

ken hervorbringen, die dann wiederum historiografisch ausgedeutet und kontextualisiert werden können.²⁵⁵

Auch in dieser dritten Re-Vision könnte man gewiss noch weiter gehen und zusätzliche Aspekte miteinander in Verbindung bringen. Man könnte beispielsweise genauso die späteren Stücke von Fuller betrachten, mit denen sie ebenfalls grosse Erfolge u. a. an Weltausstellungen²⁵⁶ oder bei Aufführungen in anderen, gerade auch nicht-westlichen Ländern feierte,²⁵⁷ man könnte ihre Dialoge mit Bezugnahmen auf Vertreter:innen anderer Künste in den Blick nehmen,²⁵⁸ ihre Beeinflussung und Förderung von Tänzer:innen und Theatergruppen,²⁵⁹ bis hin zu ihren filmischen Choreografien²⁶⁰ usw. Das erklärte Ziel dieser facettenreich fortführbaren Re-Vision war es allerdings erst einmal, das Bild der tanzhistorischen ›Figur‹ und ihrer Kunst durch eine reflektierte Betrachtung der Auto_Bio_Grafie zu öffnen und zu erweitern.

3.4. Mythen und Energien: Isadora Duncan (1877–1927)

Die vierte exemplarische Re-Vision befasst sich mit der tanzhistorischen Figur Isadora Duncan und geht wiederum von einer Auto_Bio_Grafie aus.²⁶¹ Duncans Buch ist – wie bereits erwähnt – 1927 zunächst in englischer Sprache, betitelt mit *My Life*, bei Boni and Liveright in New York erschienen, wenige Monate nach Duncans Unfalltod.²⁶² Bereits 1928 veröffentlichte der Amalthea-Verlag

255 Vgl. dazu auch Veroli 2008, S. 495f., die eine notwendige, kritische Erweiterung der Fuller-Rezeption geltend macht, indem sie schreibt: »However, in the last several years, scholars in the United States and Europe have been [...] exploring the extent to which the so-called dance pioneers were rooted in the science, performance, and gender contexts of their times.«

256 Vgl. Fuller 1908, S. 179–181; dazu auch Sommer 2004, S. 93; Berger 2016, S. 235.

257 Vgl. Fuller 1908, S. 170f.

258 Vgl. dazu ebd., beispielsweise S. 81, 89 (Theater: Sarah Bernhardt), S. 92 (Literatur: Stéphane Mallarmé), S. 119, 122 (Bildende Kunst: Auguste Rodin) usw.

259 Vgl. dazu u. a. Berger 2016, S. 235; Strouthou 1999a, S. 168; Sommer 2004, S. 96.

260 Vgl. dazu Berger 2016, S. 235.

261 Vgl. dazu auch Thurner 2019b.

262 Vgl. zu den Umständen der Entstehung und Veröffentlichung dieser Auto_Bio_Grafie u. a. Daly 1998, S. 38f.; ausserdem zur Entstehung und auch zur Reaktion einiger im Buch erwähnten Zeitgenossen Peter 2000a, S. 11.

in Leipzig unter dem Titel *Memoiren* die deutsche Übersetzung von Carl Zell.²⁶³ Seither ist das Buch mehrfach neu publiziert und auch in zahlreiche weitere Sprachen übertragen worden.²⁶⁴ 2013 erschien eine »restored edition«, herausgegeben von der amerikanischen Tanzpublizistin Joan Acocella.²⁶⁵ »[T]he longevity of the book is a testament to the importance of what Duncan had to say«,²⁶⁶ schreibt 1998, in einem Artikel in der *New York Times*, Ann Daly, die auch eine der bis heute wichtigsten Studien über Isadora Duncan verfasst hat, *Done into Dance*.²⁶⁷

Die Bedeutung von Isadora Duncan für die westliche Tanzgeschichte ist heute weitgehend unbestritten; Duncan wird als bahnbrechende Pionierin (»groundbreaking pioneer«²⁶⁸) bezeichnet, und so heisst es etwa im Katalog *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*, im Jahr 2000 herausgegeben und eingeleitet von Frank-Manuel Peter: »Über sie sind mehr Bücher und Aufsätze geschrieben worden als über jeden anderen berühmten Tänzer oder Choreographen, Anna Pawlowa und Waslaw Nijinsky inbegriffen, und diejenigen Bücher, die Isadora Duncan erwähnen, zählen inzwischen gewiß über tausend«. ²⁶⁹ Duncans Leben und Kunst wurden auch filmisch²⁷⁰ und auf der Bühne²⁷¹ mehrfach behandelt, zuletzt prominent (und durchaus kontrovers

263 In der Ausgabe von 1928 steht: »Nach dem englischen Manuskript bearbeitet von C. Zell«. In Brandstetter 2017, S. 18, ist von einem »Carl Zell« die Rede. Diesen Hinweis verdanke ich Sarah Gerber.

264 Vgl. dazu u.a. Daly 1998, S. 38.

265 Duncan 2013.

266 Daly 1998, S. 38. Über Bedeutung und Qualität von Duncans Buch gingen die Meinungen auseinander. Vgl. dazu Huschka 2002, S. 106; ausserdem exemplarisch eine Rezension der Erstausgabe, *Oysters and Champagne. My Life by Isadora Duncan*, in *The Saturday Review*, o. A. 1928b, S. 702f., oder auch das Buch *Isadora. A sensational life* von Peter Kurth 2001, worüber wiederum Martha Ullman West 2003 in einem Artikel zu Neuerscheinungen zu Duncan in der Zeitschrift *Dance Chronicle* schreibt, S. 120, es sei »told by a man [d. i. Kurth, C. T.] whose understanding of her [d. i. Duncans, C. T.] art, its history, and its practitioners is as minimal as his appreciation of it.«

267 Daly 2002b [1996].

268 Ullman West 2003, S. 118. Vgl. dazu auch Huschka 2002, S. 105: »Die Auftritte von Isadora Duncan bilden den Mythos von der Geburtsstunde des modernen Tanzes – bis in die Geschichtsschreibung unserer Tage hinein.«

269 Peter 2000a, S. 8.

270 Vgl. u.a. den britisch-französischen Spielfilm *Isadora* von 1968 in der Regie von Karel Reisz mit Vanessa Redgrave in der Hauptrolle.

271 Vgl. beispielsweise Maurice Béjarts Ballett *Isadora* (UA 1976 in der Oper von Monte Carlo) mit Maija Plissezkaja sowie mit Marcia Haydée (1983 in Stuttgart).

rezipiert) von Jérôme Bel.²⁷² Sogar weit in den populären Bereich reicht Duncans Geltung, indem etwa ihr Bild auf T-Shirts prangt und ihre Aphorismen über Heirat, Leben und Kunst auf Glückwunschkarten und Lesezeichen.²⁷³

Die Bedeutung der Autobiografie Duncans als Auto_Bio_Grafie und damit als selbst-inszenierte bzw. -inszenierende Ich-Konstruktion²⁷⁴ wird im Hinblick auf die entsprechende Geschichtsschreibung hingegen selten explizit reflektiert.²⁷⁵ Eine Ausnahme bildet da Susan A. Mannings Eintrag zu Duncan in der *International Encyclopedia of Dance*, der ausdrücklich auf das Verhältnis zwischen der Quelle Autobiografie von Duncan und der Historiografie zu Duncan hinweist, indem die Tanzwissenschaftlerin schreibt: »The image of a bold young American dancer taking Europe by storm, dancing from sheer inspiration in a way never seen before, runs through Isadora Duncan's autobiographical writings and pervades the view of many writers who have since echoed her self-proclaimed legend.«²⁷⁶ Und so gibt auch Ann Daly bereits 1998 zu bedenken: »But a more subtle reading of ›My Life,‹ afforded by the explosion in the study of women's autobiography in the last decade, reclassifies Duncan's story.«²⁷⁷

Ein adäquater Umgang mit dem Genre Autobiografie – insbesondere auch unter Berücksichtigung des Gender-Aspekts –²⁷⁸ bedingt also nicht nur eine

272 Vgl. Bel: Isadora Duncan, UA 2019, mit Elisabeth Schwartz.

273 Vgl. dazu Ullman West 2003, S. 118: »These days, with her image on T-shirts and her aphorisms about marriage, life, and art on greeting cards and bookmarks, Isadora is famous as a free-spirited barefoot dancer«. Vgl. dazu auch Daly 1998, S. 38, die ergänzt: »the book is still quoted in oyster houses and classrooms, still a rite of initiation for aspiring dancers, and still a source of voyeuristic fascination.«

274 Dies ist hier rein methodologisch und keineswegs wertend gemeint.

275 Ein Grund dafür, warum die Auto_Bio_Grafie bis heute eine solch zentrale Quelle in der Duncanforschung ist, könnte auch am Umstand liegen, dass zahlreiche andere Quellen zu Isadora Duncan, quasi ihr gesamter Nachlass »mit Tausenden von zumeist einmaligen Dokumenten wie Tagebüchern, Briefwechseln, Manuskripten, Kunstwerken bedeutender Künstler, Vintage-Photographien berühmter Photographen und vieles mehr [...], was als Primärquelle von ihrem Leben« zeugte, im Juni 1999 bei einem Brand in der Privatwohnung der Grossnichte von Isadora Duncan zerstört wurden; vgl. dazu Peter 2000a, S. 7. Vgl. auch Ullman West 2003, S. 118, die allerdings anders datiert und von einem »fire in New York in 2000« schreibt.

276 Manning 2004a, S. 451.

277 Daly 1998, S. 38. Vgl. zur Kategorie ›Gender‹ im Zusammenhang mit Duncan auch Vertinsky 2010.

278 Vgl. dazu das Kapitel 4.2. in der vorliegenden Untersuchung. Vgl. exemplarisch auch die gendertheoretische Lesart von Duncans Auto_Bio_Grafie in Albright 2013, S. 94ff.

subtilere Lesart der Quelle, sondern auch eine Re-Vision eines prominenten Kapitels der Tanzgeschichte. Eine solche wird im Folgenden – auch wieder punktuell und exemplarisch – unternommen. Von den Zuschreibungen, die auf *My Life* gründen und in der Forschung fortlaufend reproduziert werden, sollen dabei drei ausgewählte, wichtige Parameter von Duncans Tanzverständnis bzw. -innovation in den Blick genommen werden: Duncans ›Emanzipation‹ von den Bühnen- und Körperkonventionen ihrer Zeit; ihr Bezug zum mythischen Griechen(land)-Bild und ihre energetische Tanzgenese.

Zum ersten Aspekt, Duncans ›Emanzipation‹ von den Bühnen- und Körperkonventionen, liest man in den einschlägigen Tanzlexika, etwa im Eintrag zu Isadora Duncan im *großen Tanz Lexikon*, verfasst von Janine Schulze: »Mit ihrem Auftreten begann eine Epoche im Tanz, in der Frauen sich aus der Position der rein interpretierenden Tänzerin lösten, um jene (Frauen-)Bilder zu verkörpern, die sie sich selbst auf den Leib choreographierten.«²⁷⁹ Duncan wandte sich gegen Praktiken des Balletts,²⁸⁰ heisst es da weiter, und entwickelt einen Tanz, der nicht *etwas* darstellte, sondern Ausdruck einer neu definierten Harmonie zwischen ihrem eigenen, sinnlichen, ›natürlichen‹, weiblichen Körper sein sollte.²⁸¹ Im *Larousse Dictionnaire de la Danse* beschreibt Élizabeth Schwartz diese Harmonisierung folgendermassen: »Abolissant l'antagonisme entre être danseuse et être femme, elle aborde la danse à partir de son corps, de sa sensualité et de son âge.«²⁸² Ann Daly kommt denn auch in ihrem bereits erwähnten Buch, *Done into Dance*, zum Schluss: »Duncan's dancing was something very new«²⁸³ und folgt dabei Duncans eigener Aussage in *My Life*, wonach sie »a new school of human movement«²⁸⁴ und »theories for a new dance«²⁸⁵ entwickelt habe.

Allerdings finden sich dazu in Duncans Auto_Bio_Grafie auch durchaus (selbst-)relativierende Stellen. So schreibt Duncan etwa über eine Pressekon-

279 Schulze 2016, S. 197; vgl. auch dies. 2004, S. 21.

280 Vgl. u.a. Schulze 2016, S. 198. Hier wird indirekt auf Duncans Auto_Bio_Grafie rekurriert; vgl. etwa Duncan 1928, S. 76.

281 Vgl. dazu u.a. Schulze 2016, S. 197: »Ihre Idee vom Tanzen impliziert einen weiblichen Körper, der sich harmonisch im Rhythmus der Natur bewegen soll.« Vgl. zur Explizierung von Duncans Tanzverständnis auch Daly 2002b u.a. S. 30–35.

282 Schwartz 1999, S. 138.

283 Daly 2002b, S. 24.

284 Duncan 1927, S. 76.

285 Ebd., S. 90; vgl. auch ebd., S. 174, wo sie beschreibt, wie sie ihre »new art of the dance« ihren Schülerinnen beigebringt.

ferenz in Berlin, wo man sie als Erneuerin der Tanzkunst feierte, wie sie dieses Bild von sich und ihre »naive, aber grandiose Auffassung der Tanzkunst«,²⁸⁶ wie sie selber sagt, offenbar auch etwas berauscht von ihrem Erfolg und kühn mitprägte: »When we arrived in Berlin I was bewildered, in driving through the town, to find the entire city one flaming poster of my name, and the announcement of my *début* in Kroll's Opera House, with the Philharmonic Orchestra. Alexander Gross conducted us to a beautiful suite at the Hotel Bristol, in Unter den Linden, where the entire German Press appeared to be waiting for my first interview. From my studies in Munich and my experiences in Florence, I was in such a pensive and spiritual frame of mind that I greatly astonished these gentlemen of the Press by giving them, in my American German, a naïve and grandiose conception of the Art of the Dance as a ›grösste ernste Kunst,‹ and one which would bring all the other arts to a new awakening.«²⁸⁷ Duncan bewertet rückblickend die (Selbst-)Einschätzung ihrer Kunst, indem sie sie kontextualisiert und relativiert. Als naiv und gleichzeitig grandios beschreibt sie ihre (erklärte) Vorstellung davon, die sie einerseits auf gründliche Studien und andererseits auf das eigene Berauscht-Sein von ihrem Erfolg zurückführt.

Neben dem Bild der bahnbrechenden ästhetischen Reformerin existiert von Duncan auch jenes einer Künstlerin, die den modernen Tanz dadurch erneuert, dass sie vorwiegend ihr eigenes Leben tanzt. So schreibt etwa Schwartz: »Danseuse de sa vie, au gré des événements extérieurs et de ses tourments personnels, elle est associée à l'élaboration des principes fondamentaux de la danse moderne.«²⁸⁸ Auch dieses Image der »Danseuse de sa vie« speist sich aus Duncans *My Life*,²⁸⁹ muss aber historiografisch differenziert werden. So schreibt etwa Manning gegen die bereits zitierte »self-proclaimed legend« an und stellt klar: »Historical hindsight reveals, however, that Duncan developed her dance from nineteenth-century performance conventions, evolving a concept of performance that later dominated the twentieth century.«²⁹⁰ Diese Relativierung wiederum, Duncans Rückgriff auf bestehende

286 Duncan 1928, S. 115.

287 Duncan 1927, S. 114f. Vgl. zu Duncan in der deutschen Presse auch Dörr 2000.

288 Vgl. dazu Schwartz 1999, S. 139. Vgl. auch Ullman West 2003, S. 119f.: »Isadora never recovered from the loss of her children, but the frankly autobiographical dancer was able to render this tragedy into movement so expressively poignant it reduced skeptical critics such as John Martin to tears.«

289 Vgl. beispielsweise Duncan 1927, S. 3: »I have only danced my life.«

290 Manning 2004a, S. 451f.

Konventionen, aus denen sie dann allerdings Neues entwickelt habe, findet sich durchaus auch in ihren eigenen Ausführungen und führt uns zum zweiten Punkt dieser Re-Vision: Duncans Bezug zum mythischen Griechen(land)-Bild.

In ihrem Buch *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien* leitet Huschka beispielsweise die Ausführungen zu Duncan mit dem Satz ein: »Isadora Duncan eröffnet mit ihrem barfüßigen, dem Griechentum nachspürenden Tanz das Kapitel des neuen Tanzes.«²⁹¹ Und auch Schulze schreibt, Duncans Tanz sei u.a. inspiriert gewesen von den »Körperdarstellungen der griechischen Antike«²⁹². Ullman West verortet diese Griechentum-Begeisterung in einem umfassenderen »nineteenth-century Greek revival in America, particularly in California«,²⁹³ und Manning fokussiert dabei auf die Wahrnehmung von bestimmten verkörperten Qualitäten: »Duncan's study of ancient Greek sculpture; she perceived the sculpture as embodiments of the qualities of arrested motion and animate stillness that she attempted to re-create in dance.«²⁹⁴

Duncan selbst stellt in *My Life* den in der Forschung immer wieder aufgegriffenen Bezug zum Griechentum bzw. zur Antike sehr wohl explizit her, indem sie etwa schreibt: »I have discovered the art which has been lost for two thousand years. [...] for you know [...] that the birth of the theatre was the dance, that the first actor was the dancer.«²⁹⁵ Diese gewissermassen als Revival erklärte Tanzauffassung, deren Wurzeln Duncan in der griechischen Theatertradition verortet, verbindet sie mit einem mythischen Geschichtsverständnis. Das passt wiederum zur Charakterisierung Duncans, wie die Tanzgeschichtsschreibung sie vorgenommen hat,²⁹⁶ die neben der Auto_Bio_Grafie auch den 1903 publizierten Vortrag Duncans, *Der Tanz der Zukunft* (*The Dance of the Future*), berücksichtigt.²⁹⁷ Darin räumt Duncan allerdings gerade ein: »Hier möchte

291 Huschka 2002, S. 105.

292 Schulze 2016, S. 198.

293 Ullman West 2003, S. 122.

294 Manning 2004a, S. 453.

295 Duncan 1927, S. 30f.; vgl. auch Duncan 2016, S. 29: »Ich habe eine Kunst wiedergefunden, die zwei Jahrtausende hindurch für die Menschheit verlorengegangen war. [...] Sie müssen wissen, dass die Kunst des Theaters aus dem Tanz geboren wurde, die ersten Schauspieler waren Tänzer.«

296 Vgl. dazu neben den bereits zitierten auch Jeschke in Dahms 2001, S. 155f., und Brandstetter 1995, S. 72–74.

297 Vgl. dazu etwa Huschka 2002, S. 107–114; ausserdem Brandstetter 2017, S. 18, die die »Programmschrift *Der Tanz der Zukunft*« als Manifest deutet, das »diesen Genrehinweis

ich ein naheliegendes Mißverständnis vermeiden. Aus dem, was ich gesagt, könnte man leicht schließen, es wäre meine Absicht, zu den Tänzen der alten Griechen zurückzukehren, und ich dächte, daß der Tanz der Zukunft ein Wiederaufleben der antiken Tänze oder sogar der Tänze wilder Stämme sein würde. Nein, der Tanz der Zukunft wird eine neue Bewegung sein, eine Frucht der ganzen Entwicklung, die die Menschheit hinter sich hat. Zu den Tänzen der Griechen zurückzukehren, würde ebenso unmöglich sein, als es unnötig ist: wir sind keine Griechen und können daher auch nicht die griechischen Tänze tanzen.«²⁹⁸

Aus den obigen Zitaten lassen sich nun verschiedene Aspekte von Duncans Tanzauffassung herausarbeiten und zueinander in Beziehung setzen: In ihrem didaktischen Text *Der Tanz der Zukunft* artikuliert und relativiert Duncan ihre Vision einer (eigenen) Tanzkunst. Auch in der *Auto_Bio_Grafie* beschreibt sie einerseits ihre tänzerische ›Veranlagung‹ sowie ihre Wiederentdeckung eines mythischen Tanzes und andererseits, wie sich dieser zur empirischen Tanzkunst in Griechenland verhält. Diese Ausführungen sind indessen in ihrer Art bemerkenswert und lassen sich dann wiederum mit Duncans geschichtsträchtigen Tanzverständnis, wie es in der *Historiografie* vorkommt, abgleichen.

In ihren *Memoiren* berichtet die Autorin nämlich ausführlich und durchaus auch sich selbst relativierend über sagenhafte, aber ebenso über ganz nüchterne Vorgänge. So beschreibt Duncan ihre Reise nach Griechenland als »a pilgrim-age to the very holiest shrine of art«²⁹⁹ mit dem Ziel, den Geist der Göttin Athene aufzuspüren: »It was purely a spiritual pilgrimage and it seemed to me that the spirit which I sought was the invisible Goddess Athena who still inhabited the ruined Parthenon.«³⁰⁰ Allerdings unterlässt Duncan es nicht, diese salbungsvollen Schilderungen etwa mit dem – durchaus (selbst-)ironischen – Bericht der grossen Verwunderung der griechischen Bewohner zu kontrastieren, wenn sie erzählt, wie sie mit ihrem Bruder Raymond in Griechenland ankam: »Finally, at dusk, we landed at Karvasaras. The inhabitants all came down to the

nicht im Titel trug, jedoch dennoch vielleicht zu *dem* Gründungsmanifest des modernen Tanzes wurde« (Hv. i. O.). Dabei interessiert Brandstetter, ebd., »nicht so sehr: was *ist* ein Manifest [...], sondern vielmehr: was *tut* ein Manifest (in welchen Kontexten) und *wie* tut es, was es proklamiert.« (Hv. i. O.) Dieser Zugang wiederum ist vergleichbar mit jenem, der diesem Buch im Umgang mit *Auto_Bio_Grafien* zugrunde liegt.

298 Duncan 1903, S. 43.

299 Duncan 1927, S. 115f.; vgl. auch Duncan 2016, S. 109, wo von einer »Pilgerfahrt zu [...] unsere[m] Sehnsuchtsort, [...] in das ersehnte Land unserer Träume« die Rede ist.

300 Duncan 1927, S. 123; vgl. auch Duncan 2016, S. 115.

beach to greet us, and the first landing of Christopher Columbus in America could not have caused more astonishment among the natives – which grew to speechless curiosity when Raymond and I knelt down and kissed the soil, Raymond declaiming [Byron, C. T.]³⁰¹. Diese Beschreibung macht deutlich, dass sich Duncan – zumindest im Rückblick – der Absurdität dieser Szene durchaus bewusst ist und damit des Aufeinanderprallens von völlig unterschiedlichen Sichtweisen, einer mythisch-verklärten, ja gar kolonialistisch geprägten Griechenlandprojektion und einer nüchtern-empirischen historischen ›Realität‹.

In einer anderen Passage schildert Duncan ihre Anstrengungen zur Verortung ihres Tanzes augenzwinkernd entlarvend: »Having fitted ourselves out with tunic and chlamys and peplum, and having put fillets round our hair, we set out to find the site for our Temple. [...] But there were difficulties with this place. First, no one knew to whom the land belonged. [...] After a long search we found the heads of these five families and asked them if they would sell. There was great astonishment among the peasants, as no one had ever evinced any interest in this land before. It was far from Athens, and was rocky soil, producing only thistles. Besides, there was no water anywhere near the hill. Nobody had considered this land of any value heretofore. But the moment that we let it be known that we wished to purchase it, the peasants who owned it gathered together and decided that the land was priceless. They asked a sum entirely out of proportion. Nevertheless the Clan Duncan was determined to buy this site«.³⁰² Auch diese Schilderung liest sich wie eine Persiflage, als Posse eines Kulturclashes, wobei sie das eigene Handeln nachträglich als grotesk entlarvt.

301 Duncan 1927, S. 118f.; vgl. auch Duncan 2016, S. 111f.: »Erst bei Einbruch der Dämmerung kamen wir endlich in Karvasaras an. Alle Einwohner kamen an den Strand, um uns in Empfang zu nehmen; selbst Kolumbus kann bei den Eingeborenen Amerikas keine größere Verwunderung hervorgerufen haben als wir, vor allem, nachdem Raymond und ich niedergekniet waren und den Boden küssten; völlig sprachlos waren sie, als er an fing, Lord Byron zu zitieren.«

302 Duncan 1927, S. 124; vgl. auch Duncan 2016, S. 116: »Angetan mit Tunika, Chlamys und Peplos, das Haar mit Stirnbändern geschmückt, machten wir uns auf die Suche nach einem würdigen Platz für unseren Tempel. [...] Aber es gab schnell Schwierigkeiten mit dem Platz. Zunächst wusste niemand zu sagen, wem das Grundstück überhaupt gehörte [...]. Wir mussten also zunächst die fünf Familienältesten aufspüren, um sie zu fragen, ob sie den Grund verkaufen wollten. Sie konnten sich vor Erstaunen kaum fassen, denn bisher hatte noch niemand das geringste Interesse an ihrem Land gezeigt. Der Boden war felsig, nur mit Disteln bewachsen und nahezu wertlos; kaum aber war bekannt geworden, dass wir ihn zu kaufen beabsichtigten, erklärten die Besitzer, das

Und so erklärt Duncan schliesslich ihre einstigen Bemühungen um die dauerhafte Erfahrung einer ›Ursprünglichkeit‹ selber als geplatzte »schillernde Seifenblase«³⁰³, wobei sie Folgendes erkannt habe: »Suddenly it seemed to me as if all our dreams burst like a glorious bubble, and we were not, nor ever could be, other than moderns. We could not have the feeling of the Ancient Greeks. This Temple of Athena before which I stood, had in other times known other colors. [...] The beautiful illusion of one year spent in Hellas seemed suddenly to break.«³⁰⁴

Die hier formulierte Ernüchterung schlägt an anderer Stelle aber auch in Schalk um, wenn Duncan ganz pragmatisch meint: »It has often made me smile – but somewhat ironically – when people have called my dancing Greek, for I myself count its origin in the stories which my Irish grandmother often told us«³⁰⁵. Und schliesslich kontrastiert Duncan eine solche Suche nach dem Tanz im Mythischen, die ihr von der Tanzgeschichte als Charakteristikum zugeschrieben wird, rückblickend gar mit einer durchaus distanzierend reflektierenden Aussage: »When I look back on this year spent in Greece I think it was really beautiful, this effort to reach back over two thousand years to a beauty not perhaps understood by us, or understandable by others«³⁰⁶. Duncan reklamiert eine Komplexität der historischen Referenz. Ihre Taten, ihr Wirken und auch ihre Visionen allein auf mythisches Pathos zu reduzieren, greift also definitiv zu kurz – dies sei hier aufgrund einer relationalen Analyse verschiedener Textstellen (gewiss etwas verknappt) gefolgert.

Es sind solche Passagen der *Auto_Bio_Grafie*, die die spirituelle Duncan durchaus auch als Ironikerin zeigen. Gerade vor dem Hintergrund einer sol-

Grundstück sei von unschätzbarem Wert und verlangten einen horrenden Preis. Die Duncans aber waren fest entschlossen, gerade dieses Grundstück zu erwerben.«

303 Duncan 1928, S. 133.

304 Duncan 1927, S. 134; vgl. auch Duncan 1928, S. 133, worin es heisst, sie habe erkannt, »daß wir nichts anderes waren und nie etwas anderes sein konnten als moderne Menschen. Niemals würde sich uns die Gefühlswelt der alten Griechen erschließen! Dieser Zeustempel vor mir war für andere Zeiten und andere Menschen geschaffen.«

305 Duncan 1927, S. 340; vgl. auch Duncan 2016, S. 290: »Ich musste manchmal schmunzeln, wenn die Leute meinen Tanz als griechisch bezeichneten, denn ich glaube, dass seine Ursprünge eher in den Erzählungen meiner irischen Großmutter zu finden sind.«

306 Duncan 1927, S. 134; vgl. auch Duncan 2016, S. 124f.: »Wenn ich an dieses Jahr in Griechenland zurückdenke, glaube ich, dass es wirklich wunderbar war, zu versuchen, über 2000 Jahre zurück nach dessen Schönheit zu greifen, selbst wenn wir ihr nicht auf den Grund kamen und man sie vielleicht heute gar nicht mehr verstehen kann.«

chen schillernden (Selbst-)Positionierung sind dann auch die Ausführungen Duncans zu ihren konkreten künstlerischen Innovationen zu sehen und zu deuten.

Damit komme ich nun noch zum dritten Aspekt, den ich in diesem Re-Visionen-Kapitel beleuchten möchte: Duncans energetische Tanzgenese. Das Energetische nämlich, das Duncan in Anbetracht des antiken Griechenlands für ihren »so-called Greek Dance with which I have flooded the world«³⁰⁷ mobilisiert, weiss sie offenbar als eine Initiierung und Regulierung ihrer eigenen Kräfte zu begreifen, wie sie das auch im Hinblick etwa auf Musik oder das Aufspüren von (neuen) Bewegungen beschreibt. Einige Exempel möchte ich dazu im Folgenden geben. Auf die Stelle mit dem Palmzweig, der sie zu ihrem spezifischen Flattern der Arme, Hände und Finger inspirierte, wurde ja im Zusammenhang mit der Quelle Autobiografie über Originalitätsnarrative und den »eigenen« Tanz schon eingegangen.³⁰⁸

Im vierten Kapitel von *My Life* schreibt Duncan: »My ideas on the dance were to express the feelings and emotions of humanity.«³⁰⁹ Die Vorstellung von Tanz als Ausdruck von menschlichen Gefühlen und Emotionen erscheint zunächst als Allgemeinplatz. Tanzwissenschaftlich relevant ist jedoch bei genauerem Hinsehen die Frage, auf welche Weise Gefühle und Empfindungen tänzerisch zum Ausdruck kommen und wie dieser wiederum in die Tanzgeschichte als eine spezifische Art des Tanzens eingehen konnte, die historiografisch etwa dahingehend gedeutet wird, dass Duncan diese »mit einer existentiellen Erfahrung« belegt habe, »in der sie [...] ein [...] energetisches Prinzip ihres Körpers gewahr« worden sei.³¹⁰ Der tänzerische Ausdruck von Empfindungen wird demnach in der Tanzgeschichtsschreibung mit einem energetischen Prinzip des Körpers in Verbindung gebracht.

307 Duncan 1927, S. 341.

308 Vgl. Duncan 1927, S. 109f.: »At that Villa in Abbazia there was a palm tree before our windows. It was the first time I had seen a palm tree growing in a temperate climate. I used to notice its leaves trembling in the early morning breeze, and from them I created in my dance that light fluttering of the arms, hands and fingers, which has been so much abused by my imitators; for they forget to go to the original source and contemplate the movements of the palm tree, to receive them inwardly before giving them outwardly.« Vgl. dazu auch meine Ausführungen im Kapitel 2.4., S. 77.

309 Duncan 1927, S. 36.

310 Vgl. Huschka 2000, S. 53. Vgl. dazu auch Daly 2002b, S. 7: »In her dancing, the wavelike energy of the self's inner, individual life burst through its container, flowing outward into space, into culture.«

Wenn beispielsweise Schulze in *Das große Tanz Lexikon* erläutert, »Stimmungen und Dynamiken suchte sie [d. i. Duncan, C. T.] qua Bewegung Ausdruck zu verleihen, die ihr zufolge von einem inneren Zentrum ausgeht, dem sogenannten ›solar plexus‹, der unterhalb des Brustbeins gedacht wird«³¹¹, dann fassen solche Auslegungen direkt oder indirekt auf Selbstaussagen Duncans zur Bewegungsfindung.³¹² So schreibt Duncan in *My Life* etwa von einer im Inneren erwachenden Kraft: »[D]o you not feel an inner self awakening deep within you – that it is by its strength that your head is lifted, that your arms are raised, that you are walking slowly toward the light?«³¹³ Und weiter sagt sie, dieses Erwachen, die Befreiung der inneren Regung sei der Beginn jeder Tanzkunst.³¹⁴ Es lohnt sich da, genau hinzuschauen, wie diese Mobilisierung der Kräfte beschrieben wird. Während etwa Martha Graham später ihre Körperenergie als Impuls, als belebenden Funken analog zum Atem und zum pulsierenden Rhythmus des Lebens wahrnimmt,³¹⁵ hört Duncan zunächst anhaltend in sich hinein, um dann an einem bestimmten Ort im Innern ihres Körpers (sie selbst spricht vom »solar plexus«³¹⁶) die Kraft genau zu lokalisieren, die sich erst anschliessend von dort ausbreiten und vermitteln kann. Duncan gibt an, lange danach gesucht und geforscht zu haben.

Die Autobiografin führt dabei ihre Art zu tanzen auf eine intensive, dauerhafte Einkehr in den Körper zurück. Diese beschreibt sie als Praxis, die geübt sein will. Wir kennen heute verschiedene Praktiken, die sich ähnlich durchführen und verbalisieren liessen. Mir geht es in diesen Ausführungen allerdings gerade um den historischen Blick auf diese subjektive und sich

311 Schulze 2016, S. 198.

312 Vgl. dazu auch Daly 2002b, S. 65, die gleich selber auf Duncan rekurriert: »The essence of Duncan's dancing was what she called ›the profound rhythm of inner emotion.‹« Daly beruft sich dabei auf eine Stelle (S. 99) im Buch *The Art of the Dance* von Duncan aus dem Jahr 1928.

313 Duncan 1927, S. 76.

314 Duncan 1928, S. 77; ausserdem dies. 1927, S. 76: »This awakening is the first step in the dance, as I conceive it.«

315 Graham 1991, S. 46: »I have based everything that I have done on the pulsation of life, which is, to me, the pulsation of breath. Every time you breathe life in or expel it, it is a release or a contraction. It is that basic to the body. You are born with these two movements and you keep both until you die. But you begin to use them consciously so that they are beneficial to dance dramatically. You must animate that energy within yourself.« Vgl. zum Vergleich der Autobiografien von Duncan und Graham im Hinblick auf deren Tanz- und Bewegungsverständnis auch Thurner 2019b.

316 Duncan 1927, S. 75.

als singular konstituierende Beschreibung, die ein Verstehen dieses tanzgeschichtlichen Phänomens auf eine epistemologisch produktive Weise möglich macht. Duncan beschreibt ihre Tanz(er)findung als einen Prozess und erklärt, sie habe »nach dem Sitz des inneren Ausdruckes [geforscht, C. T.], von dem aus die seelischen Erlebnisse sich dem Körper mitteilen und ihm lebendige Erleuchtung verleihen sollen.«³¹⁷ Die Autorin erläutert diese Suchbewegung folgendermassen: »I spent long days and nights in the studio seeking that dance which might be the divine expression of the human spirit through the medium of the body's movement. For hours I would stand quite still, my two hands folded between my breasts, covering the solar plexus. My mother often became alarmed to see me remain for such long intervals quite motionless as if in a trance – but I was seeking and finally discovered the central spring of all movement, the crater of motor power, the unity from which all diversions of movements are born, the mirror of vision for the creation of the dance – it was from this discovery that was born the theory on which I founded my school.«³¹⁸

Erst nach Monaten, als sie gelernt habe, sich zu konzentrieren, habe sie dann ausserdem entdeckt, »daß die Schwingungen der Musik« ihr »wie aus einer Lichtquelle zuströmten«,³¹⁹ und sie kommt zum Schluss: »there they reflected themselves [sic!] in Spiritual Vision not the brain's mirror, but the soul's, and from this vision I could express them in Dance«.³²⁰ Den Vorgang der Mobilisierung von Kräften stellt Duncan als spezifische Fertigkeit dar, wonach sie

317 Duncan 1928, S. 76.

318 Duncan 1927, S. 75; vgl. auch Duncan 1928, S. 76: »Ich verbrachte nunmehr viele Tage und Nächte damit, einen Tanz zu ersinnen, durch den das Göttliche im Menschen mittels der Bewegungen des Körpers in höchster Vollendung zum Ausdruck gebracht werden könnte. Stundenlang stand ich vollkommen regungslos, die Hände vor der Brust, über dem sympathischen Nervenzentrum, gefaltet, als befände ich mich in einem Trancezustand. Schliesslich fand ich doch den Sitz aller Bewegung, die Triebfeder, die motorische Kraft, die Einheit, aus der die Vielfältigkeit des Bewegungskomplexes entspringt, und aus meiner Entdeckung entstand dann jene Theorie, auf die ich später meine Schule aufbaute.«

319 Ebd.

320 Duncan 1927, S. 75; vgl. auch ebd.: »After many months, when I had learned to concentrate all my force to this one Centre I found that thereafter when I listened to music the rays and vibrations of the music streamed to this one fount of light within me – there they reflected themselves in Spiritual Vision not the brain's mirror, but the soul's, and from this vision I could express them in Dance«.

Einflüsse von aussen (im Zitat die Musik) so in sich wirken lässt, dass aus dieser Empfindung heraus ein spezifischer Ausdruck entsteht.

Duncan gibt sich hier als eine Instanz, die – infolge langer Übung und genauer Kenntnis der eigenen inneren Kraftverhältnisse – äussere Energien aufnimmt, verarbeitet und wieder nach aussen als Tanz vermittelt. Dies wird besonders deutlich in der folgenden Stelle, in der sie die Zusammenarbeit mit dem Dirigenten Walter Damrosch in den USA beschreibt: »The mighty reverberation« des Orchesters habe ihr Inneres erfüllt und – so Duncan – »I become the Medium to condense in unified expression the joy of Brünnhilde awakened by Siegfried, or the soul of Isolde seeking in Death her realisation. Voluminous, vast, swelling like sails in the wind, the movements of my dance carry me onward – onward and upward, and I feel the presence of a mighty power within me which listens to the music and then reaches out through all my body, trying to find an outlet for this listening. Sometimes this power grew furious, sometimes it raged and shook me until my heart nearly burst from its passion, and I thought my last moments on earth had surely arrived. At other times it brooded heavily, and I would suddenly feel such anguish that, through my arms stretched to the Heavens, I implored help from where no help came. Often I thought to myself, what a mistake to call me a dancer – I am the magnetic centre to convey the emotional expression of the Orchestra. From my soul sprang fiery rays to connect me with my trembling, vibrating Orchestra.«³²¹ Duncan versucht in dieser Stelle, ihre energetische Praxis zu erklären und ihre Rolle dabei zu deuten, indem sie sich als Medium und als magnetisches Zentrum bezeichnet.

Die Lenkung von Kräften gibt Duncan nicht nur tanzend auf der Bühne und diskursiv in ihren *Memoiren* wieder, sie entwickelt daraus auch – wie bereits zitiert – »the theory on which I founded my school«.³²² Zu ihrer Theorie meint Duncan zunächst, dass eine wörtliche Erklärung auf den ersten Blick ausserordentlich schwierig scheine,³²³ aber auch diese Vermittlung stellt die Autobiografin als eine Lenkung von Energien dar, wenn sie schreibt: »My powers of teaching seemed indeed to border on the marvellous. I had only to hold out my hands towards the children and they danced. It was not even as though I taught them to dance, but rather as if I opened a way by which the

321 Duncan 1927, S. 223f.

322 Ebd., S. 75.

323 Ebd., S. 76: »It would seem as if it were a very difficult thing to explain in words«, ausserdem dies. 1928, S. 77.

Spirit of Dance flowed over them.«³²⁴ Auch hier stellt sich Duncan als Medium einer inneren Kraft dar, was allerdings – wenn man bei ihr genau und über mehrere Passagen liest – keineswegs nur mythisch oder irgendwie überirdisch verstanden werden soll, sondern von der Autorin als hart erarbeitete und immer wieder neu zu aktivierende Fertigkeit gesehen wird,³²⁵ wobei die Generierung dieser Kraft physisch auch genau bestimmt werden kann, deren Wirkung dann allerdings als einzigartig geschildert und offenbar auch so rezipiert wird.

Solche Stellen geben Aufschluss über Duncans Tanzverständnis, die Generierung von Tanz, die Art von dessen Vermittlung sowie die intendierte Wahrnehmung. Es ist aber ebenso wichtig, zu betonen, dass Duncans *Auto_Bio_Grafie* auch andere Passagen enthält, die den »Geist des Tanzes«³²⁶, die Entdeckung von »ursprünglichen Bewegungen«³²⁷ usw. durchaus relativieren, um dann wiederum ihren Tanz und die Faszination dafür – jene der Zeitgenoss:innen und der Forschung bis heute – genauer zu verstehen oder beschreiben zu können.

3.5. Gegen Normen und Vergessenheit: Valeska Gert (1892–1978)

Ganz anders, was Wertung und Nachhaltigkeit ihrer Wirkung als Tänzerin betrifft, verhält es sich mit Valeska Gert. 1892 in Berlin unter dem Namen Gertrud

324 Duncan 1927, S. 304.

325 Vgl. auch ebd., S. 168: »Before I go out on the stage, I must place a motor in my soul. When that begins to work my legs and arms and my whole body will move independently of my will. But if I do not get time to put that motor in my soul, I cannot dance.«

326 Duncan 2016, S. 265.

327 Duncan 1928, S. 78: »Es war von jeher mein Bestreben gewesen, jene ursprünglichen Bewegungen zu entdecken, die als Quelle einer Serie unwillkürlicher Reflexbewegungen gelten sollten. Bei mehreren Themen war mir dies in einer Reihe verschiedener Variationen schon geglückt, wie etwa die erste schmerzliche Regung der Furcht, aus der sich als natürliche Reaktion dann ein Tanz der Wehklage ergab; wenn ich Liebe darstellte, gelang es mir in weiterer Entwicklung des Themas eine Blume zu verkörpern, deren Blättern betörender Duft entströmte. Diese Tänze ersann ich ohne Musik – sie schienen gleichsam dem Rhythmus übersinnlicher Harmonien zu entwachsen.« Vgl. auch dies. 1927, S. 77: »I also then dreamed of finding a first movement from which would be born a series of movements without my volition, but as the unconscious reaction of the primary movement.«