

5 Die Revolutionärin des Tanzes im Land der Revolution (1921-1924)

Am 30. September 1921 trat Isadora Duncan mit ihrer deutschen Adoptivtochter Irma die Reise in die Sowjetunion an. Andrej Belyj und Vasilij Rozanov, Duncans Mitstreiter im Geiste, waren nicht mehr da. Rozanov war bereits tot und Belyj hatte eine persönliche Krise nach Berlin verschlagen. Doch Duncan wollte in Moskau die Tanzschule eröffnen, von der sie so lange geträumt hatte. Hier wollte sie ihre eigentliche Mission verwirklichen: die Verschmelzung von Kunst und Leben, die Kreation des »Neuen Menschen« als »Neuem Tänzer«. In Westeuropa war Duncan der Verzweiflung nahe gewesen – alle Angebote hatten sich zerschlagen. Umso mehr Hoffnung setzte sie, wie viele andere (russische und westeuropäische) Künstler auch, in die junge Sowjetunion, in der sie die Idee von der Befreiung des Körpers in einer größeren Idee aufgehoben sah. Die Bolschewiki machten sich daran, so musste es gerade den »alten« kulturellen Eliten erscheinen, eine Forderung in die Tat umzusetzen, welche die Symbolisten erhoben hatten: die Theatralisierung des Lebens. Leben sollte zum Gesamtkunstwerk werden. Und das Theater war einer der Orte, an dem dies geschehen und der »Neue Mensch« geschaffen werden sollte. Hier sollten sich die Grenzen zwischen Bühne und Zuschauer, Inszenierung und Wirklichkeit aufheben. Der »Neue Mensch« sollte dabei nicht nur beseelt, auch sein Körper sollte gezielt in Bewegung versetzt werden.¹

Allein: Duncan, die seit 1914 nicht mehr im Land gewesen war und kaum ein Wort Russisch beherrschte, konnte nicht erkennen, was die Bolschewiki

1 Vgl. Katerina Clark: Petersburg. Crucible of Cultural Revolution, Cambridge 1995, S. 78-87, 100-134; I. Gutkin: The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic, S. 57-64; Leo Trotzki: »Literatur und Revolution (1923)«, in: Leo Trotzki. Denksätze. Politische Erfahrungen im Zeitalter der permanenten Revolution. Hrsg. v. Isaac Deutscher, George Novack und Helmuth Dahmer, Frankfurt am Main 1981, S. 361-373, hier S. 373.

einsehen mussten: Der unmittelbare Übergang zum Kommunismus erwies sich als mehr als unrealistisch. Bolschewiki wie der Volkskommissar für Gesundheit und enger Mitstreiter Lenins N. S. Semaško fanden in der Sowjetunion nichts, was sie zu dem Urteil hätte veranlassen können, hier werde der »Neue Mensch« geboren.² Das Land lag am Boden. Nach den Wirren des Ersten Weltkriegs, der Revolution, des Bürgerkriegs und den damit verbundenen Hungersnöten entsprachen die Menschen nicht einmal ansatzweise dem Bild des »Neuen Menschen«. Die Städte waren leer – in Petersburg wuchs auf dem Nevskij-Prospekt, der ehemaligen Prachtstraße der Zarenmetropole, Gras. Es herrschte Hunger, Seuchen grassierten. Millionen von obdachlosen Kindern, die sogenannten *beprizorniki*, waren gezwungen, sich auf den Straßen der Metropolen mit Betteln, Stehlen oder Prostitution am Leben zu halten.

Um sich zu konsolidieren, wurde von der politischen Führung der Kurs der sogenannten »Neuen Ökonomischen Politik« (*Novaja ekonomičeskaja politika*, NEP) eingeschlagen. Aber auch wenn sie sich dadurch eine Atempause versprach, hielt sie die Vorstellung, dass die mit der »Neuen Ökonomischen Politik« verbundenen »bourgeois« Werte bei der Bevölkerung Anklang fanden, in Angst und Schrecken. Umso wichtiger war es, das vorerst aufgeschobene Ziel nicht aus den Augen zu verlieren und unverdrossen weiter daran zu arbeiten, den »Neuen Menschen« endlich zum Leben zu erwecken.³

Revolutionstänze vs. Foxtrott

Duncans Wirken in der Sowjetunion muss im Lichte dieses Schwankens zwischen Angst und Aufbruch gesehen werden, das sich unter anderem in einem ambivalenten Verhältnis zum Körper und damit auch zum Tanz niederschlug. Auf der einen Seite waren die Jahre der NEP eine durch und durch von Angst erfüllte Zeit; eine Zeit, in der Sexualität zur Metapher für jegliche Form von Infektion mit nonkonformistischem Gedankengut und für Kontrollverlust wurde. Auf der anderen Seite jedoch war der Körper nicht nur Objekt, sondern auch willkommenes Mittel zur Massenmobilisierung.⁴ Ausdruck dieses kulturpolitischen Zwiespalts war die offizielle Haltung der Lust am Tanz gegenüber. Im Gegensatz zu Kulturkritikern zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die sowohl die aufrührerische als auch die gemeinschaftsstiftende Kraft des Tanzes bewundert hatten, nahmen sowjetische Kulturpolitiker gegenüber der Tanzkunst in ihrer Doppeldeutigkeit eher eine ambivalent Haltung ein: Wäh-

2 Vgl. St. Plaggenborg: Revolutionskultur, S. 73-75, 86.

3 Vgl. u. a. Jörg Baberowski: Der rote Terror. Die Geschichte des Stalinismus, München 2003, S. 56f.

4 Vgl. E. Naiman: Sex in Public; Igal Halfin: Terror in My Soul. Communist Autobiographies on Trial, Cambridge/Mass. 2003, S. 148-208.

rend es das gesellschaftspolitische Potential zu nutzen galt, musste die zersetzende Kraft gebannt werden. Wenn der sowjetische Tanz der Zukunft nicht seiner unberechenbaren Seite bereinigt würde, drohte er das große sowjetische Experiment zu gefährden.

Vor allem Tänze wie der Foxtrott waren sowjetischen Ordnungshütern ein Dorn im Auge: Anstatt sich selbstlos für das gemeinschaftliche Wohl zu engagieren, würden die Tänzer egoistisch ihre archaischen, sexuellen Bedürfnissen befriedigen. Dass ausländische Gesellschaftstänze sich großer Beliebtheit erfreuten, war an sich nichts Neues. Doch nun, zur Zeiten der NEP, nahm die Tanzlust in den Augen der Ideologen, krankhafte Züge an. War man vor der Revolution noch fasziniert von der Breitenwirksamkeit jeglicher Tanzkunst, so garantierten nun nur noch einige wenige Tänze die erwünschte Wirkung. Isadora Duncan hatte 1905 die alte Tanzordnung zwischen Bühnen- und Volkstanz durcheinander gewirbelt, das, was als Tanz galt in Frage gestellt und so den verschiedensten Tanzformen eine Zeitlang sowohl praktisch als auch theoretisch einen Möglichkeitsraum eröffnet.⁵ Nun zu Beginn der 1920er Jahre setzte etwa zeitgleich mit Duncans Ankunft in der Sowjetunion eine Gegenbewegung ein: Immer stärker zeichnete sich eine staatlich vorgegebene Vorstellung davon, was Tanz zu sein hatte und wer, wann und wie tanzen durfte, ab.

Tänze wie der Foxtrott passten nicht in dieses vorgegebene Bild. Und dies aus einem einfachen Grund: Sie machten sowjetischen Sittenwächtern Angst. Angeblich lösten sie eine krankhafte »Tanzwut« aus, die nun endgültig und unaufhaltsam ausgebrochen wäre: Überall würden offensichtlich wild gewordene, wie von einer Krankheit besessene Jugendliche tanzen. Es würde nicht mehr viel fehlen und sie würden in ihrer Besessenheit selbst auf Friedhöfen tanzen.⁶ Mehr denn je sahen Sowjetideologen durch diese Krankheit ihre ideale Gesellschaft bedroht: Tanzhallen waren in ihrer Wahrnehmung nicht nur unweigerlich Versammlungsorte für »konterrevolutionäre Elemente«, hier tobte auch der »kapitalistische Satan«.⁷ Foxtrott und andere moderne Gesellschaftstänze verkörperten in ihren Augen die niedrigsten Leidenschaften des Menschen. Sie waren Ausdruck von »Individualismus« und »reinsten Erotik«.⁸ Und als solche störten sie das schöne Bild vom kollektiven Klassen-

5 Vgl. dazu S. 80-82.

6 Vgl. Anne E. Gorsuch: *Youth in Revolutionary Russia. Enthusiasts, Bohemians, Delinquents*, Bloomington/Indianapolis 2000, S. 121.

7 Anatolij V. Lunačarskij: »Tancy mašin. Fokstrot. Čarl'ston (1924-1929)«, in: *O massovyh prazdenstvach, estrade i zirke*. Hrsg. v. Sim. Drejden, Moskva 1981, S. 294-301, hier S. 297.

8 Vgl. G. Grigorov/S. Škotov: *Stary i novy byt*, Moskva 1924, S. 44-46. Es waren nicht erst die Bolschewiki, die in Russland Tanz mit dem Makel der sexuellen Verruchtheit belegten. Vgl. Stephanie Sandler: »Pleasure, Danger, and the Da-

kampf. Ein zeitgenössischer satirischer Cartoon brachte es so auf den Punkt: Eine junge Dame fragte ihren Tanzpartner, welcher Klasse er sich denn zugehörig fühle. Seine Antwort: »Ehrlich gesagt – der Tanzklasse!«⁹ Das war nicht das, was sich bolschewistische Führer wie Trotzki unter einer Rhythmisierung der Bewegung vorstellten und wozu der sonst eher unangepasste Dichter Mandel'stam den Rhythmus erhob: zum allesumfassenden, gesellschaftskonstituierenden Prinzip. Im Rhythmus hatte sich das Kollektiv zu bilden.¹⁰

Denn: Auch wenn die Bolschewiki beim Foxtrott die körperliche Nähe von Mann und Frau nicht tolerierten, so lag ihnen die Verbindung zum Kollektivkörper doch sehr am Herzen. Und auch die emotional ansteckende Kraft des Rhythmus' und des Tanzes war ihnen als Inszenierungsmittel für ihre Massenveranstaltungen wichtig. Es sei schließlich »kein Zufall, dass das Volk von allen Seiten zum Tanzen zusammenkommt«. ¹¹ Doch sah sich der Anatolij Lunačarskij, Volkskommissar für Aufklärung, gleichzeitig genötigt festzustellen, dass

»solange das soziale Leben den Massen nicht jene instinktive Beachtung von höherer Ordnung und Rhythmus beibringt, darf man nicht erwarten, dass die Menge von sich aus irgendetwas schaffen könnte außer fröhlichem Lärm und das bunte Hin- und Herlaufen feierlich herausgeputzter Menschen. Der Festtag muss regelrecht organisiert werden, wie alles auf der Welt, das einen höheren ästhetischen Eindruck hinterlassen soll.«¹²

Im Gegensatz zu dem unkontrollierbaren Tanz der jungen Wilden waren bei jenen staatlich organisierten Tanzveranstaltungen Ort und Rahmen von oben vorgegeben und so weit wie möglich kontrolliert.¹³ Aber es war nicht allein die Angst vor der außer Rand und Band geratenen Jugend, die Kulturfunktion-

nce: Nineteenth-Century Russia Variations«, in: Helen Goscilo/Beth Holmgren (Hg.), *Russia, Women, Culture*, Bloomington 1996, S. 247-272.

9 Zit. n. A. Gorsuch: *Youth in Revolutionary Russia*, S. 117. In Berlin wiederum faszinierte Andrej Belyj die Anziehungskraft, die der Foxtrott auf die Einwohner der Stadt ausübte. Er schrieb von einem »Lockruf des Foxtrotts«, dessen Kraft nicht im »Licht des Künftigen«, sondern in der »fernen wilden Vergangenheit [...] der Negertrommel« lag. Vgl. A. Belyj: *Im Reich der Schatten*, S. 11.

10 Vgl. Osip Mandel'stam: »Gosudarstvo i ritm (1918)«, in: Ders.: *Sobranie sočinienii v četyrex tomach. Tom pervy*, Moskva 1993, S. 208-211.

11 Anatolij V. Lunačarskij: »Reč na jubilee E.V. Gel'cer«, in: *Kul'tura teatra* 4 (1921), S. 54.

12 Ders.: »O narodnych praznestvach«, in: *Organizacija massovykh narodnykh prazdnestv* 3-6 (1921), S. 4.

13 Dass dabei dennoch von oben unerwünschte Nebenwirkungen, wie ein Ausder-Reihe-Tanzen, auftraten, ist wahrscheinlich, kann aber auf Grund der Quellenlage an dieser Stelle nur als Vermutung im Raum stehen gelassen werden.

näre zur Kontrolle antrieb, sondern auch die alte Furcht russischer Eliten vor einem Aufstand des angeblich unberechenbaren, dionysischen Volkes – dem *russkij bunt*.¹⁴ Und selbst der bekannteste russische Dionysosverehrer, Ivanov warnte: »Dionysos in Russland ist gefährlich.«¹⁵

Ungezügelter Bauernsohn und dekadenter, rauschstüchtiger Bohémien – diese beiden Gefahren verkörperte in einer Person der Dichter Sergej Esenin, Duncans 1922 erster gesetzlich angetrauter Ehemann. Er soll der Tänzerin auf ihrer gemeinsamen Europa- und Amerikareise, die den Russen vor lauter Heimweh zur Verzweiflung trieb, angeblich gesagt haben, dass der Foxtrott das einzig Gute am Westen sei.¹⁶ Dabei betonte diese Aussage nicht nur ein Mal mehr die Gegensätze der bei den Partner – verabscheute Isadora Duncan doch die modernen Gesellschaftstänze zutiefst – sie verwies vor allem darauf, dass es das Medium des Tanzes war, über das das ungleiche Paar, das keine gemeinsame Sprache beherrschte, kommunizierte.¹⁷

Darauf, dass hierbei der Tanzrausch jeweils anders kulturell codiert war, wies der aufmerksame Besucher und Beobachter der Sowjetunion, René Fülöp-Miller, hin. Erscheint seine Beschreibung der ersten Begegnung zwischen Duncan und Esenin zunächst, wie eine von vielen Tanzlegenden, die über diese skandalträchtige Beziehung kursieren, so erweist sich bei genauem Hinsehen der österreichische Autor auch hier als Kenner der frühen sowjetischen Kultur, wenn er schreibt:¹⁸

14 Vgl. James von Geldern: »Nietzschean Cadres and Followers in Soviet Mass Theater«, in: Bernice Glatzer Rosenthal (Hg.), *Nietzschean and Soviet Culture. Ally and Adversary*, Cambridge 1994, S. 127-148, hier S. 129-133.

15 Vjačeslav Ivanov: *Po zvezdam* (1909), Letchworth 1971. Bereits mit dem Scheitern der Revolution von 1905 setzte bei Ivanov ein Prozess des Umdenkens ein, der durch den Tod seiner Frau 1907 vorangetrieben und mit den Ergebnissen der Oktoberrevolution seinen Abschluss fand. Der einstige Hauptvertreter einer dionysischen Volkskultur, nahm zunächst Abstand von seinem Konzept des Dionysischen, in dem er es von den ekstatischen Elementen bereinigte, um sich dann zu Beginn der 1920er Jahre auch von der Volksgemeinschaft als soziopolitischem Ideal zu distanzieren. Obwohl oder gerade weil er seit 1919 als Mitarbeiter der Theaterabteilung des Volkskommissariats für Aufklärung tätig war und seine Überlegungen zu einem kultischen Theater grundlegend waren für die konzeptuelle Entwicklung sowjetischer Massenfeste, zog er sich, enttäuscht und müde von dem Missbrauch seiner Ideen für politische Ziele, zurück. 1921 verfasste er noch ein Mal eine Schrift über »Dionysos und das Urdionysische« und emigrierte 1924 nach Italien. Vgl. J. Holthusen: *Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph*; B. Glatzer Rosenthal: »Transcending Politics«.

16 Vgl. Gordon McVay: *Esenin. A Life*, Ann Arbor 1976, S. 253.

17 Zur Geschichte dieses ungleichen Paares vgl. die »Paarbiographien«. Für Angaben dazu vgl. Fn. 80 der Einleitung.

18 Die bekannteste Tanzbeschreibung aus den Szenen dieser Ehe stammt von Esenins bestem Freund und Weggefährten Anatoli Marienhof. Vgl. Anatoli Marienhof: *Roman ohne Lüge*, Berlin 1992, S. 158.

»Sie tanzte [...] einen Tanz nach dem anderen, zuerst voll ausgeglichener Zartheit, dann immer leidenschaftlicher; aber wie geformt und gebändigt war doch selbst ihre Leidenschaft! Tanzen, in mädalische Verzückung geraten, sich ganz hingeben, verlieren, verschwenden und doch niemals gegen das Gesetz der Form verstoßen: lag nicht eben darin die ganze klassische Kultur des Westens, jenes Unerreichbare, nach dem sich die russische Seele seit Jahrhunderten in tragischer bis zum Hass gesteigerter Sehnsucht verzehrte?

Mit stammelnden Worten, in einer Sprache, die Isadora nicht verstand, wollte Sergej Alexandrowitsch ihr seine Bewunderung und seine Liebe begreiflich machen; zitternd vor Ungeduld und wütend über seine eigene Hilflosigkeit, sprang er plötzlich auf, riß die Stiefel von den Füßen, schleuderte sie in den Winkel und tanzte barfuß einen wilden, rasenden Kalpak als Liebeserklärung. Es war die Liebeserklärung des Muschiks an die Amerikanerin [...].

Isadoras Augen folgten entzückt dem tollen Wirbel von wehenden blonden Locken, flatternder Bluse, umhergeschleuderten Armen und stampfenden gelben Bauernstrümpfen, und ganz aufgelöst in schauende Entrücktheit flüsterte sie: »C'est la Russie – ça c'est la Russie!«

Die beiden Tänze hatte das Schicksal Jessenins und Isadoras entschieden: Sie waren einander verfallen zu einem Bunde, der nicht anders als tragisch enden konnte.«¹⁹

Fülop-Miller beschrieb zwei Königskinder, die zueinander nicht kommen konnten: Beide im Tanz einander verfallen, doch ohne einen gemeinsamen Tanzboden zu finden. Auf »unzivilisierten« russischen Boden konnte sich die dionysische Tänzerin nicht ihren Leidenschaften hingeben.²⁰ Es fehlte hier an einem apollinischen Gegengewicht, wie es in Friedrich Nietzsches »Geburt der Tragödie« trotz aller Betonung des Dionysischen, untrennbar mit diesem verbunden war. Nur so konnte es in seinen Augen zu einer Fortentwicklung der Kunst kommen.²¹ Das ekstatische Foxtrottanzen hingegen war Isadora Duncans Ansicht nach kein Zeichen des erhofften Fortschritts. Ohne große Umschweife gab sie ihre äußerst abwertende Einschätzung kund: Sie sprach

19 René Fülop-Miller: Nachwort, in: Isadora Duncan: Memoiren (1928). Wien/München 1969, S. 220-238, hier S. 229f. René Fülop-Miller war Anfang bis Mitte der 1920er in der Sowjetunion und veröffentlichte über seine Erfahrungen verschiedene kultursoziologische Abhandlungen. Die bekannteste ist: René Fülop-Miller: Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjetrußland, Zürich 1926.

20 In der Sekundärliteratur zu Duncan wird allein eine Konversion vom apollinischen zum dionysischen Ideal thematisiert. Obwohl der Großteil ihrer programmatischen Äußerungen, wie dem »Tanz der Zukunft« immer noch einem disziplinierten, zivilisierten, apollinischen Ideal verpflichtet waren, blieb bislang unhinterfragt, ob nicht auch für Duncan diese beiden Prinzipien unabdingbar miteinander verbunden waren. Ihr Engagement in der sowjetischen Massenkultur wäre dafür nur der deutlichste Ausdruck. Vgl. Kapitel 4 Fn. 38.

21 Vgl. F. Nietzsche: »Die Geburt der Tragödie«, S. 25.

von »primitiven Jazztänzen«, deren Rhythmen unterhalb die Gürtellinie zielen und in denen sich die Menschen nur in »sabbernden, affen-ähnlichen Konvulsionen« verrenken würden.²²



Abb. 9 Während Duncan sich 1922/23, unterwegs in Europa, in ein russisches Phantasielokostüm hüllte, inszenierte Esenin sich als Dandy.

(G. McVay: Esenin, S. 103)

Und während Esenin die Kultfigur der tanzwütigen, jugendlichen Bohème war, wurde Duncan für sowjetische Kulturfunktionäre wie Lunačarskij zur Vorreiterin geordneter Feiern.²³ Der Volkskommissar erinnerte sich:

22 I. Duncan: Memoiren, S. 201. In Berlin erregte der Foxtrott auch Andrej Belyjs Aufmerksamkeit: Während er auf den Straßen die Foxtrotttänzer »herumstolzieren« sah, fragte er sich, ob sich »die direkten Erben der großen deutschen Kultur [...] davon losgesagt haben« sollten und »sich in ihrer Begeisterung nicht von den Stimmen Fichtes, Hegels, Goethes, Beethovens leiten lassen, sondern vom Lockruf des Foxtrotts?« Und was war es, was die Menschen lockte, »etwa die ferne wilde Vergangenheit nach dem Bild und Ebenbild der Negertrommel?« Belyj, Andrej: Im Reich der Schatten. Berlin 1921 bis 1923, Frankfurt am Main 1987, S. 65. Zu Belyj Rede vom »Neger«, die nicht ohne Widerstand lesbar ist, gibt Karl Schlögel den wichtigen Hinweis, dass das Wort im Russischen nicht jene kolonialistische Konnotation habe. Außerdem denunziere Belyj den »Neger« nicht, sondern beschwöre ihn. Was er den »Neger« nennt, stecke in ihm selbst und in der Kultur, der er angehöre. Vgl. Karl Schlögel: »Jemand in Berlin. Ein Essay«, in: Andrej Belyj. Im Reich der Schatten. Berlin 1921 bis 1923, Frankfurt am Main 1987, S. 101-120, hier S. 114-116.

23 Nach dem Freitod des Dichters Ende 1925 gerieten seine Anhänger zunehmend ins Visier sowjetischer Kulturfunktionäre: Als einem Hauptsymbol für die vermeintliche Fehlentwicklung der sowjetischen Jugend wurde eine staatliche

»Isadora Duncan hat mich einmal gefragt: Wann wird es bei Ihnen ein Fest im Sinne von choreographierten Massenbewegungen, getragen von Tönen, die die ganze Stadt erfüllen, geben – ein Fest, in dem das Volk spürt, dass es lebt wie ein Volk und nicht wie Ivan und Pavel, nicht wie die Sardinien in der Dose, die einander drängen und schubsen, sondern ein richtig organisiertes Fest?«²⁴

Lenin höchstpersönlich soll eingeräumt haben, man könne von der Tänzerin einiges lernen, wenn man es nur richtig verstehe, sie zu führen.²⁵ Aus Duncans Tänzen waren zudem alle sexuell eingefärbten Elemente verschwunden. Wurde sie in ihrer Jugend als Nymphe bewundert und als »dionysische« Nackttänzerin verschrien, so wurden diese Tänze nun bevorzugt mit heroischen Elementen überblendet: Unter dem Eindruck der Greuel des ersten Weltkrieges – sie hatte in Pariser Lazaretten Verwundete gesehen – hatte Duncan bereits 1915 die eingangs erwähnte Choreographie zur Hymne der französischen Revolution, zur »Marseillaise« verfasst. In der Nacht, in der sie vom Sturz des Zarenregimes erfuhr, tanzte sie die »Marseillaise« in »vollem revolutionärem Geiste« und gestand:

»Allein gerade diese Bewegungen der Verzweiflung und Empörung hatten mich seit jeher am meisten angezogen, und ich versuchte mit der roten Tunika, die Revolution sowie die gewaltsame Auflehnung der Unterdrückten gegen die Tyrannei zu versinnbildlichen.«²⁶

Trugen die Choreographien, mit denen sie zu Beginn des Jahrhunderts in Russland für Furore sorgte, Titel wie »La primavera« oder »Pan und Echo«, so waren es nun sowjetische Revolutions- und Arbeiterlieder wie die »Varšavjanka« und »Dubinuška«, zu denen sie tanzte.²⁷ Mit ihren heroischen Tän-

Hetzkampagne gegen die Eseninanhänger (*Eseninščina*) losgetreten, Esenins Werke und deren Bewunderung verboten. Vgl. Protiv Upadočničestva. Protiv »Eseninščiny«, Moskva 1926. Anatolij V. Lunačarskij (Hg.): Upadočnoe nastroenie sredi molodeži. Eseninščina, Moskva 1927. A. Gorsuch: Youth in Revolutionary Russia, S. 119. Aus der Sicht eines Eseninanhängers Michail Koriakov: »Eseninščina i sovetskaja molodež«, in: Vozroždenie 15 (1951), S. 96-106. Unklar bleibt, in wie weit diese Kampagne auch negative Auswirkungen auf das Duncanbild hatte. Während Duncans Sekretär und Eseninfreund Ilja Šnejder zwei Mal für mehrere Jahre ins Strafgefangenenlager verbannt wurde, blieb die Duncanschule als Studio jedoch bis 1949 bestehen.

24 Anatolij V. Lunačarskij: »Net prazdnika bez muzyka (1924)«, in: O massovykh prazdenstvach, estrade i zirke. Hrsg. v. Sim. Drejden, Moskva 1981, S. 103-105, hier S. 104.

25 Vgl. RGALI, f. 1604, op. 2, ed. chr. 52.

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

27 Duncans Choreographien zur »Varšavjanka« und »Dubinuška« waren Teil einer Suite von Tänzen, die sie für die Kinder ihrer Moskauer Schule 1923/24 geschaffen hatte. Inspiriert von der Arbeit mit Arbeiterkindern im Moskauer »Ro-

zen und ihrer Rede von »natürlichen und gesunden Tänzen«, die mehr denn je pädagogische Ziele betonten, passte Duncans Kunst ins bolschewistische Weltbild.²⁸ Zudem hatte sie den Volkskommissar für Aufklärung, Anatolij Lunačarskij, auf ihrer Seite. Er erklärte ihre Tänze für moralisch einwandfrei: es handele sich hier schließlich um »ethische Tänze«.²⁹

So fand denn auch Duncans erster großer Auftritt mit ungefähr sechzig ihrer sowjetischen Zöglinge 1921 an einem denkwürdigen Datum und einem prestigeträchtigen Ort statt – am 7. November, dem Jahrestag der Oktoberrevolution, in einem der russischen Ballettempel, dem Bolschoj Theater in Moskau. Hier, im Rahmen der offiziellen Feier des vierten Jahrestages der Oktoberrevolution, wollte die Revolutionärin des Tanzes zeigen, wie für sie eine getanzte Revolution aussah: Zunächst erklang die »Internationale«, danach tanzte Duncan zu Tschaikowskis 6. Symphonie, zum »Slawischen Marsch«, der alten Zarenhymne und den Abschluss bildete wieder die »Internationale«.³⁰

ten Stadion«, hatte Duncan insgesamt sieben Gruppentänze zu sieben bekannten Volksliedern choreographiert. Vgl. A. Daly: »The Continuing Beauty of the Curve«, S. 13.

- 28 Auch in ihrem Bewegungsstil unterschieden sich diese Tänze von dem früheren lyrischen, schwebenden, heiteren Duncanstil. Im Vergleich dazu wirkten sie eher eingengt und bodenständig. Es gab nur wenig aufsteigende Energieströme, die Duncan normalerweise mit Hilfe ihrer sich wiegenden Arme in den Raum sandte, die die Stärke der tiefen, kräftigen, in die Erde gehenden Stampfschritte abgeschwächt hätten. Vielmehr betonten die Körper Spannung, insbesondere durch ausgreifende Schenkel, arbeitende Arme und geballte Fäuste. Der Körper ruhte als eine sich windende, plastische, den leeren Raum durch Bewegung erobernde muskulöse Masse in sich selbst. Auch in der Kleidung wichen diese späten Arbeiten von ihrem Frühwerk ab: Statt der durchsichtigen, formlosen Chitons, die mit der Bewegung mitflossen, betonten nun kurze, quadratische Tuniken die Körperlichkeit der Tänzerinnen. Vgl. ebd..
- 29 Lunačarskij verteidigte Duncan damit gegen die Vorwürfe, die Vsevolod Mejerchol'd ihr bezeichnenderweise in einer Verteidigung seiner ersten Inszenierung auf Basis der Biomechanik machte. Vgl. Vsevolod E. Mejerchol'd: »Velikodušnyj rogonosec I. Mejerchol'd – Lunačarskomy (Vystuplenie na dispute 15 maja 1922 g.)«, in: Ders., Stat'i, pis'ma, reči, besedy. Bd. 2, Moskva 1968, S. 44-56. Außerdem vgl. RGALI, f. 1604, op. 2 ed. chr. 52.
- 30 Vgl. CADKM, f. 140, ed. chr. 1048. Zur Moskauer Duncanschule vgl. das Bändchen der Balletthistorikerin Natalia Roslaveva: N. Roslaveva: Prechistenka 20. Hier sind ausführliche Interviews mit 6 ehemaligen Schülerinnen dieser Schule und bislang unbekanntes Bildmaterial abgedruckt. Vgl. außerdem die Erinnerungen von Duncans Sekretär: I. Schneider: Isadora Duncan.



Abb. 10 Eine Zeichnung von Léon Bakst zeigt Duncan zur
Revolutionshymne tanzend.
(T. Kasatkina: Ajsedora, S. 102)

Lenin soll bei Duncans Auftritt persönlich anwesend gewesen sein und diesen ausgiebig beklatscht haben.³¹ Glaubt man den Quellen, dann stellte das Programm ein Wagnis dar, da Duncan als erste öffentlich zur offiziellen Hymne der Revolution tanzte. Später wurden Tänze zu Revolutionsliedern als sogenannte »Revolutionstänze« fester Bestandteil der sowjetischen Feste.³²

Zu Massentänzen erweitert wurden diese als Gegengift gegen die grasierende Tanzwut verordnet.³³ Sie sollten Kampfesgeist und Tatendrang ausdrücken.³⁴ Hiervon zeugt eine offiziell geförderte Publikation Anna Zelenkos. Um die Jugendlichen von den stark sexuell aufgeladenen Tänzen wegzulocken, schlug sie vor, Massentänze zu kreieren, in denen die Energie nicht für freie Improvisation, sondern in einem moralisch und ideologisch einwandfreien Kontext für die gute Sache umgelenkt werden sollte.³⁵ Eine ähnliche Hal-

31 S. Drejden: »Lenin smotrit ›Internacional‹«, S. 4-5.

32 Vgl. N. Šeremet'evskaja: »Tanec na estrade«, S. 251.

33 Mit einem Leitartikel in der Parteizeitschrift »Izvestija« ordnete sich Duncan selbst in das kommunistische Programm der ästhetischen Erziehung der Massen ein. Vgl. Ajsedora Dunkan: »Iskusstvo dlja mass«, in: Izvestija vom 23. November 1921, S. 2.

34 Später im Zuge der stalinistischen Nationalitätenpolitik sollten diese auch den jeweiligen Nationalcharakter ausdrücken. In diesem Kontext wurde Duncan gar als Vorreiterin der sowjetischen Nationalitätentänze gepriesen. Vgl. GARF (*Gosudarstvenij Archiv Rossijskoj Federacij*), f. 3316, op. 27, ed. chr. 771, l. 12-14.

35 Vgl. A. Lunačarskij: »Tancy mašin«, S. 30. Anna Zelenko: *Massovyje narodnye tancy*, Moskva 1927; V. I. Adiev: »o. A«, in: *Sovetskoe Iskusstvo* 2 (1927), S. 77. Auch für Andrej Belyj verkörperte der Foxtrott nicht das sowjetische Reich der Zukunft, sondern gehörte in das Berliner »Reich der Schatten«. Während er in diesem »das wilde Chaos tatsächlicher Zersetzung und des Todes« zu spüren

tung gegenüber der Wirkung von Tanz und Musik – verpackt in eine polarisierende Rede von Krankheit und Gesundheit – vertrat auch Isadora Duncan:

»The study of musica [...] is essential to the balance and health of every man. If men now understood this thoroughly, we should have more of the right kind of music [...]. But we should not have so much of the other kind – the ragtime, the trivial foolish jingles [...]. Such music is disease and death, whereas that of Beethoven and Chopin and Schuman is life itself.«³⁶

Doch auch wenn ihnen diesbezüglich Isadora Duncans Unterstützung gewiss war, war es dennoch fraglich, ob den bolschewistischen Funktionären mit einer Kulturpolitik, die Tanz allein als Bestandteil der offiziellen Festkultur sah, viel Erfolg beschieden war. Übten nicht doch Jazzrhythmen eine viel größere Anziehungskraft auf die Bevölkerung aus? In den dreißiger Jahren wurden dann auch Zugeständnisse an die Tanzlust gemacht: in vielen Fabriken bot man kostenlose Foxtrottkurse für Arbeiter an.³⁷ Rene Fülöp-Miller konnte gar im Bolschewismus Züge der Geißlersekte, der *chlysty*, erkennen. Er schreibt, dass Parteiblätter von orgiastischen Festen berichtet hätten, die unter Komsomolzen abgehalten wurden und als »afrikanische Nächte« bezeichnet würden. Er sah in diesen Festen eine Art erotischen Kult, bei welchem ein fester Bestandteil wilde Hemmungslosigkeit sei.³⁸ Lev Kopelevs Jugenderinnerungen allerdings zeugen davon, wie tief das Misstrauen gegenüber einer falschen Bewegung saß. Er beschreibt, wie sich ein junger Komsomolze zu bewegen hatte, selbst wenn gerade seine sexuellen Regungen erwacht waren:

glaubte, war ihm Moskau strahlender Lebensborn. Es scheint wie eine Ironie des Schicksals, dass Belyj die Berliner Schatten hinter sich lassend, der Moskauer Sonne entgegen, dort 1933 an den Folgen eines Sonnenstichs starb. Vgl. A. Belyj: Reich der Schatten, S. 73, 79, 85. Ein Vergleich der beiden Tanzmetropolen Berlin und Moskau zu Beginn des Jahrhunderts bis in die dreißiger Jahre hinein, wie er sich hier und an zahlreichen anderen Stellen auftut, steht bislang noch aus.

36 Isadora Duncan: »Music and Dance (1908)«, in: Franklin Rosemont (Hg.), Isadora Speaks. Isadora Duncan, 1878-1927, San Francisco 1981, S. 38.

37 Vgl. S. F. Starr: Red and Hot, S. 62, 111.

38 Vgl. R. Fülöp-Miller: Geist und Gesicht des Bolschewismus, S. 114. Auch Andrej Belyj faszinierte der Rauschzustand der Foxtrott Tänzer. Er schrieb er, sie hätten den »besonderen Ausdruck verrückter, vor sich hinstarrender Augen« und in ihrem Gang läge »etwas krankhaft Ernstes« so »als gingen sie nicht, sondern trügen die Reliquie eines geheiligten Kultes vor sich her«. Und bei genauerem Hinsehen würden man erkennen, dass sie nicht tanzen, sondern auf geheiligste Weise gehen würden, um sich dabei die Rhythmen durch die Seele tosen zu lassen. Vgl. A. Belyj: Im Reich der Schatten, S. 65. Für den Zusammenhang von Tanz, Rausch und Diktatur im Dritten Reich und der frühen Sowjetunion vgl. N. Stüdemann: »Roter Rausch«.

»Wir sangen, wie immer nach unseren Versammlungen [...]. Das Lied verstärkte das Gefühl: wir sind beieinander, wir stehen zusammen. Und während wir sangen, marschierten wir untergehakt mit den Mädchen, wollten nicht einmal daran denken, daß sie weiche, runde Schultern hatten, an die man sich enger anschmiegen konnte. Für solche niedrigen Gefühle war kein Platz, wenn alle gemeinsam lauthals von der Kommunarden-Abteilung sangen, die da kämpfte ›im Donnerhagel der Granaten [...].«³⁹

Duncans Plan dagegen, Kinder zu »Neuen Tänzern« und damit zu »Neuen Menschen« zu erziehen, erschien moralisch unverwerflich, war doch Kindererziehung in der Sowjetunion eine hochangesehene Angelegenheit, die Duncans Tänzern sogar das Prädikat »ethisch wertvoll« eintrug. Dabei war der Kult der Kindheit nichts anderes als ein Gesang auf die kindliche Formbarkeit.⁴⁰

Und wenn vom »Neuen Menschen« die Rede war, dann hatte »neu« eine eindeutig »unschuldig-brutale physische Bedeutung«.⁴¹ Duncans Überlegungen gingen in eine ähnliche Richtung, wenn sie verpackt in eine scheinbar harmlose Rede von Natürlichkeit, über den Kinderkörper schrieb:

»Let them give me five hundred, a thousand children, and I will make them do wonderful things! The child is the harmonious instinct, the total freshness; it is the virgin clay wherein can be imprinted joy, life, nature. All children can dance if one knows how to guide [...].«⁴²

Das 20. Jahrhundert sollte das »Jahrhundert des Kindes« sein. Denn wenn schon der erwachsene Körper der Arbeiter nicht mehr zu retten war, so war es nur konsequent, wenn sich das Programm der Körperkultur, aber auch die neuen ganzheitlichen Erziehungsansätze wie die Arbeitseinheitsschulen *Nadežda Krupskajas*, an die noch unverdorbenen Kinderkörper richtete.⁴³

39 Vgl. Lew Kopelew: Und ich schuf mir einen Götzen. Lehrjahre eines Kommunisten, Hamburg 1979, S. 123.

40 Darin zeichnete sich eine Tendenz ab, die in den darauffolgenden Jahren zunehmen und in der stalinistischen Kultur der 30er Jahre ihren Höhepunkt finden sollte. Vgl. V. Papernyj: *Kul'tura dva*, S. 93f. Zur Konstruktion von Lebensphasen vgl. Philippe Aries: *Geschichte der Kindheit*, München 1978. Für die Sowjetunion im Kontext der sowjetischen Körperkultur vgl. Corinna Kuhr-Korolev: *Gezähmte Helden, Die Formierung der Sowjetjugend, 1917-1932*, Dortmund 2004.

41 G. Koenen: *Utopie der Säuberung*, S. 128.

42 Isadora Duncan: »o. A«, in: In: Franklin Rosemont (Hg.), *Isadora Speaks. Isadora Duncan, 1878-1927*, San Francisco 1981, S. 55.

43 Vgl. »Die Grundprinzipien der Einheits-Arbeitsschule. Von der Staatlichen Kommission für das Bildungswesen veröffentlicht am 16. Oktober 1918«, in:

Die Tatsache, dass Feliks Dzeržinskij, der gefürchtete Chef der Staatssicherheit, Patron der sowjetischen Kinderkolonien war und zum sprichwörtlichen »besten Freund der Kinder« stilisiert wurde, macht allerdings deutlich, dass in diesem geplanten sowjetischen Jahrhundert des Kindes von Kinderfreundlichkeit wenig zu spüren und zu erwarten war. »Von der Erziehung zur Züchtung« – so hat Gerd Koenen dies auf den Punkt gebracht.⁴⁴ Mit welchen Methoden dabei Kinder zu »Neuen Menschen« gemacht werden sollten, klingt in Zitaten aus den Reden Nikolaj Bucharins und Lunačarskij auf einem pädologischen Kongress an.⁴⁵ Der sonst so schöngeistige Anatolij Lunačarskij sagte dort:

»Die Pädologie [...] leuchtet uns auf dem entscheidenden Weg zur Herstellung des neuen Menschen, die parallel zur Produktion neuer Ausrüstungen in der Wirtschaft zu organisieren ist.«

Und Bucharin seinerseits verkündete ohne Umschweife:

»Wir sollten unsere Kräfte nicht an ein allgemeines Palaver verschwenden, sondern sie darauf konzentrieren, in kürzester Frist eine ausreichende Stückzahl von aktiven Arbeitern zu produzieren – qualifizierte, speziell geschulte Maschinen, die man sofort einführen und dann in breitem Umfang zum Einsatz bringen könnte.«⁴⁶

Tanz und Drill

Was war also für eine Körperkultur nötig? – fragte sich Vsevolod Mejerchol'd. Seiner Ansicht nach brauche man auf keinen Fall die »schlaffen und laxen Körper jener vergeistigten Wesen [...], jener Bademeister und Barfüßlerinnen, die sich in der Welt der tonal-plastischen Schmarren amüsieren« – womit er auf Isadora Duncan und ihre Epigonen anspielte. Ungeduldig erwartete er dagegen die Leistungen der Armee des *Vsevolbuč*, der »Militärbehörde zur allgemeinen militärischen Ausbildung«. Er war sich sicher: Diese jungen Heerscharen würden alles Ungesunde, würden die »Bademeister und Barfüßler« verdrängen.⁴⁷

Oskar Anweiler/Klaus Meyer (Hg.): Die sowjetische Bildungspolitik. 1917-1960. Dokumente und Texte, Berlin/Wiesbaden 1979, S. 73-89, hier S. 75f, 80f.

44 G. Koenen: Utopie der Säuberung, S. 141.

45 Die Pädologie, die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Kind, war eine der angesagtesten neuen wissenschaftlichen Disziplinen in der jungen Sowjetunion. Vgl. A. Etkind: Eros des Unmöglichen, S. 325.

46 »Iz rečej N. K. Krupskoj, N. I. Bucharina, A. V. Lunarčarskogo i N. A. Semaško po osnovnym pedologii – 1 Pedologičeskij s-ezdc«, in: Na putjach k novoj škole 1 (1928), S. 10f.

47 Vgl. Mejerchol'd: »Velikodušnyj rogonosec«, S. 46.

Doch Mejerchol'ds Versuch, Duncans Kunst als undisziplinierten Dilettantismus darzustellen und dafür seine eigene Schauspieltechnik, die sogenannte Biomechanik stark zu machen, schlug fehl: Seiner statt griff man in der paramilitärischen Körpererziehung auf Duncans Körperkonzept zurück. Und dies obwohl er wie Duncan den Anspruch hatte, über die traditionellen Grenzen des Theaters hinweg, den menschlichen Körper zu formen und sein Körper- und Bewegungskonzept neben dem von Alexej Gastev entwickelten eines der avanciertesten der frühen Sowjetunion war.⁴⁸ Im Gegensatz zu Duncan orientierten sich diese an westlichen Modellen zur Rationalisierung und Optimierung der Arbeitsbewegung wie der Taylorisierung.⁴⁹ Doch selbst auch wenn solche Konzepte in das Bild führender Bolschewiki von einer fortschrittlichen und modernisierten Sowjetunion passten, sie an bereits im vorrevolutionären Russland existierende Mythen wie die »Metallization des Körpers« anknüpften, so minderte dies nicht das nachhaltige Interesse an Duncans Tanzkunst.⁵⁰

Im Gegenteil: Mejerchol'd lag falsch mit seiner Annahme: Duncans Körperkonzept und die paramilitärische Körpererziehung schlossen sich nicht aus. Sie zogen sich vielmehr an. Die »Mutter des »freien Tanzes« erkannte in Nikolaj Podvojskij, dem Vorsitzenden des *Vsevoluč*, einen der größten Kommunisten. Duncan wollte einer seiner Soldaten sein, wollte an seiner Seite für eine neue, schönere Menschheit kämpfen. Die Begeisterung schien auf Gegenseitigkeit beruht zu haben: Man plante, gemeinsam mit ihren Schülern auf den Moskauer Sperlingshügeln zu leben und zu arbeiten. Sie wollten dort spartanisch in der Natur zusammenleben und »Neue Menschen« erziehen. Im »Roten Stadion« wurden von Duncan und Podvojskij tatsächlich gemeinsame Massenfeiern für Kinder aus Arbeitervierteln veranstaltet. Sie standen unter dem Motto: »Nur in einem freien Körper ist auch ein freier Geist«. ⁵¹ Duncan, die von der Tänzerin der Zukunft gesprochen hatte, die ein Weib sein müsste und die stets Mädchen in ihren Schulen bevorzugt hatte, sagte nun ganz im

48 Zum Konzept der Biomechanik und seiner Geschichte vgl. Jörg Bochow: *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, Berlin 1997. Zu Gastevs und Mejerchol'ds Konzepten im Kontext der Kunst der frühen 1920er Jahre vgl. Toby Clark: »The »New Man's« Body. A Motif in Early Soviet Culture«, in: Matthew Cullerme Brown/Brandon Taylor (Hg.): *Arts of the Soviets. Painting, Sculpture, Architecture in a One-Party State 1917-1992*, Manchester/New York 1993, S. 33-50.

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

50 Vgl. David L. Hoffmann: *Peasant Metropolis. Social Identities in Moscow, 1929-41*, Ithaca 1994, S. 78f. Rolf Hellebust: »Aleksei Gastev and the Metallization of the Revolutionary Body«, in: *Slavic Review* 56, H. 3 (1997), S. 500-518.

51 Vgl. GARF f. P-4346, ed. chr. 380; I. Duncan: *Isadora's Russian Days*, S. 73f.

sowjetischen Trend der Zeit:⁵² » [...] personally, I would have preferred boys, for they are better able to express the heroism of which we have so much need in this age.«⁵³



Abb. 11 Duncanschülerinnen karikiert von Dani.
(Bachrušin Theatermuseum, Moskau)

Podvojskij und sie teilten Vorstellungen von einer ganzheitlichen, harmonischen Erziehung: Bei ihnen sollte nicht nur der Körper gestärkt werden – der Mensch sollte seine innere Zerrissenheit hin zu einem ganzheitlichen Wesen überwinden. In der Beschäftigung mit dem Körper sollte das Bewusstsein gebildet werden. Dabei war es vor allem der Rückbezug auf das Ideal des antiken Griechenlands, der die beiden verband.⁵⁴ Ein Zeuge der Experimente im »Roten Stadion«, der Sekretär des Ungarischen Gewerkschaftsrates, Albert Kiram, meinte dann auch: »It was a picture out of Greek times. [They are] Spartans of the twentieth century.«⁵⁵ Diese Zusammenarbeit zeugt davon, dass Tanz in der Sowjetunion jener Jahre nur in Verbindung mit paramilitärischem Drill möglich war.

52 Zum negativen Bild der Frau im politischen Diskurs der Zeit vgl. E. Naiman: *Sex in Public*, S. 181-249.

53 Isadora Duncan: »o.A. (1920-1927)«, in: Franklin Rosemont (Hg.), *Isadora Speaks. Isadora Duncan, 1878-1927*, San Francisco 1981, S. 58. Dazu, dass zu dieser Zeit sich auch in Duncans Tanzstil gegenüber dem früheren femininen Ideal stärker maskuline Elemente durchgesetzt hätten vgl. A. Daly: »The Continuing Beauty of the Curve«, S. 13.

54 St. Plaggenborg: *Revolutionskultur*, S. 75.

55 Zit. n. D. Sanborn: *Drafting the Russian Nation*, S. 141.



Abb. 12 Abschluss und Beginn der Übungen bestand in einem gemeinsamen Marsch.

(Elena Federovskaja, Moskau)

Podvojskij wird aber auch mit dem Ausspruch zitiert, dass Isadora Duncan hundert Jahre zu früh geboren sei – in der Gegenwart sei das Land noch nicht bereit für ihren Tanz.⁵⁶ Denn: Nach Ansicht der russischen Eliten musste der Körper des russischen Mannes erst einmal diszipliniert werden, bevor er befreit werden konnte.⁵⁷ Die rückständige und »barbarische« körperliche Verfassung der Nation ließ ihnen in ihren Augen keine andere Wahl. Wiederholte Niederlagen, ob im russisch-japanischen oder im Ersten Weltkrieg, hatten ihnen vor Augen geführt, dass der gewöhnliche Russe zwar gutmütig, aber im Grunde genommen ein schwächlicher Mensch war, der nicht einmal die einfachsten Hygieneregeln beherrschte. Aus diesem Grund war im Zarenreich und in Sowjetrußland die Körperkultur von Anfang an auf das engste mit dem Militär verbunden.⁵⁸

Isadora Duncan war diese Haltung nicht fremd, verstand sie sich doch als Kulturbringerin und ihre Konzepte hatten einen sozialdarwinistischen Kern: Der von Duncan gefeierte Naturkörper war ein Produkt der Hochkultur. Wie ihre rassistischen Ausführungen über die afroamerikanische Tanztraditionen deutlich vor Augen führen, war der von ihr idealisierte Körper ein *zivilisierter*

56 Vgl. I. Schneider: Isadora Duncan, S. 40.

57 Auf dem 14 Punktecatalog einer Untersuchungskommission des Narkompros', die sich über die Verhältnisse in der Duncanschule ein Bild machen sollte, stand denn auch die Diszipliniertheit an erster Stelle, gefolgt von Kollektivgeist und »ausreichender Lebensfreude«. Vgl. GARF, f. A-1575, op. 1, ed. chr. 159, l. 84.

58 Vgl. St. Plaggenborg: Revolutionskultur, S. 70-85; James Riordan: Sport in Soviet Society. Development of Sport and Physical Education in Russia and the USSR, Cambridge 1977.

Naturkörper. Und der Ausspruch, dass ein freier Geist nur in einem freien Körper sein könnte, müsste richtig heißen: in einem kultivierten Körper.⁵⁹

Ehemalige Bewunderer begannen sich zu fragen, ob Duncans Tanz nun gestorben sei.⁶⁰ Andere wiederum stellten geradezu erfreut fest, dass Duncan nun nicht mehr Tanz, sondern die neue sowjetische Körperkultur betrieb. Davon, so argumentierten sie, könnten die Arbeiterkinder noch viel lernen.⁶¹ Mit dem Tenor dieser Bemerkungen korrespondieren Berichte, in denen die Rede vom Verschwinden des Körpers in den offiziellen Inszenierungen war. Durch die Körperkontrolle, die in den sowjetischen Ritualen den Beteiligten abverlangt wurde, schien der Körper verdrängt zu werden. Dabei war es nicht der Körper an sich, der hier aus dem Blick geriet, sondern nur der Körper in unkontrollierter, ekstatischer oder organischer Bewegung. Zu sehen waren dagegen wohlgeordnete, streng kontrollierte und genau koordinierte Körper in militarisierten Paraden, in Massenschören und -gymnastiken.⁶²



Abb. 13 Wohlgeordnete Volkstänze
Ende der 20er Jahre.
(P. Khoroshilov: *Nackt für Stalin*, S. 39)

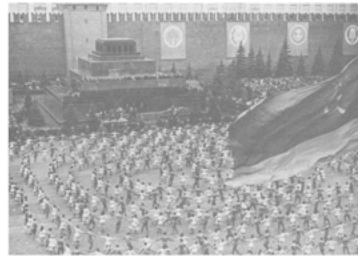


Abb. 14 Eine Massenparade auf dem
Roten Platz Anfang der 1930er.
(Ch. Lane: *Rites and Rulers*, S. 226)

Doch nicht nur im Reigentanz schien Duncans »freier Tanz« auf. Auch der mädalische Bogen war Teil der Sport- und Tanzeinlagen. In einem gestählten

59 Vgl. J. Schulze: *Dancing Gender*, S. 53. Dazu dass, der moderne Bühnentanz seine jeweils umrahmte Freiheit durch gezielte ästhetische Techniken erzeugt, vgl. S. Huschka: *Moderner Tanz*, S. 32.

60 Vgl. Genadij Geroniskij: »Razve tanec umer?«, in: *Ekran 1*, H. 6 (1921), S. 7.

61 Vgl. o.A. Amšinskij: »Tancy Revoljucii«, in: *Zritel' 2*, H. 4 (1922), S.11.

62 Für die 1930er Jahre vgl. Christel Lane: *The Rites of Rulers. Ritual in Industrial Society – The Soviet Case*, Cambridge 1981, S. 224f. Karen Petrone bezweifelt inwiefern es den Organisatoren wirklich gelang, ein symbolisch diszipliniertes geschweige denn selbstdiszipliniertes Volk zu produzieren. Vgl. Karen Petrone: »Life has become more joyous, comrades«. *Celebrations in the Time of Stalin*, Bloomington 2000, S. 24.

Körper und im Ornament der Masse, zudem überblendet mit dem Pathos des Heroischen konnte sich das Bewegungsmuster des Dionysischen halten.⁶³

In Verbindung mit paramilitärischem Drill war der Tanz also nicht gestorben. Es war vielmehr die Zwittergestalt des Tanzes zwischen Körperdisziplin und Körperlust, die hier zur Erscheinung kam.⁶⁴ Diese Doppelnatur drückte Evgenij Zamjatin in seinem antiutopischen Roman *My* (Wir) mit dem Begriff der »idealen Unfreiheit« aus. Tanz war demnach je gebundene Bewegung, deren tieferer Sinn im Kontext der frühen Sowjetunion in der vollkommenen ästhetischen Unterwerfung lag.⁶⁵

In dem Zusammenkommen von Isadora Duncan und Nikolaj Podvojskij bewahrheitete sich für Sowjetrußland auf eine besondere Weise Modris Eksteins' Erkenntnis über die westeuropäische Moderne: Sie wurde auch hier in einer Zwittergestalt von Tanz-Avantgarde und Sturmtruppen geboren.⁶⁶ Zugleich kam darin auch die Verbindung von Tanz und Militär zum Vorschein, die in der russischen Kulturgeschichte eine lange Tradition hat. In der Ästhetik der Parade sah Jurij Lotman das Sinnbild für die tiefe Verbundenheit von Tanz und Militär im Zarenreich, deren gemeinsame Wurzel in der auf der Leibeigenschaft beruhenden Struktur des russischen Lebens lag.⁶⁷

63 Dies belegen sowohl die zahlreichen Abbildung in N. Misler: *In principio era il corpo...*, S. 114-138 als auch das reiche Photomaterial in P. Khoroshilov: *Nackt für Stalin*. Neben zeitgenössischen Ballettchoreographen wie K. Golejzovskij, modernen Choreographen wie Lev Lukin, stellte vor allem Vera Maja jene Kontinuitätslinie des mánadischen Bewegungsmusters von Isadora Duncans ersten Auftritten über den »freien Tanz« der 1920er bis zu den sowjetischen Sportinszenierungen her. Eine Untersuchung, die in diesem Zusammenhang dem Schicksal der freien Tänzer nach dem Verbot dieser Tanzrichtung nachgeht und die damit die hier nur kurz skizzierte Traditionslinie genauer nachvollzieht, steht noch aus.

64 Auch Ann Daly kommt zum dem Schluss, dass Duncan in ihren letzten Choreographien ihrem Bewegungsstil treu blieb. Dieser war nach wie vor von dem Prinzip des harmonischen Bogens geleitet. Vgl. A. Daly: »The Continuing Beauty of the Curve«, S. 15.

65 Jewgenij Samjatin: *Wir* (1920), Köln 1958, S. 8.

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

67 Vgl. Jurij M. Lotman: *Russlands Adel. Eine Kulturgeschichte von Peter I. bis Nikolaus I.*, Köln/Weimar/Wien 1997, S. 207.