum Tanzen. Und so tanze jeder von Beginn seines Lebens, ohne es zu merken. Doch leider würde im Laufe des Lebens fast jedem Menschen dieser natürliche Drang zum Tanz ausgetrieben.⁹⁹ Ihre Aufführungen spiegelten dieses Tanzkonzept wider, insofern es hier so wirkte, als seien ihre Tänze spontan und von einer unsichtbaren Kraft getrieben. Dahinter stand unter anderem die Vorstellung, dass der Körper sich im Rhythmus der Natur bewegen sollte. Natur sollte im Tanz erlebt und reinszeniert, und nicht einfach kopiert werden.¹⁰⁰

Auch wenn an Duncans Tanz vieles ungekünstelt erschien, stand hinter ihrer Kunst jahrelange harte Arbeit, die sie schon in jungen Jahren aufgenom-

»Wie ein Meteor«, S. 38f; Christoph Asendorf: *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Gießen 1989.

96 Vgl. V. Rozanov: »Tancy nevinnosti«, S. 141-144. Zur Natur im Denken Rozanovs: R. Grübel: *An den Grenzen der Moderne*, S. 403-426.

97 Wie sehr Rozanov bei seinen Ausführungen sich konkret an Duncans Ideen orientierte, lässt sich auf Grund der Forschungslage nicht sagen. An einer Stelle erwähnt er allerdings, dass er Artikel und Texte von Duncan sammelte. Vgl. Vasilij Rozanov: »Mimoletnoe. God 1914«, in: Ders., *Kogda načal'stvo ušlo... . Sobranie sočinenij. Bd. 8*, St. Petersburg 1997, S. 197- 596, hier S. 258, 292. Angeblich durfte sich Rozanov Jahre später glücklich schätzen, die Tänzerin in seinem Haus begrüßen zu dürfen. Vgl. E. Passet: »Himmel und Erde und Kopf und Zahl«, S. 318.

98 Für ausführlichere Ausführungen zu diesem Aspekt von Duncans Tanzkonzept vgl. S. 94-98.

99 Dass diese nicht von vorneherein jedem Menschen von der ersten Sekunde seines Lebens gegeben war, sondern doch erlernt werden musste, verriet Duncan schon im »Tanz der Zukunft«: »Ich werde die Kinder in dieser Schule nicht lehren, meine Bewegungen nachzuahmen, sondern ihre eignen zu machen, ich werde sie dazu anleiten, diejenigen Bewegungen zu entwickeln, die ihnen natürlich sind. Wer immer die Bewegungen eines ganz kleinen Kindes sieht, wird nicht leugnen können, daß sie schön sind. Sie sind schön, weil sie dem Kinde naturgemäß sind. [...] Immer muß es Bewegungen geben, die der vollkommene Ausdruck dieses individuellen Körpers und dieser Seele sind: wir dürfen sie daher nicht zu Bewegungen zwingen, die ihnen nicht naturgemäß sind, sondern etwa einer bestimmten Schule angehören.« I. Duncan: *Tanz der Zukunft*, S. 40f.

100 Vgl. J. Schulze: *Dancing Bodies*, S. 53.

men hatte. Obwohl sie sich zum Großteil die Bewegungen selber beigebracht hatte, war auch sie bei anderen in die Schule gegangen: als Kind nahm sie für kurze Zeit Ballettstunden, später ließ sie sich von einem Anhänger Delsartes' unterweisen oder ging in den Turnverein. Vor allem aber war es ihre ältere Schwester Elisabeth, die ihr angesagte Gesellschaftstänze der Zeit wie Polka oder Walzer beigebracht hatte.¹⁰¹ Wie für Rozanov gab es für Duncan eine ursprüngliche Verbindung zwischen Tanz und Natur: Die Natur war in ihren Augen die »Urquelle des Tanzes«.¹⁰² Doch Duncans Naturkonzept war weit entfernt von einer kulturellen und historischen *tabula rasa*. Der von ihr idealisierte Naturkörper war ein hochkultivierter, weißer Körper. In ihrer Tanzphilosophie fungierte Natur vor allem als ein metaphorisches Kürzel für eine lose Ansammlung von ästhetischen und sozialen Idealen wie zum Beispiel Nacktheit, Kindheit, idyllische Vergangenheit, Gesundheit, Freiheit, Einfachheit, Ordnung und Harmonie.¹⁰³ Darüber hinaus war Natur bei Duncan eine künstliche, durch die Diskurse ihrer Zeit inspirierte Erfindung und zugleich rhetorische Strategie, um das Bild des Tänzers vom Makel der Anrüchigkeit zu säubern und ihn zu erheben. In ihrem Naturbegriff berief sich Duncan mal direkt, mal unausgesprochen auf Autoren wie Percy Bysshe Shelley, John Keats, Walt Whitman, Ernst Haeckel, Johann Joachim Winckelmann, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, oder Künstler wie Sandro Botticelli und Auguste Rodin. Damit nutzte Duncan die zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiederauflebende romantische Naturphilosophie für ihre Zwecke.¹⁰⁴ Mit solchen antimodernen Tendenzen stand Duncan mit ihrer unermüdlichen Rede von der Natur, in deren Sinne sie Kindern das Tanzen beibringen wollte, in einer Reihe mit diesen Autoren. Sie nutzte die Gelegenheit, um sich einer allgemeinen Wehklage über die Entfremdung von der Natur durch den zivilisatorischen Fortschritt und der kultukritischen Glorifizierung einer vermeintlich ursprünglichen Natur anzuschließen. So schrieb sie zum Beispiel:

»With the first conception of conscience, man became self-conscious, lost the natural movements of the body; today in the light of intelligence gained through years of civilization, it is essential that he consciously seeks what he has unconsciously lost.«¹⁰⁵

Rozanov waren solche Vorstellungen nahe, hatte er doch auch an anderer Stelle den Verlust der Einheit zwischen Mensch und Natur beklagt. Doch wel-

101 Vgl. A. Daly: Done into Dance, S. 68-74.

102 I. Duncan: Tanz der Zukunft, S. 28.

103 Vgl. ebd., S. 88f.

104 E. Dörr: »Wie ein Meteor«, S. 34-42.

105 Isadora Duncan: »Movement is Life«, in: Sheldon Cheney (Hg.), The Art of Dance. Isadora Duncan, New York 1977, S. 77-79, hier S. 78.

che Vorstellungen und Begriffe waren allgemein in Russland mit einem natürlichen Tanz verbunden? Nach Rozanovs Ansicht war die passende Bezeichnung für Duncans tief unschuldigen, reinen, natürlichen und naiven Tanz im Russischen nicht *tanec*, sondern *pljaska*. Dennoch scheute er, der sonst kein Blatt vor den Mund nahm, sich davor, in seiner Artikelüberschrift das Wort *pljaska* zu verwenden, obwohl es seiner Ansicht nach dort *pljaski nevinnosti* hätte heißen müssen.¹⁰⁶ Da er aber »rechtgläubige« Empörung vor Augen und empörte Ausrufe im Ohr hatte, überlegte er es sich anders und wählte einen weniger verstörenden Titel. Denn wenn in Russland von *tancy* die Rede war, würde nicht jeder gleich die Zeitung aus der Hand legen. Schließlich kenne jeder die Tänze aus der vierten Klasse des Instituts.¹⁰⁷ Warum also die ganze Koketterie mit dem Titel des Artikels, wenn er ihn gleich in den ersten Zeilen wieder revidierte? Und warum musste er die unschuldigen Charakter der *pljaski* so betonen?

»Nichts anderes als öffentliche Onanie«

Duncans Tänze wurden diffamiert, indem man auf eine ganz andere, gängige Konnotation jener *pljaski* rekurrierte.¹⁰⁸ *Pljaski* – auch als »Volkstänze« übersetzt – verwiesen auf eine Tanztradition in der russischen Volkskultur, derer sich die oberen Zehntausend in den Metropolen, wo man nur ausländische Tänze tanzte, nicht gerne öffentlich erinnerten.¹⁰⁹ Diese Tänze waren dem einfachen Volk vorbehalten. Die Lust am Tanz schien ihm im Blut zu liegen, so zumindest wird es immer wieder gerne stilisiert. Der Legende nach, von ausländischen Sittenforschern voran getrieben, gaben sich Russen bei jeder Gelegenheit, zu jeder Tages- und Jahreszeit und an jedem nur erdenkli-

106 Rozanov war bei Weitem nicht der Einzige, der den Begriff *pljaska* positiv konnotiert auf Duncans Tanzkunst anwendete. Belyj, Fedor Kommissarševskij und Akim L. Volynskij beispielsweise benutzten diesen Begriff ebenfalls, etwa in: A. Belyj: *Lug zelenyyj*, S. 10; Fedor Kommissarševskij: »Ajsegora Dunkan«, in: *Maski* H. 4 (1912/13), S. 56–60, hier S. 56, 60; Nikolaj G. Molostov: »Ajsegora Dunkan. (Beseda s A. L. Vol'ynskim) (1908)«, in: Tat'jana S. Kasatkina (Hg.), *Ajsegora. Gastrolji v Rossii*, Moskva 1992, S. 102–112, hier S. 102f.

107 Vgl. V. Rozanov: »Tancy nevinnostic«, S. 127. Wie Rozanov verwendete Duncan den »Naturbegriff« in Verbindung mit Tanz, um das Bild des Tänzers, wie es um die Jahrhundertwende existierte, zu purifizieren und zu erheben. Vgl. A. Daly: *Done into Dance*, S. 90.

108 Selbst in der seriösen Petersburger Zeitungen »Slovo« waren Reaktionen zu lesen, die die pejorative, abschätzige Bedeutung von *pljaska* in Bezug auf Duncan gebrauchten und denen sich Leute wie A. Benois entschieden entgegenstellten. Vgl. A. Benois: »Muzyka i plastika«, S. 59.

109 Das russische Wort *pljaska* stammt vom altrussischen Verb *pljasati*. Es ist unter anderem unverwandt mit den Verben *plenšti* – »frohlocken, tanzen«, *plešti* – »lärmeln, tobren« und *plašti* – »rauschen«.

chen Ort dieser Leidenschaft bis zur totalen Erschöpfung hin.¹¹⁰ Doch diese Tanzkultur wurde im öffentlichen Diskurs der Hauptstadtkultur nicht nur wegen ihres Volkscharakters ungerne erwähnt, sondern auch wegen ihrer starken Sexualisierung verdrängt. Nicht umsonst war Tanz in der Orthodoxie eine »Entheiligung des Glaubens«.¹¹¹ Denn das typisch Russische an diesen Volkstänzen war nach Ansicht des deutschen Sittenforschers Bernhard Stern

»das starke Hervorschlagen der sexuellen Leidenschaft in den sanften wie in den wilden Takten. Es gibt kein Volk, das durch die Pantomimen beim Tanze so wie die Russen die verschiedenen Gefühle der Sinnlichkeit ausdrücken könnte. Die Liebeserklärung eröffnet den Tanz, die Gewährung oder Versagung schließt ihn.«¹¹²

Als Beispiele dafür führte er die wildbewegten Tänze der Kosaken mit ihren Schumki (von *šumyt'* – brausen), »die Schäumer, Tanzbrauser, Brauselieder« an, die »voll heißer Glut und vernichtender, alles hinwegreißender Leidenschaft« waren. Doch noch häufiger als diese noch relativ zurückhaltenden Beschreibungen sollten sich die Tanzwütigen und Liebestollen angeblich an Liefern begeistern, die vor Unflätigkeiten strotzten, oft ein »Sammelsurium gereimter und ungereimter Gemeinheiten« waren.¹¹³ So zum Beispiel bei den Hochzeitsfesten in der Ukraine, wo die Tänze »nichts anderes als öffentliche Onanie« seien und man sich »mit eindeutigen erotischen Gesten« bewege, so als »wollte man sich an den Geschlechtsteilen zu tun machen.«¹¹⁴

Aber nicht nur in der Volkskultur, sondern auch in den Riten der russischen Geißlersekte, den *chlysty*, spielten sexualisierte Tänze eine zentrale Rolle. Und auch mit diesen wurde Duncan in Verbindung gebracht.¹¹⁵ Dabei

110 Vgl. I. Kon: Sexuality and Politics in Russia, S. 199; B. Stern: Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Russland. Bd. 1, S. 389f.

111 Ebd., S. 380.

112 Ebd., S. 390.

113 Ebd., S. 391f.

114 Ebd. Ein Beispiel dafür ist ein Rundtanz, bei dem die Frauen einen Löffel oder einen anderen langen Gegenstand zwischen den Beinen hielten, auf den sie während des Tanzens einen Trinkbecher steckten. Dazu sangen sie Lieder mit Refrains wie »O, spieler, Musikanten, meine Zitzen sind groß, meine Zitzen schütteln sich, die Burschen lachen über mich.« B. Stern: Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Russland, Bd. 1, S. 395.

115 Es waren Andrej Belyj und Maskimilian Vološin, die in Duncans Tänzen die Kreiseltänze der Chlystensekte erkannten. Vgl. Andrej Belyj: »Krugovoe dviženie (sorok dve arabeski)«, in: *Trudy i dni H. 4-5* (1912), S. 60-71, hier S. 63f; Pis'ma Aleksandra Bloka, Leningrad 1925, S. 79; M. Vološin: »O smysle tanca«, S. 399. Zur Beschäftigung der russischen Kulturelite zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der Chlystensekte und deren Rolle in der Radikalisierung russischen Gedankenguts auf dem Weg in die Revolution vgl. Aleksandr Etkind: Chlyst. Sekty, literatura i revoljucija. Moskva, 1998. In seiner »Soziologie des Orgasmus« führt Maffelosi die Rituale der *chlysty* als Beispiele für Exzesse,

soll es laut Stern zugegangen sein wie »in einem gut geleiteten Tingeltangel und Bordell«. Die Tänze erinnerten an die Drehtänze der Derwische. Mit ausbreiteten Armen drehte man sich unermüdlich um sich selbst herum, anfangs langsam, dann immer schneller, zum Schluss im rasenden Tempo, so dass die weiten Röcke, die alle bei der Zeremonie anhattten, wie Räder mitflogen. Im Augenblick der höchsten Ekstase begann ein Schreien und Rufen bis einer nach dem anderen in Erschöpfung, Ohnmacht oder Starrkrampf umfiel. Aber Ruhe herrschte nur für kurze Zeit. Mit Geißelungen mit Ruten oder durch Berührung nackter Körperteile mit den Flammen einer Kerze brachte man sich gegenseitig wieder in Fahrt. Es begann das erregte Tanzen um einen mit Wasser gefüllten Bottich. Nach vollendeter Zeremonie blieben Männer und Frauen bis zum Anbruch des Tages in wirrem Durcheinander liegen.¹¹⁶

Ein Tanz der Zuschreibungen

Tanz oder Nichttanz? *Tanec* oder *pljaska*, Hoch- oder Volkskultur, Ballett oder Volkstanz, Natur oder Kultur, Desexualisierung oder Sexualisierung? In seinem Text inszeniert Rozanov ein Verwirrspiel der Zuschreibungen.¹¹⁷ Damit demonstrierte er nicht nur die Tatsache, dass sich Duncans Tanzkunst keiner dieser Seiten eindeutig zuordnen ließ, sondern er führte am Beispiel Duncans einmal mehr das verbreitete, durch binäre Oppositionen charakterisierte Denkmuster russischer Eliten über die russische Kultur vor.¹¹⁸ Bezogen

die sich im Übergang von Abstinenz (Unterschreitung) zu Ausschweifung (Überschreitung) ausdrücken. Vgl. Michel Maffesoli: Im Schatten des Dionysos. Zu einer Soziologie des Orgasmus, Frankfurt am Main 1986, S. 54. Vgl. außerdem: Aage A. Hansen-Löve: »Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne«, in: Wiener Slawistischer Almanach, 41 Sonderband: Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen (1996), S. 171-294.

116 Vgl. B. Stern: Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Russland, Bd. 1.

117 Auch andere russische Autoren thematisierten die Sinnlosigkeit des Unternehmens, Duncans Tanzkunst zu kategorisieren. Doch traten sie dabei sowohl im Schreibgestus als auch auf der Analyseebene anders auf als Rozanov. So etwa Vološin, wenn er unumwunden seine Verärgerung äußerte, dass Duncans ganzheitliche, allumfassende Tänze immer wieder einseitig auf eine neue Form des Balletts reduziert würden. Vgl. M. Vološin: »O smylse tanca«, S. 396f.

118 Prominentes Beispiel ist Jurij M. Lotman/Boris A. Uspenskij: »Rol' dualnych modelej v dinamike russkoj kul'tury (do konca 18. veka)«, in: Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii 28 (1977), S. 3-36. Zur Kritik siehe Dirk Uffelmann: Die russische Kulturoosphäre. Logik und Axiologie der Argumentation, Frankfurt am Main 1998, S. 33f; Igor Smirnov: O drevnerusskoj kul'ture, russkoj naciona'lnoj specifikie i logike istorii, Wien 1991, S. 44. Generell: Rainer Grubel/Igor Smirnov: Die Geschichte der russischen Kulturoosphäre im 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 44 (1997),

auf den Tanz wurde dabei gerne folgende Gegenüberstellung gemacht: der sich in sexueller Tanzekstase verlierende Körper stand für die barbarischen Volksmassen, während spätestens seit Peter dem Großen für die adligen und intellektuellen Eliten ein europäisierter und damit disziplinierter Körper charakteristisch war.¹¹⁹ Rozanov baute und zum Teil bauschte er auch diese Gegensätze auf, um sie zum Schluss wieder zu zerstören. Anstelle dieses binären Ausschließlichkeitsdenkens, wies er einen dritten Weg, indem er Duncans Tanzkunst zur Leitidee einer »neuen Zivilisation« erhob.¹²⁰ Indem Rozanov den Versuch, Isadora Duncan und ihre Tanzkunst in ein dichotomes Kulturschema einzurorden, in seiner Vergeblichkeit durchspielte, machte er dessen Grenzen deutlich und zeigte dabei indirekt auf, was an Duncans Tanzkunst und an ihrem Tanz- beziehungsweise Körperkonzept nicht ins russische Bild passte. Damit erhob er dies zur Zukunftsvision für das krisengeschüttelte Russland: Wie schon bei Duncans Körperbild des nackten Körpers und dem damit verbundenen Körperkonzept eines kultivierten natürlichen Körpers, so war es auch bei ihrem natürlichen Tanz jenes von ihr zugrunde gelegte Zivilisationsniveau, das in den Köpfen vieler russischer Intellektueller nicht existierte.

Doch war das Problem, Duncans Kunst zwischen Hoch- und Volks- beziehungsweise Unterhaltungskultur zu verorten, ein genuin russisches? Auch in Amerika taten sich die Zeitgenossen damit schwer, Duncans Kunst einzurorden. Die Tanzformen, die man hier um Jahrhundertwende kannte, waren Walzen oder Pirouettendrehen. Beide trafen auf Duncans Tanz nicht zu. Und das Bewusstsein davon war, laut Ann Daly, grundlegend für Duncans Innovation der Tanzkunst.¹²¹ Auch wenn Duncans Tanzkunst in anderen kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhängen zunächst Irritationen und dann später Innovationen auslöste, so spiegelte doch die Frage, ob es sich bei ihrer Kunst um Tanz oder Nichttanz handelt, die spezifische russische Krisensituation wieder. Wie im Bezug auf viele andere kulturelle Phänomene auch, waren in dieser Zeit Vorstellungen darüber, was Tanz war oder zu sein hatte, stark ins Schwanken geraten. Dies war nicht allein Duncans Verdienst, sondern auch Ausdruck der Konfrontation von dörflich geprägter Arbeiterkultur und städtischer Elitenkultur in den russischen Metropolen. Es wirkte fast wie eine verkehrte Welt, wenn aufstrebende Arbeiter um 1905 begannen, Tanzratgeber zu lesen und sich Tänze wie den Walzer oder die Quadrille beizubringen, um Frauen zu imponieren und einem »anständigen Zeitvertreib« zu

S. 5-18. Zu Rozanovs ternärem Kulturmodell R. Grübel: *An den Grenzen der Moderne*, S. 484.

119 So D. Zachar' in: »Tanz- und Körperverhalten«; Ders.: »Symbolische Körpertypologien«.

120 Vgl. V. Rozanov: »Tancy nevinnosti«, S. 145.

121 Vgl. A. Daly: *Done into Dance*, S. 22.

frönen, während verzweifelte russische Intellektuelle in den Kreiseltänzen der Chlystensekte Erlösung suchten.¹²² In der organisierten Freizeitgestaltung für Arbeiter wiederum wollte man den »natürlichen, lebensnotwendigen Hang« der Bevölkerung zum Tanze nutzen, um möglichst viele Leute anzusprechen. Man konnte die Tanzlust der Arbeiter gar nicht mehr befriedigen. Die Tanzböden platzen aus allen Nähten.¹²³ Und auch andere Quellen bestätigten die einzigartige Wirkung beispielsweise des Kleinkunsttanzes, der eine einmüttige, mitreißende Begeisterung und unbegründbare, spontane Freude wecken würde, wie man sie auf keinem der Bälle der *Intelligencija* finden könne.¹²⁴ Ob in den elitären Zirkeln wie dem der russischen Symbolisten oder vor den Toren der Fabrik – tanzen wollten sie alle. Doch die Frage, ob es im Tanz eine ähnliche Entwicklung im Verhältnis zwischen den verschiedenen sozialen Klassen gab, wie Laura Engelstein es für den Bereich der Sexualität postulierte, bleibt bislang unklar. Es muss dahingestellt bleiben, ob auch im Tanz die inhärenten Spannungen zwischen den unterschiedlichen sozialen Klassen ans Tageslicht traten.¹²⁵

»Stepptanz der Nerven«

So kann zunächst nur die breite, vielseitige Tanzbegeisterung für den hier behandelten Zeitraum zwischen 1905 und 1913 (und darüber hinaus) in den unterschiedlichsten Kontexten registriert werden. Auch in Russland schien das 20. Jahrhundert als ein »Jahrhundert des Tanzes« zu beginnen. Es wurde unter anderem im Film, im Theater, in der Literatur, in Konzertsälen, Kleinkunstbühnen und im Tanzlokal getanzt. Aus Westeuropa wurden vor allem latein-amerikanische Gesellschaftstänze wie der Tango oder amerikanische Jazztänze wie der Foxtrott in die höhere russische Gesellschaft und laut Frederick Starr nach und nach auch in niedrigere Gesellschaftsschichten eingeführt. Tanzpavillons und -hallen sprossen nicht nur in den beiden russischen Hauptstädten aus dem Boden. Gerade in Hafenstädten und Vergnügungsstätten wie Odessa konnte man die Tanzlust kaum befriedigen.¹²⁶ In der Bühnentanz-

122 Vgl. Reginald E. Zelnik (Hg.): *A Radical Worker in Tsarist Russia. The Autobiography of Semen Ivanovich Kanatchikov*, Stanford 1986, S. 58-60, 71.

123 Vgl. Anthony E. Swift: *Popular Theater and Society in Tsarist Russia*, Berkeley 2002, S. 150.

124 A. Š: »K voprosu o narodnykh tancoval'nyx večerinkach«, in: *Vestnik popečitelstva o narodnoj trezvosti*, 15. 5. 1904, S. 1f; Ivan Ščeglov: *Narod i teatr. Očerk i issledovaniya sovremenennago narodnago teatra*, Sankt Peterburg 1911, S. 16.

125 L. Engelstein: *The Key to Happiness*, S. 254.

126 Vgl. S. Frederick Starr: *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917-1980*, New York/Oxford 1983, S. 29. Zur »Tangomanie« Anfang der

kunst warfen nicht nur eingeweihte Ballettavantgardisten ihre Spitzenschuhe beiseite und tanzten barfuss, auch eine ganz neue Tanzbewegung, der »plastische Tanz«, entstand und bevölkerte neben Volks- und Steptanz unter anderem die Varietebühnen.¹²⁷ Daneben fand die Rhythmuslehre des französischen Musikpädagogen Émile Jaques-Dalcroze zunehmend Anhänger unter russischen Tanz- und Bewegungsspezialisten. Angesichts dieser Entwicklungen sprachen Theaterleute wie V. Mejerchol'd von einer »Wiedergeburt des Tanzes«.¹²⁸ Und selbst Mejerchol'ds Ziehvater, der später zum Erzfeind stilisierte Regisseur Konstantin Stanislavskij, begeisterte sich für Tanz und speziell den »freien Tanz«.¹²⁹ Unter der Leitung von Ella Rabenek, einer Absolventin der Berliner Duncanschule, eröffnete am Moskauer Künstlertheater eine eigene Tanzklasse.¹³⁰ Und auch unter Literaten kam Tanz in Mode: So traten etwa erstaunlich häufig Tanzverben in der Literatur und den Memoiren jener Jahre auf.¹³¹ Vladimir Majakovskij schreibt in seinem bekanntesten Ge-

1910er vgl. N. Šeremetjevkaja: *Tanec na estrade*, S. 23-25; J. Tsivian: »The Tango in Russia«.

127 Vgl. E. Suritz: »Der ›plastische‹ und ›rhythmo-plastische Tanz‹ im Russland der zehner und zwanziger Jahre«. Zu Isadora Duncans Einfluss auf den Varietetanz vgl. N. Šeremetjevkaja: *Tanec na estrade*, S. 38.

128 Vgl. J. Bochow: *Vom Gottmenschen zum Neuen Menschen*, S. 23-29. Zu Mejerchol'ds Erkenntnis, die grundlegend für seine gesamte spätere Arbeit werden sollte, vgl. Vsevolod E. Mejerchol'd: »Balagan (1912)«, in: Ders., *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*. Bd. 1, Moskva 1968, S. 207-230, hier S. 219.

129 K. Stanislawski: *Mein Leben in der Kunst*, S. 404. Für seine Versuche zum Training der körperlichen Ausdrucksfähigkeit des Darstellers ließ er sich von Duncans vermeintlicher Aussage anregen: »So kann ich nicht tanzen. Bevor ich die Bühne betrete, muß ich mir in die Seele einen Motor einbauen. Wenn er läuft, dann bewegen sich die Beine, die Arme und der Körper von allein, ohne mein Zutun. Wenn man mir aber keine Zeit läßt, den Motor einzubauen, dann kann ich nicht tanzen«. Zit. n. ebd.

130 Vgl. E. Suritz: »Der ›plastische‹ und ›rhythmo-plastische Tanz‹ im Russland der zehner und zwanziger Jahre«, S. 405-407. Welche Rolle der moderne Tanz für die Entwicklung seines Schauspieltraining tatsächlich einnahm, ist bislang nicht näher untersucht. Umgekehrt existieren jedoch Arbeiten, die Stanislavkijs Einfluss auf den modernen Tanz beziehungsweise das Ballett untersuchen. Vgl. dafür Natalia Roslavleva: *Stanislavski and the Ballett*, New York 1965 (*Dance Perspectives*, 23). Valentina Litvinoff: *The Use of Stanislavsky Within Modern Dance*, New York 1972.

131 Eine genauere Untersuchung dieses Feldes, etwa zum Einsatz anderer sprachlicher Mittel, um den Tanz performativ zur Erscheinung zu bringen, steht noch aus. Ebenso muss die Frage unbeantwortet bleiben, ob zwischen dem »realen« Tanz der Dichter und dem auf dem Papier »inszenierten« Tanz ein Zusammenhang bestand, wie es etwa für die Person und das Werk Andrej Belyjs nahe liegt. Erste wichtige Interpretationslinien zur Beantwortung dieses Fragenkomplexes gibt Oksana Bulgakova in ihrer Untersuchung zum Tanz der Dinge in Belyjs Roman »Petersburg«. Vgl. Oksana Bulgakova: *Fabrika žestov*, Moskva 2005, S. 101-103.

dicht der »Wolke in Hosen« (*Oblaka v štanach*) auch von einem »Stepptanz der Nerven«.¹³² Doch die Dichter schrieben nicht nur vom Tanz, sie schwangen auch selbst das Tanzbein. Der wohl bekannteste tanzende Dichter unter ihnen war Andrej Belyj. Aber auch Benedikt Livšic weiß zu berichten, wie Majakovskij bei seinen Lesungen auf der Bühne das Tanzen anfing. Von Velimir Chlebnikov heißt es, er sei bei der Anfertigung eines Gemäldes um eine Staffelei herumgesprungen und habe Beschwörungstanze aufgeführt.¹³³

Doch was hatte dieses allgemeine Tanzfieber zu bedeuten? Für russische Kulturkritiker wie Andrej Belyj, Alexander Blok und Maksimilian Vološin wurde die ungebändigte Tanzlust zu dem Bild schlechthin für die sich zusitzende Krise.¹³⁴ Während Belyj in seinem Krisenroman »Petersburg« die Dinge zum Tanzen bringt, um die aus den Fugen geratene Welt zu schildern, gebraucht Aleksandr Blok das konkrete Bild vom Tanz auf dem Vulkan.¹³⁵ 1908 schreibt er in seinem Aufsatz über »Die Elementarkräfte und die Kultur«:

»Ebenso der Schmetterling, der um die Flamme einer Kerze herumtanzt. In solch todesnahem Traum kann man im fröhlichen Reigen um den Krater eines Vulkans herumtansen. Man arbeitet, tanzt weltweit im Reigen – in Traum, Selbstvergessenheit und Rausch.«¹³⁶

Auch in anderen kulturellen Zusammenhängen galt Tanzrausch immer wieder als »soziales Frühwarnsystem, Indikator für individuelle und kollektive psychische Störungen, die auf die Notwendigkeit einer Veränderung kultureller

132 Vgl. ebd.; Vladimir V. Majakovskij: »Oblaka v štanach (1914/15)«, in: V.V. Majakovskij. Sočinenija v dvuch tomach. Bd. 2, Moskva 1988, S. 5-24, hier S. 8.

133 Vgl. O. Bulgakova: Fabrika žestov, S. 98.

134 Zum Tanzrausch als Andrej Belyjs persönlichem Heilmittel vgl. u.a.: A. Belyj: Im Zeichen der Morgenröte, S. 267; Ders.: Im Reich der Schatten. Berlin 1921 bis 1923 (1924), Frankfurt am Main 1987. Die realen Hintergründe dieser kulturkritischen Beobachtungen, das tatsächliche Ausmaß der Tanzemphase lässt sich vor dem jetzigen Forschungsstand schwer beziehungsweise kaum ausmachen. Ungeklärt bleiben somit Fragen danach, welche Gesellschaftsschichten wie und wie stark von der Lust am Tanz ergriffen waren, und wie sehr sie sich dabei von ihrem frühen Tanzverhalten unterschieden.

135 A. Belyj: Ich, S. 36.

136 A. Blok: »Die Elementarkräfte und die Kultur«, S. 145. Maksimilian Vološin gebraucht das Bild des Treibhauses, um die angeheizte Atmosphäre jener Jahre zu schildern. Wie für Belyj, Blok und Rozanov ist auch für ihn der körperliche Aufruhr Ausdruck jener angespannten Lage. Doch anders als diese reflektiert er die Künstlichkeit der Krisensituation, wenn er die europäisierten, russischen Eliten mit einer verwachsenen Pflanze, die unter klimatischen Treibhausbedingungen eine künstliche Entwicklung genommen hat, vergleicht. Vgl. M. Vološin: »O smysle tanca«, S. 398.

und sozialer Lebensbedingungen verwiesen.«¹³⁷ Tanzwut als breite Massenerscheinung wurde mit einer kollektiven Epidemie verglichen. Sie galt als Anzeichen für unterdrückte oder noch ausbrechende revolutionäre Energien.¹³⁸ Darauf dass ekstatischer Tanz nicht nur Ausdruck der Krise war, sondern auch einen Ausweg aus ihr wies, machte Isadora Duncan russische Kulturtkritiker aufmerksam.

137 I. Baxmann: Mythos, S. 40. Dies.: »Traumtanzen oder die Entdeckungsreise unter die Kultur«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt am Main 1991, S. 316-340.

138 Vgl. Natalia Stüdemann: »Roter Rausch? Isadora Duncan, Tanz und Rausch im ausgehenden Zarenreich und der frühen Sowjetunion«, in: Árpád von Klímó/Malte Rolf (Hg.), Rausch und Diktatur. Inszenierung, Mobilisierung und Kontrolle in totalitären Systemen, Frankfurt am Main/New York 2006, S. 95-117.