



Natalia Stüdemann

Dionysos in Sparta

Isadora Duncan
in Russland

Eine Geschichte
von Tanz und Körper

Natalia Stüdemann
Dionysos in Sparta

TanzScripte | hrsg. von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein | Band II

Natalia Stüdemann (MA) ist Historikerin und Theaterwissenschaftlerin und promoviert zurzeit am Internationalen Graduiertenkolleg »InterArt/Interart Studies« der Freien Universität Berlin über »Gespenster. Figuren der Undarstellbarkeit«.

NATALIA STÜDEMANN

Dionysos in Sparta

Isadora Duncan in Russland. Eine Geschichte von Tanz und Körper

[transcript]

Die Publikation wurde unterstützt durch den Frauenförderfond
der Philosophischen Fakultät I der Humboldt-Universität zu Berlin.



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2008 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Schülerinnen der Moskauer Duncanschule gemeinsam mit anderen Kindern bei einer Aktion im »Roten Stadion«, Moskau, 1924. Fotograf unbekannt. Mit freundlicher Genehmigung von Elena Federovskaja, Moskau.

Lektorat & Satz: Natalia Stüdemann

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-89942-844-5

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

1 Einleitung	9
2 Epoche der Morgenröte (1905-1913)	
»Sieh doch, es gibt doch auf der Welt noch Isadora Duncan!« – Kulturkritik auf Russisch	37
Kulturkritik – Reflexion in der veränderten Welt	38
»Krisis der Kultur«	40
Im Strudel der Zivilisationsdynamik	42
Im Schlamm der russischen Rückständigkeit	44
»Mit jeder Faser eures Körpers [...] – hört die Revolution!« – Krise des Körpers	46
Sorge um den Körper	48
Körper-Revolution	50
Körper des Denkers – Denker des Körperlichen	52
3 Barfuß in Russland	
Barfuß oder Nackt? – Körperkonzepte und -bilder	55
Vorsicht: Nackt!	57
Nacktheit auf der Bühne	59
Nudismus auf Russisch	60
Nacktheit: ein typisch russisches Problem?	62
»Die Natur in ihrer vollsten Blüte«	66
Isadora im Ballettland – Tanzkonzepte im ausgehenden Zarenreich	68
Von Schmetterlingen und Schwänen	68
Von der Wiederbelebung zum Dilettantismus	74
Tänze der Unschuld	78
»Nichts anderes als öffentliche Onanie«	81
Ein Tanz der Zuschreibungen	83
»Stepptanz der Nerven«	85

4 Zurück in die Zukunft – Wege aus der Krise	
Griechenphantasma	91
Auf der Suche nach der Akropolis	91
Schliemann der antiken Choreographie	95
Lebenskunst	99
Die Kunst: Die große Ermöglicherin des Lebens	99
»Isadora Duncan tanzt nicht – [...] sie lebt einfach«	103
Im Schatten des Dionysos	105
5 Die Revolutionärin des Tanzes im Land der Revolution (1921-1924)	
Revolutionstänze vs. Foxtrott	112
Tanz und Drill	123
6 Schlussbemerkung	129
Danksagung	134
Literatur- und Quellenverzeichnis	135

»Sprech' von Welten, die den Reigen tanzen«
Andrej Belyj (Verwandeln des Lebens)



Abb. 1 Isadora Duncan 1908 »zurück in die Zukunft« blickend, portraitiert von dem russischen Bühnen- und Kostümbildner Léon Bakst. (Puschkin Museum für bildende Künste, Moskau)

1 Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

10 Es bleibt bis heute ungeklärt, ob Isadora Duncan 1924 die Sowjetunion mit der Absicht verließ, zurückzukehren oder ob ihr Projekt an den Verhältnissen in der vom Bürgerkrieg erschütterten Sowjetunion gescheitert war. Duncan selbst sagt, dass die Jahre in Russland, ihre glücklichsten und erfülltesten waren. Vgl. Isadora Duncan: »o.A.«, in: Franklin Rosemont (Hg.), *Isadora Speaks. Isadora Duncan, 1878-1927*, San Francisco 1981, S. 88. Zu Duncans Zeit in Russland vgl. I. Duncan: *Isadora Duncan's Russian Days*. Irma Duncan leitete nach Isadoras Abreise die Moskauer Schule bis 1928, als sie gemeinsam mit elf Schülerinnen auf Amerikatournee ging und nicht wiederkehrte. Während der Großteil der heterogenen modernen Tanzszenen sich gegen Ende der 1920er Jahre zunehmend dem Vorwurf der Pornographie ausgesetzt sah und verboten wurde, bestand die Duncanschule als Duncanstudio unter der Direktion des ehemaligen Sekretärs I. Duncans Il'ja Šnejder bis 1949 weiter. Vgl. Ilya Ilyitch Schneider: *Isadora Duncan. The Russian Years*, London 1968; Natalia Roslavleva: *Prechistenka 20. The Isadora Duncan School in Moscow*, New York 1975.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-
- 17 Damit nahm Duncan auf einen spätestens seit Nietzsche zentralen Begriff der Geistesgeschichte der Moderne Bezug, hinter dem die Idee stand, den Menschen zu verändern, verbessern oder gar zu vervollkommen. Die Projekte zur Schaffung des »Neuen Menschen« bewegten sich dabei im Spannungsfeld von Wissenschaft, Kunst und Politik. So auch im Rahmen der großen Diktaturen, in denen der »Neue Mensch« mit Hilfe von Kunst und Wissenschaft zum politischen Programm erhoben wurde. Zur Leerformel des »Neuen Menschen« und ihrer vielfältigen Ausfüllung vgl. Nicola Lepp/Martin Roth/Klaus Roth (Hg.): *Der Neue Mensch. Obsession des 20. Jahrhunderts*, Ostfildern 1999. Eine zentrale Projektionsfläche der verschiedenen Ideen zur Planbarkeit des menschlichen Lebens war der Körper. Dies gilt auch für Russland, wo Nikolaj Černyševskij mit seinem Roman »Was tun?« (1863) auf den Topos aufmerksam machte und dieser zum Schlüsselbegriff biopolitischer Utopien von der vorletzten Jahrhundertwende bis in den Stalinismus wurde. Vgl. Boris Groys/Michael Hagemeyer (Hg.): *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2005. Torsten Rütting: *Pavlov und der Neue Mensch. Diskurse über Disziplinierung in Sowjetrußland*, München 2002.
- 18 Nach Gabriele Brandstetter bestand gerade in dieser Reflexion über das eigene Medium die Modernität des neuen Tanzbegriffs: G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 19.
- 19 Vgl. I. Duncan: *Memoiren*, S. 20, 22.
- 20 Dieses Werk war 1903 auf Deutsch und 1907 auf Russisch erschien.
- 21 Vgl. Evelyn Dörr: »Wie ein Meteor tauchte sie in Europa auf... Die philosophische Tänzerin Isadora Duncan im Spiegel der deutschen Kritik«, in: Frank-Manuel Peter (Hg.), *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland/in Germany*, Köln 2000, S. 28-50; A. Daly: *Done into Dance*, S. 29.

Wenn hier nun Isadora Duncan in den Mittelpunkt der Untersuchung gestellt wird, dann nicht zu dem Zweck, den unzähligen Studien zu ihrer Person eine weitere hinzu zu fügen, sondern um anhand ihrer Rezeption ein bislang unterbelichtetes Kapitel der russischen Kulturgeschichte in Augenschein zu nehmen. Dabei zieht die Studie zunächst ganz allgemein kulturhistorische Verbindungslinien zwischen dem ausgehenden Zarenreich und der frühen Sowjetunion, um diese dann in einem zweiten Schritt am Beispiel des Tanzes auszuloten und abschließend nach den Wurzeln sowjetischer Projekte zur Formung des menschlichen Körpers in den kulturkritischen Betrachtungen der vorletzten Jahrhundertwende zu fragen. Isadora Duncan dient hierbei als Sonde, mit der sowohl Tanzkonzepte als auch die damit verbundenen Körperkonzepte, -bilder und -inszenierungen von der vorletzten Jahrhundertwende bis in die Mitte der 1920er Jahre hinein in Russland beleuchtet werden. Denn Isadora Duncan war sowohl personelles als auch ideelles Bindeglied zwischen den kulturkritischen Diskursen des späten Zarenreiches und der Körperpolitik der jungen Sowjetunion. Mehr noch: Isadora Duncan war dabei nicht nur eine Mittlerin zwischen den Zeiten, sondern auch zwischen den Welten. An ihr scheint nicht nur ein Zusammenhang zwischen diesen künstlerischen und intellektuellen Ideen der Jahrhundertwende und den Konzepten des totalitären sowjetischen Staates auf. Isadora Duncan steht auch für die Verbindung zwischen der westeuropäischen und russischen Moderne, zwischen amerikanischem »Back-to-land-movement«, westeuropäischer Reformbewegung und dem russischen »Silbernen Zeitalter« (*Serebrannyj vek*).²²

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

22 Als »Silbernes Zeitalter« wurde von den Zeitgenossen jener Zeitraum zwischen der vorletzten Jahrhundertwende und der Oktoberrevolution beschrieben, in dem Russland eine Blüte intellektueller und kultureller Aktivität entfaltete, die über die Grenzen des Landes nach Mittel- und Westeuropa ausstrahlte. Als Epochenbegriff verweist er auf das sogenannte »Goldene Zeitalter« im frühen 19. Jahrhundert und seinen Protagonisten, den Schriftsteller Aleksander Puškin. Sein hundertster Geburtstag 1899 beflügelte Erwartungen eines hundertjährigen Zyklus und einer kulturellen Renaissance. Zur Diskussion des »Silbernen Zeitalters« als Epochenbegriff vgl. Wolfgang Kissel: »Die Moderne«, in: Klaus Städtke (Hg.), *Russische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 226-290; Omry Ronen: *The Russian Silver Age in Twentieth Century Russian Literature*, Amsterdam 1997.

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

folgt: »Ich bin in die Welt gekommen, um zu schauen, nicht etwa, um etwas zu vollbringen.«²⁴ Duncan dagegen wollte ihre Träume vom Körper am Körper verwirklichen. Die feste Absicht, Tatendrang und Kampfesgeist zu demonstrieren, anstatt sich in die Opferrolle zu begeben, drückte sich auch in den Choreographien ihrer letzten Schaffensphase (ca. 1914-1927) aus. Diese Geisteshaltung, die zugleich auch eine Körperhaltung war, belegte sie mit dem Attribut des »Revolutionären« und inszenierte sie in sogenannten Revolutionstänzen wie der »Marseillaise«. Diese war nach Gabriele Brandstetter eine »Bewegungs-Diagnose der Physiognomie der Moderne« und »in ihrem Revolutions-Gedanken gewissermaßen das Gegenstück zum Opfer-Gedanken in »Le Sacre du printemps« der *Ballets Russes*.

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

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

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

25 G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 172. Duncan tanzte zur französischen Revolutionshymne gehüllt in einen roten Schal, um damit die Amerikaner aus ihrer scheinbaren Teilnahmslosigkeit dem Krieg gegenüber zu wecken und zur Verteidigung der französischen Zivilisation aufzurufen. In »Le Sacre du printemps« mit der Musik von Igor Strawinsky und der Choreographie von Vaclav Nijinskij wurden dagegen Szenen aus dem heidnischen Russland inszeniert. Das Thema des Balletts war die Suche nach einem jungen Mädchen, das sich im Frühjahr zu Tode tanzt, um mit ihrem Opfertod den Sonnen- und Fruchtbarkeitsgott Yarilo günstig zu stimmen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

37 Vgl. D. Weickmann: Der dressierte Leib.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 52 Vgl. Igor Kon: »Sexuality and Politics in Russia, 1700-2000«, in: Franz H. Eder/Lesley Hall/Gert Hekma (Hg.), *Sexual Cultures in Europe. National Histories*, Manchester 1999, S. 197-218, hier S. 199.
- 53 So in Form einer gemeinsamen Ausstellung des Petersburger Goethe-Instituts mit dem Historischen Museum der Stadt St. Petersburg zur Unterwäsche in der Sowjetunion. Sie war von 2000 bis 2003 in Moskau, St. Petersburg, Nižnyj Novgorod und auch in Wien zu sehen: Ekaterina Degot' (Hg.): *Pamjat' tela. Nižnee bel'e sovetskoj epochi. Katalog vystavki*, Moskva 2000. Als deutsche Übersetzung vgl.: Österreichisches Museum für Volkskunde (Hg.): *Körpergedächtnis. Pamjat' tela. Nižnee bel'e sovetskoj epochi. Unterwäsche einer sowjetischen Epoche*, Wien 2003.
- 54 Der Inszenierung von Nacktheit widmete sich auch eine andere Ausstellung, die im Rahmen der Deutsch-Russischen Kulturbegegnungen im Herbst 2003 in Frankfurt zu sehen war: Pavel Khoroshilov/Klaus Klemp (Hg.): *Nackt für Stalin. Körperbilder in der russischen Fotografie der 20er und 30er Jahre*, Frankfurt am Main 2003.
- 55 Vgl. Rolf Hellebust: *Flesh to Metal. Soviet Literature and the Alchemy of Revolution*, Ithaca 2003. David L. Hoffmann: »Bodies of Knowledge. Physical Culture and the Making of the New Soviet Man«, in: Igal Halfin (Hg.), *Language and Revolution. Making Modern Political Identities*, London/Portland 2002, S. 269-286.
- 56 Die Ausnahme ist I. Kon: »Sexuality and Politics in Russia«.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

63 Vgl. Richard Stites: *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, New York 1989. Zur Kritik an Stites vgl. Stefan Plaggenborg: *Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrussland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus*, Köln/Weimar/Wien 1996, S. 17; Jörg Baberowski: *Der Feind ist überall. Stalinismus im Kaukasus*, München 2003, S. 15.

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

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

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

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

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

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

68 Vgl. in diesem Kapitel Fn. 65.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

75 Vgl. Dies.: *Prechistenka* 20.

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

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

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

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

Eine Definition und Abgrenzung dieser Begriffe wird dabei nicht vorgenommen. Vgl. dazu Aleksej A. Gvozdev: »Vmesto predislovija«, in: *Ritm i kul'tura tanca. Sbornik statej*, Leningrad 1926, S. 3-6. Aleksej A. Sidorov: *Sovremennyj Tanec*, Moskva 1922; Nikoletta Misler: »V načale bylo telo... Zabytye stranicy istorii«, in: Dies. (Hg.), *Čelovek plastičeskij. Katalog vystavki*, Moskva 2000, S. 4-18; Elisabeth Suritz: »Der »plastische« und der »rhythmo-plastische« Tanz im Russland der zehner und zwanziger Jahre«, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.), *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1992, S. 405-420.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

88 Vgl. I. Duncan: *Memoiren*.

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

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

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

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

Warum nun aber »das ganze Theater mit dem Körper?« – fragt die Mediävistin Caroline Bynum, um gleich die Antwort darauf zu liefern: »In gewissem Sinne ist es natürlich falsch, »den Körper« zum Thema zu machen. »Der Körper« ist entweder überhaupt kein eigenes Thema, oder er umfasst so gut wie alle Themen.«⁹³ Wenn hier also anhand Duncans eine Körpergeschichte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 Epoche der Morgenröte (1905-1913)

»Sieh doch, es gibt doch auf der Welt noch Isadora Duncan!« – Kulturkritik auf Russisch

Anfang März 1905 schrieb der symbolistische Dichter Andrej Belyj an seinen Dichterfreund Aleksandr Blok:

»Mein Lieber,

woher kommt diese Niedergeschlagenheit in Deinem Brief? Hat etwa der graue Vogel mit seinem Flügeln aus Atlas über alles einen Schleier gelegt? Kann es vielleicht sein, dass man den Schleier der Trauer und der Schwermut vielleicht einfach wegnehmen kann? Ich weiß – vor uns liegt ›volle Leidenschaftslosigkeit, Kälte und das blasse Licht der Höhe‹. Die politischen Schrecken und der Krieg – diese Versuche täuschen mich jetzt nicht mehr. Kuropatkin ›weiß‹, wo es lang geht, und ich bin froh, dass er ein Verräter ist.

An den ›Japanern‹ liegt es nicht, sondern am ›Herrn Teufel‹. Und mit ihm werde ich es aufnehmen. Mein Lieber, lass den Kopf nicht hängen. Christus ist mit Dir. Sieh doch, es gibt doch auf der Welt noch Isadora Duncan.

Dein Dich innig liebender Borja«¹

Bloks Niedergeschlagenheit, auf die Andrej Belyj in seinem Brief eingeht, war nicht nur eine vorübergehende Laune des Dichters. Sie war Ausdruck der krisenhaften Atmosphäre jener Zeit in Russland. Gesellschaftspolitische Ereignisse wie die blutig niedergeschlagene Revolution im Januar 1905 und der von Belyj erwähnte russisch-japanische Krieg von 1904/05 hatten Russland erschüttert; Land und Leute sollten unter deren Nachwehen noch lange zu lei-

1 Andrej Belyj: »Belyj – Bloku (Pervaja polovina marta 1905. Moskva)«, in: Aleksandr V. Lavrov (Hg.), Andrej Belyj i Aleksandr Blok. Perepiska 1903-1919, Moskva 2001, S. 212. A. N. Kuropatkin war bis zum russisch-japanischen Krieg Kriegsminister und dann Oberkommandierender der russischen Truppen im russisch-japanischen Krieg.

den haben. Belyj wollte sich diesen Schicksalsschlägen entgegenstellen, sie nicht einfach über sich ergehen lassen. Und falls er nicht vermochte, den Niedergang aufzuhalten, so blieb als letzter Hoffnungsschimmer: Isadora Duncan. In diesem Sinne beschloss er seinen Brief mit der aufmunternden Bemerkung an den Trübsal blasenden Freund: »Sieh doch, es gibt doch auf der Welt noch Isadora Duncan.«

Doch dieser Brief ist nicht nur Ausdruck der Freundschaft des symbolistischen Dioskurenpaares, das sich dabei gefiel, symbolistische Bilder wie den Schleier oder den grauen Vogel zuzuspielen.² Er ist zugleich auch ein Ausschnitt aus dem Dialog zweier russischer Schriftsteller, die Kulturkritik als Teil ihrer gemeinsamen Mission verstanden.³

Kulturkritik – Reflexion in der veränderten Welt

Kulturkritik ist ein Sammelbegriff für die zahllosen Kommentare, Einsprüche und Analysen, mit denen Intellektuelle das Geschehen ihrer Zeit begleiten. Kulturkritiker genießen einen zweifelhaften Ruf, weil sie Anstoß erregen und diejenigen herausfordern, die im Einverständnis mit der Welt leben. In welchen Foren und in welchen Formen die Kritiker ihr Unverständnis mit der Welt äußern, kann sehr unterschiedlich sein und hat sich im Verlauf der Geschichte immer wieder verändert.⁴ Doch für alle Formen von Kulturkritik gilt: Sie ist eine Begleiterscheinung des Wandels, des Abbaus und der aufkommenden Konkurrenz überlieferter Konventionen und neu aufkommender Galtungen. Sie tritt dann auf, wenn Dinge in Bewegung geraten und ihr vertrautes Gesicht verändern. Kurz: »Kulturkritik ist Reflexion in der veränderten Welt.«⁵

-
- 2 Zum russischen Symbolismus vgl. Aage A. Hansen-Löve: *Apokalyptik und Adventismus im Russischen Symbolismus der Jahrhundertwende. Russische Literatur auf der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, Amsterdam 1993; Ders.: *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Bd.1, Wien 1989.
 - 3 Vgl. Maria Deppermann: *A. Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende*, München 1982, S. 71. Gudrun Langer: *Kunst – Wissenschaft – Utopie. Die »Überwindung der Kulturkrise« bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov*, Frankfurt am Main 1990, S. 165-171, 220f, 231-236. J. West sprach in diesem Zusammenhang auch von einer »Philosophie der Kultur«. Vgl. James West: *Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the Symbolist Aesthetic*, London 1970, S. 1.
 - 4 Vgl. Ralf Konersmann: »Das kulturkritische Paradox«, in: Ders. (Hg.), *Kulturkritik. Reflexionen einer veränderten Welt*, Leipzig 2001, S. 9-37, hier S. 9f, 15, 18.
 - 5 Ebd., S. 21.

Um die Wende zum 20. Jahrhundert war es die Lektüre der Schriften Friedrich Nietzsches, die die kritischen Geister in Westeuropa anregte. Aber auch für Belyj und Blok wurde sie zur Offenbarung und zum Beginn einer Auseinandersetzung mit der entzauberten Welt.⁶ Mit Nietzsche hatte eine neue, die moderne Phase der Kulturkritik begonnen. Von nun an trat sie mit dem Anspruch auf, »den diffusen Stimmungen des Unbehagens zu der Bestimmtheit zu verhelfen, die es von sich aus nicht hat.«⁷ In ihr zeigte sich nun ein wacher Konstruktionsgeist, der nicht müde wurde, ein Bild vom besseren Leben, von der idealen Kultur zu zeichnen.⁸ Wo Geschichte und die alte Kultur waren, da sollte nach Nietzsche Leben sein. Leben verstand er in diesem Zusammenhang als neuen und höheren Begriff von Kultur.⁹ Doch bevor es soweit ist und das Leben über die alte Kultur triumphieren kann, lenkte Nietzsche die Aufmerksamkeit auf den Preis, der dafür zu zahlen ist: die »ganze Last der Cultur«. Im Verlust des Vertrauens zur Überlieferung und einer übergreifenden, Halt und Sicherheit versprechenden Gesamtordnung erfuhr die Kulturkritik ihre spezifisch moderne Ausprägung. In dieser Hintergrundverschiebung liegt das begründet, was Konersmann das »kulturkritische Paradox« nennt: »Kulturkritik, das ist seither Kritik der Kultur im Namen der Kultur.«¹⁰ Wie viele ihrer Zeitgenossen in Westeuropa, zu denen auch Isadora Duncan mit ihrem »Tanz der Zukunft« zählte, setzten Andrej Belyj und viele andere russische Intellektuelle seiner Generation genau an diesem Punkt an.¹¹

-
- 6 Vgl. Andrej Belyj: *Im Zeichen der Morgenröte* (1922/23). *Erinnerungen an Aleksandr Blok*, Basel 1974, S. 15. Zur Rezeption Nietzsches in Russland: Maria Deppermann: »Nietzsche in Rußland«, in: *Nietzsche Studien* 21 (1992), S. 211-254; Dies.: »Rußland«, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 514f; Bernice Glatzer Rosenthal: *New Myth, New World. From Nietzsche to Stalinism*, University Park 2002; Dies. (Hg.): *Nietzsche in Russia*, Princeton 1986.
- 7 R. Konersmann: »Das kulturkritische Paradox«, S. 27.
- 8 Vgl. Volker Drehsen/Walter Sparr: »Die Moderne. Kulturkrise und Konstruktionsgeist«, in: Dies. (Hg.), *Vom Weltbildwandel zur Weltanschauungsanalyse. Krisenwahrnehmung und Krisenbewältigung um 1900*, Berlin 1996, S. 11-31. Ralf Dahrendorf schreibt in seinem Vorwort zu Fritz Sterns »Kulturpessimismus als politische Gefahr« über den Kulturpessimismus, er sei der Komparativ zur Kulturkritik. Der Superlativ – wie er im englischen Titel des Buches anklingt – wäre »cultural despair«. Ralf Dahrendorf: »Vorwort«, in: Fritz Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*. Mit einem Vorwort von Ralf Dahrendorf, Bern/Stuttgart/Wien 1963, S. IX-XIII, hier S. IX.
- 9 So in: Friedrich Nietzsche: »Ecce homo. Wie man wird, was man ist«, in: KSA, Bd. 6, S. 255-376, hier S. 316. Zu Nietzsches Lebensbegriff vgl. auch S. 90.
- 10 R. Konersmann: »Das kulturkritische Paradox«, S. 27.
- 11 Vgl. Andrej Belyj: *Krizis žizni* (1916), Berlin/Peterburg/Moskva 1923, S. 11.

»Krisis der Kultur«

Andrej Belyj und Aleksandr Blok – sie waren beide im Jahre 1880 geboren und begannen fast zur selben Zeit zu schreiben – hatten seit 1898/99 das neue 20. Jahrhundert begrüßt.¹² Die »Morgenröte« (*zarja*) wurde zu ihrem Zauberwort für die Atmosphäre jener Jahre des Aufbruchs und des Neuanfangs.¹³ »Sänger der Morgenröte« wollten sie sein, Propheten des neuen Lebens.¹⁴ Doch die »Kinder der Grenze« zwischen den Zeiten standen überfordert vor Aufgaben von ungeheurer Bedeutung. Sie erschienen den beiden jungen Symbolisten unlösbar.¹⁵ Und dennoch – so erinnert sich Belyj:

»diese Themen türmten sich vor uns hoch und blieben unverrückt bis auf den heutigen Tag; ihnen wird man sich wieder zuwenden, wenn man in aller Sachlichkeit daran gehen wird, die Kultur Europas aus der Sackgasse, in der sie stecken geblieben ist, hinauszuführen. Weder ein Plato noch ein Kant noch ein Dante hatten sich je der Weltprobleme geschämt; die Generation der achtziger Jahre schämte sich ihrer; die »schöne Klarheit« schämte sich ihrer ebenfalls und zog ihren Horizont immer enger, um schließlich die »Krisis der Kultur« festzustellen, einen Zustand, den die Symbolisten schon längst als notwendig erkannt und sich entscheidend dazu ausgesprochen hatten.«¹⁶

Die hier erwähnte »Krisis der Kultur« war eine der Grundvoraussetzungen des literarischen Schaffens beider Schriftsteller. Ob als tickende Bombe oder

12 Vgl. Ders.: Im Zeichen der Morgenröte, S. 39.

13 Die Symbolisten verwendeten *zarja* in Anlehnung an Jacob Böhme, Vladimir Solov'jev und Friedrich Nietzsche. Vgl. Wenzel Michael Götte: »Nachwort«, in: Andrej Belyj, Im Zeichen der Morgenröte (1922/23). Erinnerungen an Aleksandr Blok, Basel 1974, S. 599-609, hier S. 602. Dabei bedeutet das Wort *zarja* für sich genommen nur »Röte«. Zur genaueren Bestimmung, ob es sich um eine Morgen- oder Abendröte handelt, braucht es das entsprechende Adjektiv morgendlich oder abendlich. Es bleibt somit offen, ob es sich bei *zarja* um eine »Menschheitsdämmerung« handelt, die auf den Abend des Abendlandes oder auf den neuen Morgen einer modernen Menschheit verweist.

14 In seinen Erinnerungen an Blok, denen die deutschen Herausgeber den Titel »Im Zeichen der Morgenröte« gegeben haben, setzte Belyj diesem gemeinsamen Traum von der Morgenröte ein Denkmal. Mehr noch: Blok war für ihn zeitlebens die Morgenröte. Anfangs strahlte sie seine Physiologie förmlich aus, wenn eine »Sonnenbräune das fest rosige Gesicht überzog« und sein Gesicht zum Leuchten brachte. Er nahm »die rosa-goldene Atmosphäre des Jahres 1901 [...] in sich auf, und sie floss durch seine Adern noch im Jahre 1904, als die Morgenröten längst verglommen waren: er leuchtete noch nach; bis zum Jahre 1906 leuchtete er. Und im Jahre 1906 war das Leuchten erloschen [...]«. A. Belyj: Im Zeichen der Morgenröte, S. 91f.

15 Ebd., S. 17, 49.

16 Ebd., S. 49.

als weit aufgespannte Schere getarnt, durchzog sie ihr Werk.¹⁷ Aber was verbarg sich dahinter? Gab es überhaupt die eine Krise? Gründe, um als zartbesaiteter großstädtischer Schöngest in Krisenstimmung zu geraten, gab es, wie weiter unten beschrieben wird, zur Genüge. Dennoch war die Krise vor allem eine Angelegenheit, die sich in den Köpfen der Intellektuellen abspielte. Wie westeuropäische Intellektuelle zu Beginn des 20. Jahrhunderts, waren auch viele Mitglieder der russischen *Intelligencija* von der Krise besessen.¹⁸ Und indem sie eine »Krisenrhetorik« oder, wie Blok und Belyj, zugleich eine Poetik der Krise betrieben, redeten sie zum Teil die Krise auch selbst herbei.¹⁹ Durch die kritische Auseinandersetzung mit dem, was in die Krise geraten zu sein schien, förderten sie aber auch ein beachtliches kreatives Potential zu Tage.²⁰ Die Tragweite der Krise zu Beginn des 20. Jahrhunderts aber bestand darin, dass sie das »Ganze«, die »Kultur« erfasst hatte, und die damit hergebrachten Ordnungen, Lebensweisen, die Wertvorstellungen einschließlich der Wissenschaften.²¹

Kulminationspunkt dieser Krisenstimmung in Russland waren, so die herrschende Meinung, die Jahre 1904/05. Belyj hatte aber bereits schon vorher, beispielsweise zwischen 1900 und 1901, das Gefühl, dass sich das Alte vom Neuen schied.²² Und mit 1905 war die Krise keinesfalls beendet. Der Ausnahmezustand, das ewige Auf und Ab zwischen Verlust und Verheißung wurde zum Alltag.²³ So konnte die Krise bis mindestens zum »großen Bruch«,

17 Vgl. M. Deppermann: A. Belyjs ästhetische Theorie; G. Langer: Kunst, S. 148-339.

18 Für das deutsche Kaiserreich vgl. Martin Doerry: Übergangsmenschen. Die Mentalität der Wilhelminer und die Krise des Kaiserreichs, Weinheim/München 1987; Volker Drehsen/Walter Sparr (Hg.): Vom Weltbildwandel zur Weltanschauungsanalyse. Krisenwahrnehmung und Krisenbewältigung um 1900, Berlin 1996; Moritz Föllmer (Hg.): Die »Krise« der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters, Frankfurt am Main 2005. Als Quellen zur Kulturkrise vgl.: Ralf Konersmann (Hg.): Kulturphilosophie, Leipzig 1998; Ders.: »Aspekte der Kulturphilosophie«, in: Ders. (Hg.), Kulturphilosophie, Leipzig 1998, S. 9-24.

19 Ebd., S. 9.

20 Zum Zusammenhang von Krise und Kritik vgl.: Paul de Man: »Criticism and Crisis«, in: Ders. (Hg.), Blindness and Insight, Minneapolis 1986, S. 3-19; Reinhart Koselleck: Kritik und Krise. Studien zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, Frankfurt am Main 1959.

21 Vgl. Andrej Belyj: Na perevale. I. Krizis žizni. II. Krizis mysli. III. Krizis kul'tury, Berlin/Peterburg/Moskva 1923; R. Konersmann: »Aspekte der Kulturphilosophie«, S. 13.

22 Vgl. A. Belyj: Im Zeichen der Morgenröte, S. 15.

23 Vgl. Rosamund Bartlett/Linda Edmondson: »Collapse and Creation. Issues of Identity and the Russian Fin de Siècle«, in: Catriona Kelly/David Shepherd (Hg.), Constructing Russian Culture in the Age of Revolution 1881-1940, Oxford 1998, S. 165-216.

den Felix Philipp Ingold nach dem Epochenjahr 1913 ansetzt, gedeihen, wenn sie sich nicht sogar als ein »Kontinuum der Krise« bis in die frühe Sowjetunion hinein fortsetzte.²⁴ Die dergestalt krisengeschüttelten russischen Intellektuellen lebten in einer Zeit des Übergangs, einer Zeit zwischen den Epochen, an einer Epochenschwelle.²⁵ Und solche Menschen der Übergangszeit waren unter anderem Belyj, Blok und Isadora Duncan. Doch was war es, was Belyj in der Tänzerin Isadora Duncan die Erlösung suchen ließ? 1905 immerhin schrieb er an Blok und andere Freunde: »Und immer und immer wieder kommt Duncan. Ohne sie wäre alles schlecht.«²⁶

Im Strudel der Zivilisationsdynamik

Wie im Westen, so konnten sich auch in Russland Intellektuelle nicht des beängstigenden Gefühls erwehren, gelebt zu werden und dem reißenden Strudel der Zivilisationsdynamik auf Gedeih und Verderb ausgeliefert zu sein. Denn: Über hundert Jahre später als im englischen Mutterland der industriellen Revolution hatte in Russland die Industrialisierung eingesetzt. Doch umso verspäteter sie ihren Anfang nahm, desto vehementer wurde sie vorangetrieben. Die Eliten hatten sich in den Kopf gesetzt, an dem Punkt der industriellen und technischen Entwicklung anzusetzen, bei dem man in Europa nach fast hundert Jahren angekommen war. Während in England das Eisenbahnzeitalter am Ende der industriellen Revolution ausbrach, sollte in Russland der 1891 begonnene Bau der Transsibirischen Eisenbahn zum Motor der Industrialisierung werden. In nie dagewesener Geschwindigkeit brachen Technik und Wissenschaft über das russische Riesenreich ein. Alleine: Die notwendigen Projekte, mit denen der russische Koloss auf Vordermann gebracht werden sollte, führten einmal mehr das Zarenreich in seiner Armut, Schwerfälligkeit und Starre vor. Wo sich die Neuerungen in Wissenschaft und Technik dagegen durchsetzen konnten, schien das Leben zu pulsieren. Nur war das angeschla-

24 Vgl. Felix Philipp Ingold: *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913. Kultur, Gesellschaft, Politik*, München 2000. Der Begriff »Kontinuum der Krise« ist wiederum von Peter Holquist: *Making War, Forging Revolution. Russia's Continuum of Crisis, 1914-1921*, Cambridge 2002.

25 Vgl. Hans Blumenberg: *Aspekte der Epochenschwelle*. Cusaner und Nolaner, Frankfurt am Main 1976, S. 7. Niklas Luhman spricht von Schwellenzeit oder Sattelzeit. Vgl. Walter Göbel: »Epochenschwelle«, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Weimar 2., überarb. Auflage 2001, S. 147; Reinhart Koselleck/Rainer Herzog: *Epochenschwellen und Epochenbewusstsein*, München 1987.

26 Andrej Belyj: »Belyj – Kublickoj-Piottuch (12 marta 1905. Moskva)«, in: Aleksandr V. Lavrov (Hg.): *Andrej Belyj i Aleksandr Blok. Perepiska 1903-1919*, Moskva 2001, S. 536f.

gene Tempo auf Dauer kaum zu ertragen.²⁷ Der russische Untertan, der vom sogenannten Fortschritt erreicht wurde, musste sich mit einem ungeahnten, alle Lebensbereiche umfassenden kulturellen Umwertungsschub auseinandersetzen, den man versuchte, mit Begriffen wie Entwurzelung, Beschleunigung, Atomisierung, Entfremdung, Entzauberung, Traditionsverlust, Orientierungslosigkeit, Künstlichkeit oder Zergliederung zu beschreiben.²⁸ Wie in Westeuropa sahen sich Schwarzseher von Zeichen umzingelt, die vom »Untergang des Abendlandes« kündeten.²⁹ Eine Modekrankheit namens Kulturpessimismus grassierte in der russischen Oberschicht; sie sah vor allem die fatale Kehrseite des Fortschrittes. Für Blok waren das katastrophalen Erdbeben von Messina im Jahre 1908 und der Untergang der »Titanic« im Jahre 1912 Anzeichen dafür, dass die Vergeltung der Natur, eine Katastrophenzeit angebrochen war.³⁰ Weniger apokalyptisch, aber nicht minder besorgt schrieb Vasilij Rozanov:³¹

»Es ist bemerkenswert, dass alle Phantasien, die sich damit beschäftigen, was das anbrechende Jahrhundert bringen wird (und es sind ihrer viele), einen einförmig technischen Charakter tragen. Sind wir im 19. Jahrhundert in der Eisenbahn gefahren, so werden wir im 20. Jahrhundert durch die Luft fliegen. Bewegungen wir uns jetzt mit einer Geschwindigkeit von 60 Werst in der Stunde, werden wir im neuen Jahrhundert mit einer Geschwindigkeit von 160 Werst dahineilen. Alle Verbesserungen beziehen sich auf Dinge, die außerhalb unserer selbst liegen, uns umgeben und umstellen: Verbesserungen der Apparaturen, der technischen Hilfsmittel, mit denen wir unsere Arbeit verrichten. Aber dass der Mensch selbst besser wird, dass etwas Neues in seinem Herzen emporwächst und seinen Geist ergreift, davon hat niemand geträumt und gerätselt. Es fehlte einfach das Bewusstsein, dass auch das einigermaßen notwendig sei. Dieser Charakter technologischer Phantasien deutet ebenfalls auf einen erschreckenden Seelenverlust, den wir am Ende des Jahrhunderts beobachten.«³²

27 Zur Industrialisierung in Rußland vgl. ferner: William L. Blackwell: *The Beginnings of Russian Industrialization 1800-1860*, Princeton 1968; Malcolm E. Falkus: *The Industrialization of Russia 1700-1914*, London 1972.

28 Vgl. Karl Schlögel: *Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909-1921*, Berlin 1988, S. 114.

29 Vgl. Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes (1918/22)*, München 1989.

30 Vgl. F. Ingold: *Der große Bruch*, S. 24.

31 Zu Rozanov vgl. Rainer Grübel: *An den Grenzen der Moderne. Vasilij Rozanovs Denken und Schreiben*, München 2003.

32 Wassilij Rosanow: »Das wahre Fin de Siècle (1899)«, in: Ders., *Solitaria. Ausgewählte Schriften*, Hamburg/München 1963, S. 37-54, hier S. 50.

Im Schlamm der russischen Rückständigkeit

Doch es war nicht der scheinbar unaufhaltsame technische Fortschritt alleine, der Russlands Geistesgrößen in Angst versetzte. Es war auch das Gefühl, »der Entwicklung der bürgerlichen Weltwirtschaft und Weltzivilisation ausgeliefert zu sein, während man selbst mit den Füßen noch im Schlamm der als ›Asiatentum‹ verfluchten russischen Rückständigkeit feststeckte«, wie Gerd Koenen es so treffend formuliert hat.³³ Und die Schicht der Zivilisation in Russland war dünn. Dies zeigte sich vor allem in der Provinz, wo jede Stadt zwei Gesichter hatte. So zum Beispiel in Kišinev, wo kaiserliche Macht und europäische Zivilisation mit ihren eleganten neoklassizistischen Fassaden glänzten, während keinen Steinwurf entfernt in der Unterstadt Armut und Verwahrlosung »asiatischen Ausmaßes« herrschten. Die aus der Hauptstadt in die Provinz entsandten adligen Gouverneure empfanden denn auch ihre Ernennung oft als eine Art Exil. Und es kam durchaus vor, dass sie über die Region, für die sie verantwortlich waren, soviel wussten wie über Zentralafrika.³⁴ Die Widersprüche Russlands – zwischen Industrieration und einem Volk, das unter mittelalterlichen Bedingungen lebte – belasteten nicht nur die zarten Seelen gebildeter Untertanen. Sie stellten auch eine handfeste Gefahr für die Herrschaft der Zaren dar, an der das alte Regime unterzugehen drohte.³⁵

Zur gleichen Zeit verbäuerlichten die Großstädte zusehends: Nach der Bauernbefreiung 1863 stieg in den letzten 50 Jahren des alten Regimes die städtische Bevölkerung von 7 auf 28 Millionen. Die meisten Neuankömmlinge in der Stadt waren Bauern. Gerade in Moskau waren die Auswirkungen der Zuwanderung spürbar: Holzhäuser und frei umherlaufendes Vieh prägten das Stadtbild. Vor allem die *Intelligencija* fühlte sich durch die aufstrebenden bäuerlichen Massen auf mehreren Ebenen herausgefordert.³⁶ Die Grenze zwischen diesen zwei Schichten wurde immer durchlässiger. Die »Massen« rückten näher an die alte *Intelligencija* heran. Sie wollten ihre eigene Intelligenz hervorbringen.³⁷

33 Gerd Koenen: Utopie der Säuberung. Was war der Kommunismus? Berlin 1998, S. 126.

34 Vgl. Orlando Figes: Die Tragödie eines Volkes. Die Epoche der russischen Revolution, 1891-1924, Berlin 1998, S. 60-72.

35 Vgl. ebd., S. 33.

36 Zur Spezifik der russischen *Intelligencija* vgl. K. Schlögel: Jenseits des Großen Oktober, S. 67-123.

37 Darauf, dass dieser Prozess der Annäherung seine Zeit brauchte, hat unter anderem Christoph Schmidt hingewiesen. Seiner Ansicht nach bedurfte es fünf Generationen, um Bauern in Arbeiter zu verwandeln. Vgl. Christoph Schmidt: Russische Geschichte 1547-1917, München 2003, S. 88f.

Gerade der verlorene Krieg (1904/05) gegen Japan, den Belyj in seinem Brief an Blok erwähnt hatte, hatte das Selbstbewusstsein russischer Eliten bis aufs Mark erschüttert und ihnen ihre Rückständigkeit vor Augen geführt. Das Militär war kaum mit modernen Waffen ausgestattet, das Oberkommando inkompetent. Hinzu kamen schwerwiegende logistische Probleme. Die Nachricht, dass der Zar den Truppen Ikonen geschickt hatte, brachte selbst Generäle zum Spötteln: »Die Japaner schlagen uns mit dem Maschinengewehr – aber keine Angst: wir werden sie mit Ikonen schlagen.«³⁸ Schmerz und Scham saßen tief. Und die Tatsache, dass der Feind aus dem »heidnischen« Osten kam, rührte an den Wurzeln russischen Selbstverständnisses. Er berührte einen tief sitzenden Komplex: die gemischten, eurasischen Wurzeln des russischen Volkes und seiner Kultur. So konnte sich selbst ein angesehener Moskauer Philosophieprofessor wie S. N. Trubeckoj leicht einreden, dass der russisch-japanische Krieg nichts weniger sei, als die Verteidigung der europäischen Identität Russlands gegen die asiatischen Horden.³⁹

Folge des Krieges und der andere große Kulminationspunkt der russischen Krise war die Revolution von 1905. Ihr symbolischer Höhepunkt war der »Petersburger Blutsonntag«: Im naiven Vertrauen auf den gütigen Zaren waren am 9. Januar 1905 unter der Führung des Geistlichen Gapon Arbeiter mit einer Petition zum Winterpalast marschiert. Doch kopflose Militärs schossen in die Menge, die mit ihren Ikonen, Kreuzen, Kirchenlieder singend eher an eine religiöse Prozession als an eine Arbeiterdemonstration erinnerte. Dem Mythos nach war damit die Revolution geboren, die auf dem Land begonnen hatte. Und der jahrhundertealte Glauben an den guten Zaren war damit gestorben.⁴⁰ Es waren diese Tage, in die – wie zu Beginn angeführt – Duncan ihre ersten russischen Auftritte und ihr Erweckungserlebnis verlegte und an denen die Tänzerin für Andrej Belyj wie der Phönix aus der Asche emporstieg. Mit kulturkritischem Blick hielt Belyj in jener Zeit der sprunghaften Progression und gleichzeitig schroffen Regression Ausschau nach Zeichen für eine bessere Zukunft. Verdrossen von der im Niedergang begriffenen Gegenwart träumte er sich in einen zukünftigen Ort der Unschuld. In dieser Zukunftsvision war Russland weder von Industrierauch verhangen noch vom Schlamm der Rückständigkeit verdreckt. Sein ideales Russland war eine große grüne Wiese, auf der statt Städten und Fabriken Blumen blühen und Kinder unbeschwert tanzen

38 Zit. n. O. Figes: Die Tragödie eines Volkes, S. 184.

39 Vgl. ebd., S. 183f.

40 Vgl. Abraham Asher: The Revolution of 1905. Russia in Disarray, Stanford 1988; O. Figes: Die Tragödie eines Volkes; Manfred Hildermeier: Die Russische Revolution 1905-1921, Frankfurt am Main 1989; Gerald D. Surh: 1905 in Petersburg. Labor, Society, and Revolution, Stanford 1989.

und singen würden. Das Aroma dieser grünen Wiese verströmten für Belyj Isadora Duncans Körperbewegungen.⁴¹

»Mit jeder Faser eures Körpers [...] – hört die Revolution!« – Krise des Körpers

In einem Aufsatz mit dem prägnanten Titel »Die Elementarkräfte und die Kultur« (*Stichija i kul'tura*) schrieb Aleksandr Blok über die Atmosphäre jener Jahre:

»Kurzum, es ist, als hätten die Menschen von heute eine Bombe neben sich entdeckt [...]. Dieses Geschoß hat bereits seine Wirkung getan; während wir [...] über den unendlichen Fortschritt redeten, stellte sich heraus, dass Mensch und Natur, daß die einzelnen Menschen auseinandergesprenzt und schließlich in jedem Menschen Seele und Körper, Vernunft und Willen entzweit sind. Und deshalb, ob wir es wollen oder nicht, ob wir es bedenken oder vergessen – wohnt uns allen ein Gefühl des Krankseins, der Unruhe, der Katastrophe, des Gespaltenseins inne.«⁴²

Die Wirkung der Bombe – Belyj sollte sie später in seinem Roman »Petersburg« (1912/13) zum Bild der Krise schlechthin erheben – hatte den Menschen und seinen Körper erfasst, ihn »auseinandergesprenzt«.⁴³ Der Mensch war in seinem ganzheitlichen Wesen, in seiner vermeintlichen Einheit von Körper und Seele, gestört worden: Er war gespalten und von einem Gefühl der Krankheit, der Unruhe und der Katastrophe erfasst. Wie für westeuropäische so war auch für russische Intellektuelle die Krise der Kultur eben und vor allem auch eine Krise des Körpers.⁴⁴ Gesellschaftliche Vorstellungen vom Körper waren ins Wanken geraten. Für Belyj war es mehr als das. Nach seinem Horrorszenario drohte nicht nur ein Verschwinden des Körpers, sondern des Menschen an sich. Der menschliche Körper, so Belyj, sei auf dem besten Wege zu verkümmern, seine einzelnen Körperteile zu leblosen Extremitäten zu werden. Kurz: der Mensch mutiere zu einem »lebendigen Leichnam«.⁴⁵

41 Vgl. Andrej Belyj: »Lug zelenyj«, in: Ders., *Lug zelenyj*. Kniga statej, Moskva 1910, S. 1-19, hier S. 3-5, 7, 13, 15.

42 Alexander Blok: *Die Elementarkräfte und die Kultur* (1908), in: Ders., *Ausgewählte Werke*. Bd. 2. Hrsg. v. Fritz Mierau, Berlin 1978, S. 140-152, hier S. 142. Und umgekehrt schilderte Blok später auch die Staatskrise als einer Körperkrise, wenn er vom Staatskörper sprach, der von einer schweren Krankheit befallen sei. Vgl. Alexander Blok: *Der Sturz des Zarenreichs* (1921), Frankfurt am Main 1971, S. 9.

43 Vgl. Andrej Belyj: *Petersburg* (1912/13), Frankfurt am Main 2001.

44 Vgl. Maksimilian Vološin: »O smylse tanca (1911)«, in: Ders., *Liki tvorčestva*, Leningrad 1988, S. 395-399, 716-718, hier S. 396f.

45 A. Belyj: *Krizis žizni*, S. 11. Dieses Bild gebrauchen später auch M. Horkheimer und Th. Adorno. Vgl. Max Horkheimer/Theodor Adorno: »Aufzeich-

Und wieder deutete – im wahrsten Sinne des Wortes – ihm Isadora Duncan den Ausweg aus der Krise. Anhand ihrer Handgeste zeichnete er das Bild eines ursprünglichen, idealen Körperzustandes: Duncans Hand war für ihn ein Organ des seelischen Ausdrucks und keine tote Extremität.⁴⁶ Duncan – das war für ihn der beseelte Körper, in dem sich die Dichotomie zwischen Seele und Körper sprichwörtlich aufhob.⁴⁷



Abb. 2 Duncans Einsatz der Hände, hier in ihrer Orpheuschoreographie ca. 1903/04, konnte man auch in Russland auf den Postkarten des Münchner Photostudios Elvira bewundern.
(D. Duncan: *Life into Art*, S. 69)

Doch um zu verstehen, warum Belyj und vor allem der für seine Ansichten über körperliche Dinge nicht weniger berühmt-berüchtigte Rozanov sich für Duncan interessierten, soll zunächst ein genauerer Blick darauf geworfen werden, worin sich diese Krise des Körpers äußerte.

nungen und Entwürfe: Interesse am Körper«, in: Dies.: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1988, S. 246-250, hier S. 248.

- 46 A. Belyj: *Krizis žizni*, S. 16f. In der Tat lag bei Duncans Tänzten eine besondere Konzentration auf dem Einsatz der Hände. Wie Janine Schulze nahelegt, war sie hierbei von François Delsartes' Körpertheorie beeinflusst, wonach unter anderem nach außen gerichtete Bewegungen der Gliedmaßen das Leben symbolisierten. Vgl. J. Schulze: *Dancing Bodies*, S. 67.
- 47 Vgl. A. Belyj: *Krizis žizni*, S. 28. Für das Körper-Seele-Problem im Kontext der abendländischen Geistesgeschichte vgl. Dietmar Kamper: »Körper«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 426-450, hier S. 428-430.

Sorge um den Körper

In europäischen Diskursen geschulte Dichter und Kulturkritiker wie Maksimilian Vološin gebrauchten das Bild der Krankheit, um diesen Körperzustand zu umschreiben.⁴⁸ Und in der Tat: »Krankheit« als Metapher für Kulturkrise war und ist noch immer ein beliebtes rhetorisches Muster.⁴⁹ So sprach Nietzsche vom Menschen als einem »Prothesengott« oder »krankem Tier«, der sein Dasein als »ewige Wunde« empfindet.⁵⁰ Mit der Rede von Krankheiten wie der »Neurasthenie« und vor allem »Hysterie« suchte man zu jener Zeit den modernen Zustand extremen Wandels, abrupten Umbrüche und der zeitgleichen Entfesselung von ungeahnten Triebkräften zu umschreiben. In der Hysterie schien das »Unheimliche« (Freud) der eigenen Kultur auf, das vermeintlich Natürliche und Irrationale, das dem weiblichen Geschlecht zugeordnet wurde.⁵¹

Doch Krankheit war nicht nur eine Metapher für die Krise, sie war auch auf einer anderen Ebene zu diagnostizieren: Joachim Radkau konnte für Deutschland in der Zeit zwischen Bismarck und Hitler aufzeigen, dass sie zugleich auch echte Leidenserfahrung war. Es gab demnach verschiedene Krankheitsebenen – Krankheit als tatsächliche Erfahrung von Leid und Schmerz und Krankheit als Kulturzustand, als individuelle Erfahrung und als kollektive Selbstbeschreibung – die sich zu einer Nervosität der Zeit vereinten.⁵²

Ein Anzeichen dafür, dass man sich in jener Zeit des Übergangs auch in Russland um das Wohlergehen des Körpers sorgte, war das verstärkte Aufkommen von Ratgeberliteratur zum Thema Körperpflege. Und diejenigen, die

48 Vgl. M. Vološin: »O smylse tanca«, S. 398f.

49 Vgl. Susan Sontag: *Krankheit als Metapher*, München/Wien 1978; Volker Roelcke: *Krankheit und Kulturkritik. Psychiatrische Gesellschaftsdeutungen im bürgerlichen Zeitalter (1790 bis 1914)*, Frankfurt am Main/New York 1999.

50 Friedrich Nietzsche: »Die Geburt der Tragödie«, in: KSA, Bd. 1, S. 9-156, hier S. 115.

51 Zur Hysterie vgl. Georges Didi-Hubermann: *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997; Regina Schaps: *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*, Frankfurt am Main/New York 1982; Dorion Weickmann: *Rebellion der Sinne. Hysterie – ein Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung (1880-1920)*, Frankfurt am Main 1997. Für den russischen Kontext vgl. Igor Smirnov: *Psichodiachronologika. Psichistorija ruskoj literatury ot romantizma do našich dnej*, Moskva 1994, S. 130-160. Zum Hysterietopos im modernen Tanz vgl. Kapitel 4 Fn. 88.

52 Joachim Radkau: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München 2000, S. 13f. Für Russland vgl. Catherine Merridale: »The Collective Mind. Trauma and Shell-shock in Twentieth-century Russia«, in: *Journal of Contemporary History* 35, H. 1 (2000), S. 39-55.

Zugang zu dieser Literatur hatten, in Russland waren dies in der Regel Übersetzungen, entdeckten auf diesem Wege den eigenen Körper als neues Betätigungsfeld. Sie wurden in die Geheimnisse der Schönheit, Gesundheit und eines langen Lebens eingeweiht und konnten sich verschiedenste Systeme zur Pflege des Körpers aneignen.⁵³ Doch die Sorge um den Körper war nicht sorgenfrei. Im Gegenteil: Die Schattenseite jenes Hegens und Pflegens war die panische Angst vor Ansteckung, der Zerstörung jenes schön kultivierten Körpers. Überall schienen Gefahren, wie etwa Viren, zu lauern, die den idealen Körper bedrohten. Und dies waren nicht nur Hirngespinnste einzelner, die zu viel dem Körperkult gefrönt hatten. Im Zuge der russischen Industrialisierungsbestrebungen sah man nun in Krankheiten in den russischen Großstädten ein handfestes Problem. Petersburg beispielsweise hatte sich wie die meisten anderen russischen Industriestädte ohne jeden Plan entwickelt: Fabriken waren in zentralen Wohngebieten gebaut worden und leiteten ihren Industrieabfall in Flüsse und Kanäle ab. Die städtische Wasserversorgung war eine Brutstätte für Typhus und Cholera, wie sogar die Tochter des Zaren, Großfürstin Tatjana Nikolaevna erfahren musste, als sie sich 1913 während der Dreihundertjahrfeiern der Romanovdynastie damit infizierte.⁵⁴ Mit Vorliebe aber diagnostizierte man körperliche Verfallserscheinungen am Körper der von der Industrialisierung am meisten Betroffenen – den Arbeitern.

Doch auch durch medizinische Befunde identifizierbare Krankheiten und körperliche Abnutzungerscheinungen waren Konstrukte; die zeitspezifischen Wahrnehmungsmuster sind bislang weitgehend unbekannt. Krankheitslehren und -bilder waren nicht immer schon da. Sie waren je kontext- und zeitgebunden und konnten damit auch als Vermittler für bestimmte Körperbilder dienen.⁵⁵ Fest steht, dass sich Russland in jenen zwei Dekaden vor der Okto-

53 Als Ratgeber vgl. K voprosu kultur' tela, Sankt Peterburg 1912; Kul't' tela, Sankt Peterburg 1914; D.E. Edvards: Ideal'naja kul'tura tela, Sankt Peterburg 1910; Ders.: Kul'tura tela, o.A. 1910; B. Leinard: Sekrety krasoty, zdorov'ja i dolgovečnosti, o.A. 1909; Miller: Moja sistema, o.A. 1909; Villi Olimpice: Kul't tela, Sankt Peterburg 1909. Generell zu dieser Thematik vgl. C. Kelly: Refining Russia, S. 170f.

54 Vgl. O. Figes: Die Tragödie eines Volkes, S. 126. Auf andere Krankheiten der Zeit, die die Zarenfamilie befallen hatten, weist Alexander Etkind hin. So soll Sigmund Freud 1898 erklärt haben, er hätte schon lange beim letzten Zaren eine Zwangsneurose festgestellt und würde extra für ein Jahr nach Russland fahren, um ihn von seinem Leiden zu befreien. Vgl. A. Etkind: Eros des Unmöglichen, S. 133.

55 Vgl. Heinrich Schipperges: Homo Patiens. Zur Geschichte des kranken Menschen, München/Zürich 1985; Ders.: Krankheit und Kranksein im Spiegel der Geschichte, Heidelberg 1999. Zu einer Geschichte der Krankheiten in Russland vgl. Nancy Mandelker Frieden: »The Russian Cholera Epidemic, 1892-1893, and Medical Professionalization«, in: Journal of Social History 10 (1977), S.

berrevolution in einem nie dagewesenen Gesundheitswahn befand. Es ging dabei um nicht weniger als die Heilung und Wiederherstellung der richtigen Ordnung, um die »Gesundung Russlands« (*ozdorovlenie Rossii*). Dies war ein Unternehmen von großem politischem und moralischem Gewicht.⁵⁶

Wie konnte diesem körperlichem Verfall nun Einhalt geboten werden – diese Frage trieb so manchen russischen Intellektuellen in seiner Studierstube um. Während für Blok Europa den Verstand verloren hatte, weil »die Blüte der Menschheit« jahrelang aus Überzeugung »auf einem schmalen, tausend Kilometer langen Streifen, den man ›Front‹ nennt« hockte, sollten in Russland die Menschen »mit jeder Faser des Körpers [...] die Revolution« hören.⁵⁷ Galt in Deutschland der Krieg als »verbotene Nervenkur« (Radkau), so scheint für russische Intellektuelle die Revolution die erlösende Katastrophe gewesen zu sein.

Körper-Revolution

Bereits vor Blok hatte Vasilij Rozanov erkannt, dass eine Revolution immer auch eine Revolution des Körpers und seiner Säfte war. Dabei war es nicht nur Rozanovs körperbezogene Wahrnehmung, die ihm zu dieser Erkenntnis verhalf, es war auch nicht seine Besessenheit vom Thema Sex, über das er unerschütterlich, eigenwillig und oft widersprüchlich nachdachte und über das er mit einer Unmittelbarkeit schrieb, die bis heute ihresgleichen sucht.⁵⁸ Sondern: Der sexuell aufbegehrende Körper war ein Thema der Zeit. Die sogenannte »sexuelle Frage« interessierte Spezialisten aus den unterschiedlichsten Bereichen: aus Medizin, Recht und Politik, aus Philosophie und Pädagogik. Angeheizt wurden die Diskussionen durch die Veröffentlichung der Schriften Otto Weiningers und Sigmund Freuds. In der schöngeistigen Literatur hatte Lev Tol'stoj mit seiner eigentlich recht biedereren Erzählung »Kreuzersonate« (1891) eine Debatte über Sexualität und Moral angestoßen. Und »Sanin« – der Titel des Romans von M.P. Arcybašev aus den Jahre 1902/07, wurde zum Schlagwort für die literarische Tendenz, sexuelle Leidenschaften öffentlich zu thematisieren.⁵⁹ Doch die gebildete Gesellschaft verlor die Kon-

538-559; John F. Hutchinson: *Politics and Public Health in Revolutionary Russia, 1890-1918*, Baltimore/London 1990.

56 Vgl. ebd., S. XV, 28; Daniel Beer: »The Medicalization of Religious Deviance in the Russian Orthodox Church (1880-1905)«, in: *Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History* 5, H. 3 (2004), S. 451-482.

57 Alexander Blok: »Intelligenz und Revolution (1918)«, in: Ders., *Ausgewählte Werke*. Bd. 2. Hrsg. v. Fritz Mierau, Berlin 1978, S. 170.

58 Zu Rozanovs Ansichten über Sexualität, die eng verbunden waren mit seinem Antisemitismus vgl: L. Engelstein: *The Keys to Happiness*, S. 299-333.

59 Vgl. K. Schlögel: *Jenseits des Großen Oktober*, S. 136; A. Etkind: *Eros des Unmöglichen*, S. 70. Zur Rezeption Weiningers: Alexej Zerebin: »Madonna W.

trolle über die Geister, die sie rief: Libidinöse Energien trieben die revolutionären Ereignisse voran – so zumindest in den Augen Vasilij Rozanovs. Für ihn war die Revolution von 1905 ein Ausbruch irrationaler, physischer Energien und kein Wettkampf parteipolitischer Programme.⁶⁰ Selbst die Leute, die solchen Parteien beigetreten wären, seien ja nicht von abstrakten Ideen geleitet, sondern getrieben von »unbewussten und obskuren (dunklen) Motiven, Leidenschaften, Gefühlen und Phantasien. Eine Revolution wäre nicht vollständig beziehungsweise würde gar nicht erst aufkommen ohne den mächtigen Impetus dieser irrationalen Komponenten.«⁶¹ Sie konnten es drehen und wenden, wie sie wollten: eine Revolution war ein »natürlicher« Impuls und entsprang nicht einem rationalen Design. Revolution war irrational.⁶² Und was war für Rozanov wohl das »das irrationalste Ding auf Erden«? »Der Körper, der profane menschliche Körper.«⁶³

Und in der Tat: Mit der Revolution setzte ein körperlicher, vor allem sexueller Kontrollverlust ein. Noch vor 1905 wurde in der offiziellen Literatur folgender Zusammenhang zwischen Sexualität und Klasse hergestellt: Während die gebildeten Eliten, eingebunden in eine säkularisierte moderne westliche Kultur, gut in Vernunft trainiert, sich tugendhaft gaben und ihr Verlangen unterdrückten, so stand dagegen das einfache Volk für die Kraft des Irrationalen, die sich in Aberglauben, religiösem Glauben und wahlloser Gewalt ausdrückte. Auch wenn ihr Sexualverhalten nicht durch die Vernunft geregelt wurde, so reflektierte es zumindest die Ordnung der Natur. Dabei konnte allerdings nicht völlig ausgeblendet werden, dass jedes dieser sexuellen Klassenparadigmen seine Ausnahmen hatte: Die Gebildeten konnten ihre vermeintlich tierischen Körperinstinkte noch so sehr disziplinieren, hin und wieder gaben auch sie ihren sexuellen Begierden nach. Und selbst wenn »das« Volk vielleicht nicht in der Lage war, seine Leidenschaften zu zügeln, so schützte es die natürliche Ordnung, in die es eingebunden war, vor den schmutzigen Gedankengebäuden, die die Zivilisation ausgebrütet hatte – so wurde zumindest in den Fachzeitschriften argumentiert.⁶⁴

Otto Weininger und die russische Moderne«, in: *Austriaca* 50 (2000), S. 119-134; E. Naiman: *Sex in Public*, S. 39-42.

60 L. Engelstein: *The Keys to Happiness*, S. 256.

61 Ebd.

62 Vgl. ebd., S. 255.

63 Zit. n. Valerij A. Fateev: V.V. Rozanov. *Žizn', tvorčestvo, ličnost'*, Leningrad 1991, S. 231.

64 L. Engelstein: *The Keys to Happiness*, S. 254. Zur Rolle der Sexualität in der russischen Kultur vgl. Igor S. Kon: *The Sexual Revolution in Russia. From the Age of the Czars to Today*, New York 1995; Ders.: »Sexuality and Politics in Russia«; Jane T. Costlow/Stephanie Sandler/Judith Vowles: »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford 1993, S. 1-38. Als Perspektive eines deutschen Sittenforschers vgl. Bernhard Stern: *Geschichte*

Nach 1905 schien sich die Spannung zwischen diesen Gegensätzen zu entladen und die alten – natürlichen und intellektuellen – Ordnungen durcheinander zu wirbeln. In den Großstädten waren unter den Unterschichten zunehmend unmotivierte Verbrechen und sogenannte sexuelle »Perversionen« verbreitet. Die natürliche Ordnung der bäuerlichen Lebenswelt war offensichtlich nicht länger in der Lage, die elementaren Leidenschaften des Volkes in Schach zu halten. Die Arbeiter begannen damit in den Augen der Eliten, ihren europäischen Pendants zu ähneln. Einst als Märtyrerinnen der ökonomischen Umstände und der moralischen Einfältigkeit der Männer stilisiert, wurde jetzt in Theorien über organischen Determinismus versucht, Prostituierte als eine biologische und zugleich sozialpathologische Gefahr darzustellen. Weiter fürchteten die Moralapostel aus den Oberschichten, die Hüter der kulturellen Hierarchie waren und Zugriff auf institutionelle Macht hatten, dass sie selbst den sexuellen Versuchungen nicht widerstehen konnten und Opfer ihres eigenen Verlangens würden.⁶⁵ Eine Revolution des Körpers war demnach ein revoltierender Körper, der im wahrsten Sinne des Wortes aufbegehrte. Zugleich war sie aber auch ein Prozess, in dem Körperbilder, -konzepte und -inszenierungen revolutioniert wurden.

Körper des Denkers – Denker des Körperlichen

Im Kampf gegen den körperlichen Verfall, für einen vitalen Körper der Zukunft erkannte Belyj in Rozanov einen Mitstreiter im Geiste: Schon lange vor ihrem ersten Zusammentreffen 1905 hatten ihn dessen Ideen fasziniert, hatte er ihn für einen hochbegabten, vielleicht sogar genialen Denker gehalten, gleichzeitig aber auch für einen der gefährlichsten. Als er ihn nun endlich zu Gesicht bekam betrachtete Belyj ihn mit großer Aufmerksamkeit. Rozanov schien beim Denken ein nicht uninteressantes Bild abzugeben zu haben. Laut Belyj war es »ein intensiver physiologischer Vorgang, ein Gedanken-Verdauungsprozeß«, in den ab und an auch die anderen Anwesenden mit einbezogen wurden.⁶⁶ Auch bei späteren Begegnungen fiel Belyj auf, dass Rozanov »seine Gedanken nicht bewusst konzipierte, sondern dass es in ihm brodelte und er physiologische Ausscheidungen seiner Denkvorgänge um sich verspritzte; er lief über – und fiel in sich zusammen: bis zum nächsten Exzess; dadurch lässt sich auch die Wirksamkeit dieser Aus-Scheidungen erklären: der Idee Rozanovs; alle anderen stellen einen abstrakten Sachverhalt hin – und er

der öffentlichen Sittlichkeit in Russland. Bd. 2. Russische Grausamkeit, das Weib und die Ehe, geschlechtliche Moral, Prostitution, gleichgeschlechtliche Liebe, Lustseuche, folkloristische Dokumente, Berlin 1908.

65 L. Engelstein: *The Keys to Happiness*, S. 1, 5f, 254f.

66 A. Belyj: *Im Zeichen der Morgenröte*, S. 183.

teilt etwas mit: die Ausscheidungen.«⁶⁷ Wie diese Ausführungen Belyjs zeigen, war er nicht nur fasziniert von Rozanov, sondern auch befremdet. Rozanovs Rede erschien Symbolisten, die den hohen Ton Bloks gewohnt waren, der für hohe Ideen und Werte stand, welche die Sprache nur unvollkommen ausdrücken konnte, wie eine einzige Provokation. Während sie um Schönheit und Würde der Worte rangen, brachte er unverblümt das Prosaisch-Alltägliche zur Sprache.⁶⁸ Doch wofür Belyj einen Blick hatte, war, wie Rozanovs »Hände zuckten« und seine »Knie tanzten«.⁶⁹ Denn Belyj war selber Zeit seines Lebens leidenschaftlicher Tänzer und Bewegungskünstler. Und wie bei Rozanov korrespondierten auch bei ihm Gedankenprozess und Bewegungsablauf.⁷⁰

So verwunderte es auch kaum, dass Rozanov, ähnlich wie Belyj, Duncan zum einzigen Hoffnungsschimmer, den der Westen nach Russland geschickt hatte, stilisierte.⁷¹ Der Westen – das war für ihn eine sich im Verfall befindende Gesellschaft.⁷² Und Russland? Bereits 1901 bilanzierte er die Lage und blickte in die Zukunft. Und es scheint, als habe Rozanov Duncans Ankunft, die Ankunft der nackten Tänzerin, die später für Belyj wie der Phönix aus der

67 Ebd., S. 185.

68 Vgl. R. Grübel: *An den Grenzen der Moderne*, S. 355.

69 Ebd., S. 183f. Auch bei seiner ersten Begegnung mit Rudolf Steiner beeindruckte ihn vor allem dessen körperliches Rhythmusgefühl. Er glaubte nicht nur, in ihm Nietzsches »leichtfüßigen Tänzer« erkennen zu können, sondern sogar den Gestalt gewordenen Rhythmus. Vgl. Andrej Belyj: *Verwandeln des Lebens. Erinnerungen an Rudolf Steiner*, Basel 1977, S. 14.

70 Auch Belyj faszinierte und beängstigte seine Zeitgenossen mit seinen gedanklichen Höhenflügen, die mit wilden Körperbewegungen einhergingen. Belyjs Dichterkollegin und selbsternannte Seelenverwandte Marina Zwetajewa fand in ihren Erinnerungen dafür sogar eine eigene poetische Umschreibung. Vgl. Marina Zwetajewa: »Ein gefangener Geist (1934)«, in: Dies., *Ein gefangener Geist. Essays*, Frankfurt am Main 1989, S. 167-242, hier S. 170f, 175, 178. Andere Schriftsteller und Zeitzeugen dagegen irritierte Belyjs Bewegungsstil mehr als dass er sie inspirierte. Vgl. u.a. Nina Berberova: *Ich komme aus St. Petersburg*, Düsseldorf 1990, S. 194.

71 Und Belyj und Rozanov waren hierbei nicht die einzigen. Bereits Maksimilian Vološin, der erste russische Autor, der Isadora Duncan erwähnte, stellte ihr Tanz- und Körperkonzept in den Zusammenhang der russischen Krisensituation und hob zugleich dessen wegweisende, zukunftssträchtige Rolle hervor. Vgl. dazu: Maksimilian Vološin: »Ajsedora Donkan«, in: *Rus' vom 7.5. 1904* (144), S. 2; Ders.: »Pis'mo iz Pariza (Vystavka primitivov. Nacional'nyj salon. Isadora Denkan. Bal des Quat'z-arts)«, in: *Vesy 1, H. 5* (1904), S. 37-39; Ders.: »O smysle tanca«, Ders.: »Lico, maska i nagota«, in: Ders., *Liki tvorčestva*, Leningrad 1988, S. 399-404, 718-720.

72 Vgl. Eveline Passet: »Himmel und Erde und Kopf und Zahl. Versuch, Wassili W. Rosanow zu folgen«, in: Wassili Rosanow, *Abgefallene Blätter. Prosa*, Frankfurt am Main 1996, S. 301-332, hier S. 318.

Asche der Revolution empor steigen sollte, erahnt, als er im übertragenen Sinne vom nackten Menschen der Zukunft schrieb:

»Der Mensch ist wieder nackt. Doch was wir nicht bestreiten können, was keine Partei bestreiten kann, ist, dass er gut, edel und schön ist. Schauen wir auf ihn nicht ohne Hoffnung oder wenigstens Feindseligkeit – hoffen wir, dass nach dem Weltbrand und nachdem der alte Phönix endlich verbrannt ist – aus der Asche der neue Phönix emporsteigt.«⁷³

Was erkannte nun Rozanov, der Denker der Revolution als körperlichem Ereignis, in der Revolutionärin des Tanzes? Wie musste sie ihm erscheinen, ihm dem Philosophen, der von der Revolution als einer physiologischen Befreiung sprach? War er es doch, der die »Befreiung als eine fast biologische, fast physiologische Bewegung: Unangenehmes, Unbequemes, Bedrückendes und Hinderliches hinwegfegend [...]. [...] die Freiheit als Natürlichkeit, die Freiheit als physiologische und psychologische Wahrheit einfordernd« prophezeite und damit Duncans Überlegungen nahe kam.⁷⁴

Es war also vor allem Rozanov, der Duncans Körperkonzepte und -bilder zur Reflexion über den Körper, aber auch als Exempel seiner eigenen Philosophie aufgriff. Im Gegensatz zu Andrej Belyj, der sich in abgehobeneren, symbolistischen oder theosophischen Sphären bewegte, hatte Rozanov den Anspruch, ein »allergewöhnlichster und allernormalster Mensch« zu sein und gleichzeitig Dinge zu sehen, die dem »Entweder-Oder-Blick der kämpfenden Parteien« verschlossen blieben und die sonst in den herrschenden Diskursen untergingen.⁷⁵ Und Duncan rührte gerade an solchen gut verdrängten Themen. Um etwas über Körperkonzepte im ausgehenden Zarenreich zu erfahren, bedarf es daher eher des Rozanov'schen Blicks als Belyjs.

73 Vasilij V. Rozanov: »Homines Novi ... (1901)«, in: *Kogda načal'stvo ušlo Sobranie sočinenij*. T. 8, Moskva 1997, S. 16-22, hier S. 24.

74 Ders.: »O russkom podpole«, in: V. V. Rozanov. *Izbrannoe*. Hrsg. v. J. Ivask, New York 1956, 167-172, hier S. 169f.

75 Vgl. W. Rosanow: *Abgefallene Blätter*; K. Schlögel: *Jenseits des Großen Oktober*, S. 129.

3 Barfuß in Russland

Barfuß oder Nackt? – Körperkonzepte und -bilder

Hatten bis 1899 noch rosa Strumpfhosen und Tanzschlappchen 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 Dulkan (1908)«, in: Tat'jana S. Kasatkina (Hg.), Ajsedora. Gastrolj 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. Ben-na: »Muzyka i plastika (1904)«, in: Tat'jana S. Kasatkina (Hg.), *Ajsedora. Gastrol'i 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 eine 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'shaja Enciklopedija. Slovar' obščedostupnych' svedenij po vsem' ostrasljam' znaniya 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 izdanie v 36jach tomach, Moskva 1910-1933; *Novyj enciklopedičeskij slovar' Brokcauz-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 Leserschaft Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts lateinische Titel weniger skandalös gewesen wären. Noch in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts entschied die Justiz, dass jemand, der Latein lesen könnte, moralisch weniger gefährdet sei, als jemand, der dieser Sprache nicht mächtig sei. Vgl. Kerstin Gernig: »Postadamitische Rache am Sündenfall? Nacktheit in Kultur- und Sit-tengeschichten 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 unbedeckten 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 Duncan: 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. Gastrol'i 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 Gespür 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 warfen 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 Stanislavski: *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 Schöngeister in ihren Bann gezogen.¹⁶ Theaterschaffende rissen sich darum, die Aufführungserlaubnis für Wildes Stück zu ergattern. Dies geschah oft, wie im Fall Konstantin Stanislawskijs oder Ida Rubinsteins, 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 Kostümentwurf 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 nicht zensiert. 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 Leserkonten sich zum Beispiel in der 1912 erschienen 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. Edwards: Ideal'naja kul'tura tela*, S. 14-17; *V. Olimpic: 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 gestraft 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 Bastschuhe 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 Sonnenbadeinrichtung«, die dem Nacktheitsaufsatz beigelegt 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: »Postadamitische 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. Gernig: »Körperkultur«, S. 54; K. Vogt: Körperkultur, 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 Evrejevov 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.: »Ajsedora Donkan«. Ders.: »Ajsedora 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 Evrejinov (Hg.), *Nagota na scene*, Sankt Peterburg 1911.

30 A. Gornfel'd: »Ajsedora Dulkan (1908)«, in: Tat'jana S. Kasatkina (Hg.), *Ajsedora. Gastrol'i 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 Doppelmoral, 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 entkörpernten Spiritualität mit ihrer Geringschätzung 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 ausgelöst 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 beschuhten 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. Grübel: *An den Grenzen der Moderne*, S. 356.

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

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

49 Zu Rozanovs Einschätzung von Duncans Tanz, den er mit den russischen Volkstänzen (*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 Verzückerung 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 angetreten, 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 verstoßen 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 Tanzes 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 Körperformen 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 vorbeigezogen. 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. Vašekvič: »Krisis 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 langsamen 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: »Kšesinskaja, 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 Ballettinnen 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 Umbruchphase 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 Religiosität im russischen Film der zwanziger Jahre, Trier 1995, S. 23-29; Sergej Volkonskij: *Rodina. Vospominanija* (1923), Moskva 2002.

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

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

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

69 Vgl. M.F Kšesinskaja: »U M. F. Kšesinskoj (1908)«, in: Tat'jana S. Kasatkina (Hg.), *Ajsedora. Gastrolj 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 Pionierrinnen 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 Koesinskaja 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, schlugen 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 starrten 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 verwirrte Blicke und applaudierten höflich ihrer sehr eleganten Verbeugung. Die Musik begann, aber Isadora machte nichts! Sie ließ ihren Kopf hängen, blieb bewegungslos. In Vaslavs 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 verhartete 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 anstarrte, 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 GröÙe? 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 Duncan, 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 Ballets 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: Choreografičeskoe iskusstvo v dvadcatyč 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. Probert: 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. Gastrolj v Rossii, Moskva 1992, S. 173-175, hier S. 173.

zuschauen. Jede von Natur aus einigermaßen graziöse Frau könne à la Duncan tanzen. Aber sollte 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 Impresario 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 baletnyh itogach (1910)«, in: Il'ja S. Zil'berštejn/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. 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 Tänzern, 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 könnte 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 zuhört 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'berštejn/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 Tanzes 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 (*prirodnyj 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 Ajsedora Duncan: »o.A«, in: Byrževyje 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 billiges 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 tanzte für sich selbst, brächte seine Seele zum Tanzen. Und so tanzte 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 Anrührigkeit 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 kulturkritischen 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: Shaldon 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 – verwies 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 zelenyj*, S. 10; Fedor Kommissarševskij: »Ajsedora Duncan«, in: *Maski* H. 4 (1912/13), S. 56-60, hier S. 56, 60; Nikolaj G. Molostov: »Ajsedora Duncan. (Beseda s A. L. Vol'ynskim) (1908)«, in: Tat'jana S. Kasatkina (Hg.), *Ajsedora. Gastrolj v Rossii*, Moskva 1992, S. 102-112, hier S. 102f.

107 Vgl. V. Rozanov: »Tancy nevinnosti«, 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. Benua: »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* – »lärmern, toben« und *plasti* – »rauschen«.

chen Ort dieser Leidenschaft bis zur totalen Erschöpfung hin.¹¹⁰ Doch diese Tanzkultur wurde im öffentlichen Diskurs der Hauptstadt Kultur 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 Liedern 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, spiele, 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 Kreisel Tänze der Chlystensekte erkannten. Vgl. Andrej Belyj: »Krugovoe dvizenie (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 ausgebreiteten 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 anhatten, 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 Orgiasmus, Frankfurt am Main 1986, S. 54. Vgl. außerdem: Aage A. Hansen-Löve: »Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne«, in: Wiener Slavistischer 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 Kulturosofophie. Logik und Axiologie der Argumentation, Frankfurt am Main 1998, S. 33f; Igor Smirnov: O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikje i logike istorii, Wien 1991, S. 44. Generell: Rainer Grützel/Igor Smirnov: Die Geschichte der russischen Kulturosofophie 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 Tanzeckstase 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 einzuordnen, 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 einzuordnen. 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 Körperhaltungen«.

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

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

frönen, während verzweifelte russische Intellektuelle in den Kreiselstößen 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 platzten aus allen Nähten.¹²³ Und auch andere Quellen bestätigten die einzigartige Wirkung beispielsweise des Kleinkunsttanzes, der eine einmütige, 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 postuliert, 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, Kleinkunsthöfen und im Tanzlokal getanzt. Aus Westeuropa wurden vor allem lateinamerikanische 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 Vergnügungsorten 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 narodnyh tancoval'nyh večerinkach«, in: *Vestnik popečitelstv o narodnoj trezvosti*, 15. 5. 1904, S. 1f; Ivan Ščeglov: *Narod i teatr. Očerki i issledovanija sovremennago 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 Stepptanz 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. Šeremetjevskaja: 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 Varietetanztanz vgl. N. Šeremetjevskaja: Tanec na estrade, S. 38.

128 Vgl. J. Bochow: Vom Gottmenschentum 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 Stanislavskijs 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 naheliegt. 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 anfang. 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 zuspitzende 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 todesnahe Traum kann man im fröhlichen Reigen um den Krater eines Vulkans herumtanzen. 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. Sočeninija 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 führen 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 Kulturkritiker 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 Klimó/Malte Rolf (Hg.), Rausch und Diktatur. Inszenierung, Mobilisierung und Kontrolle in totalitären Systemen, Frankfurt am Main/New York 2006, S. 95-117.

4 Zurück in die Zukunft – Wege aus der Krise

Angesichts einer aus den Angeln gehobenen Welt fragten sich russische Intellektuelle – was tun? Sollte man tatenlos im Elfenbeinturm sitzen und zusehen, wie die Welt in tausend Scherben zersprang? Die meisten russischen Kulturkritiker waren fest entschlossen, Licht in dieses Dunkel zu bringen. Denn hier ging es ja um nichts Geringeres als das zukünftige Leben. Und jetzt stellte sich die Frage, ob Duncan mehr war als nur einer von vielen Lichtblicken, nach denen russische Intellektuelle in jenen finsternen Jahren haschten.

Darüber, wie diese neue Kultur, das neue Leben, der neue Mensch aussehen sollten und wie diese zu gewinnen war, kursierten die unterschiedlichsten Entwürfe und Ideen. Gerade im Petersburger »Laboratorium der Moderne« (Schlögel) gärte und brodelte es überall. Die hier herrschende Atmosphäre zwischen dem Glauben an Fortschritt und Katastrophe, zwischen »Apokalyp tik und Adventismus« war ein fruchtbarer Boden für die unterschiedlichsten Heilslehren, Rauschphantasien und Erlösungsideen.¹ Man suchte Halt, wo man nur konnte. Auch die Zarenfamilie war nicht frei von jenem Bedürfnis nach Schutz und Zuversicht: Der Aufstieg des Wandermönchs Grigorij Rasputin vom Quacksalber zum Hofintriganten war exemplarisch für die Hilflosigkeit des Zarenregimes.²

1 Vgl. A. Hansen-Löve: »Apokalyp tik und Adventismus im Russischen Symbolismus der Jahrhundertwende«.

2 O. Figes: Die Tragödie eines Volkes, S. 48. Zur religiösen Sinnsuche unter russischen Intellektuellen im ausgehenden Zarenreich vgl. Christopher Read: Religion, Revolution and the Russian Intelligentsia, 1900-1912, London 1976; Jutta Scherrer: Die Petersburger Religiös-Philosophischen Vereinigungen. Die Entwicklung des religiösen Selbstverständnisses ihrer Intelligencija-Mitglieder (1901-1917), Berlin 1973; Nicolas Zernov: The Russian Religious Renaissance of the Twentieth Century, London 1963; D. Beer: »The Medicalization of Religious Deviance in the Russian Orthodox Church«; Gregory L. Freeze: »Subversive Piety. Religion and the Political Crisis in Late Imperial Russia«, in: Journal of Modern History 68, H. 2 (1996), S. 308-350; Olga Matich: »Androgyny and

Die gebildete russische Oberschicht war getrieben von jenem mysteriösen »Unbehagen an der Kultur« (Freud). Ob Tischerrücken, spiritistische Séancen, eine Rückkehr zum einfachen Leben, psychoanalytische Sitzungen, theosophische oder anthroposophische Gesellschaften, die Kreisel tänze der *chlysty* oder sexuelle Experimente – man weigerte sich nach besten Kräften das hinzunehmen, was Max Weber später die »Entzauberung der Welt« genannt hat.³ Scheinbar Unvereinbares wurde miteinander vereint und eine wahre Alchemie der Ideen und Ideologien betrieben, zu deren schillerndsten Blüten sicherlich der mystische Anarchismus oder das sogenannte »Gottessucher-« und »Gott-erbauertum« der Marxisten gehörten.⁴ Was sich in Westeuropa thematisch und historisch nacheinander und getrennt voneinander entwickelt hatte, breitete sich nun in Russland in einem kaum noch zu überschauenden Neben- und Durcheinander aus. Auch die Personenkreise mischten und überschritten sich. So trafen sich seit 1905 jeden Mittwoch bei den legendären »Turmgese-llschaften« – benannt nach dem Veranstaltungsort, der Petersburger Wohnung des Dichters, Kulturtheoretikers und -historikers Vjačeslav Ivanov – Dichter und Revolutionäre, Nietzscheaner und Marxisten. Hier begegneten sich Menschen, deren Wege sich später trennen sollten: Der eine, Anatolij Lunačarskij, wurde 1917 Volkskommissar des sowjetischen Staates. Andere, wie der Philosoph Nikolaj Berdjaev, wurden nach der Revolution zur Emigration gezwungen. 1905 aber war man noch gemeinsam der Zukunft auf der Spur.⁵

Gerade Ivanovs Salon sollte eine »Keimzelle einer neuen Kultur« sein, hier sollten Zukunftspläne geschmiedet und auch gleich getestet werden.⁶ Es

the Russian Religious Renaissance«, in: Anthony Milikoton (Hg.), *Western Philosophical Systems in Russian Literature*, Berkeley 1979, S. 165-166.

- 3 So u. a. A. Etkind: *Eros des Unmöglichen*; Ders.: *Chlysty*; Bernice Glatzer Rosenthal (Hg.): *The Occult in Russian and Soviet Culture*. Ithaca/London 1997; O. Matich: »The Symbolist Meaning of Love«; Maria Carlson: »No Religion Higher Than Truth«. *A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875-1922*, Princeton 1993; Dies.: »Fashionable Occultism. Spiritualism, Theosophy, Freemasonry, and Hermeticism in Fin-de-Siècle Russia«, in: Bernice Glatzer Rosenthal (Hg.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca/London 1997, S. 135-152; Victor B. Fedjuschin: *Russlands Sehnsucht nach Spiritualität: Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner und die Russen*, Schaffhausen 1988; Renata von Maydell: »Anthroposophy in Russia«, in: Bernice Glatzer Rosenthal (Hg.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca/London 1997, S. 153-167.
- 4 Vgl. Hans Günther: *Der sozialistische Übermensch. M. Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*, Stuttgart 1993; Raimund Sesterhenn: *Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Lunačarskij bis 1909. Zur ideologischen und literarischen Vorgeschichte der Parteischule von Capri*, München 1982.
- 5 Vgl. A. Etkind: *Eros des Unmöglichen*, S. 63.
- 6 Vgl. Christa Ebert: »Vjačeslav Ivanovs »Turm« – Experiment einer neuen Kultur- und Theaterauffassung«, in: *Zeitschrift für Slawistik* 36, H. 2 (1991), S. 160-168. Die Hochzeit dieses Salons war zwischen 1905-1907. Nach dem Tod

waren diese Kreise, in denen man aufhorchte, als die Rede auf die selbsternannte Tänzerin der Zukunft und ihre antiken, dionysischen Tänze kam.⁷ Der Hausherr hatte es sich schließlich zum Anliegen gemacht, seine Besucher davon zu überzeugen, dass sich der Neuanfang nicht als Traditionsbruch, sondern als *Anamnesis*, als Erinnern und Wiederentdecken von Vergessenem und Verschüttetem vollziehen sollte.⁸ Und Duncan hatte ein ganz ähnliches, dem Einfluss Nietzsches geschuldetes Rezept für die dringend benötigten Zukunftsvisionen, das sich bereits unter westeuropäischen Kulturkritikern großer Beliebtheit erfreute, mit im Gepäck, als sie die Hauptstadt an der Neva besuchte: die Verbindung von einer Rückbesinnung auf das antike Griechenland und dem Glauben an die das Leben transformierende Kraft der Kunst zusammengefasst im Bild der dionysischen Tänzerin.

Griechenphantasma

Auf der Suche nach der Akropolis

Und auch bei ihrer Reise heraus aus der Krise zurück in die Zukunft war Rozanov an Duncans Seite. Der Dichter Osip Mandel'stam (1891-1938) beschrieb dessen Versuch, Herr der Krise zu werden, wie folgt:

»Mir scheint, Rozanov war sein ganzes Leben, in einer weichen Leere tastend, auf der Suche, bemüht herauszufinden, wo die Wände der russischen Kultur sind. Einigen russischen Denkern [...] ähnlich, konnte er nicht ohne Wände leben, ohne »Akropolis«. Alles ringsherum gibt nach, alles ist mürbe, weich und nachgiebig. Doch wir wollen historisch leben, in uns ist das unüberwindliche Bedürfnis gelegt, die feste Nuss eines Kreml, der Akropolis zu finden, gleich wie dieser Kern hieße, Staat oder Gesellschaft. Das Verlangen nach der Nuss und nach irgendeiner diese Nuss symbolisierenden Wand bestimmt das ganze Schicksal Rozanovs und nimmt schließlich den Vorwurf der Prinzipienlosigkeit und des anarchischen Charakters von ihm.«⁹

von Ivanovs Frau 1907 und bis zu Ivanovs Übersiedlung nach Moskau 1912 existierten die Turmgesellschaften zwar weiter, aber weniger intensiv und unregelmäßig.

7 Vgl. M. Vološin: »Ajsedora Donkan«.

8 Vgl. Ch. Ebert: »Vjačeslav Ivanovs ›Turm‹«, S. 162. Zu Ivanov als Kulturtheoretiker vgl. Johannes Holthusen: Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph. München, 1982; Michael Wachtel: »Vjačeslav Ivanov. From Aesthetic Theory to Biographical Practice«, in: Irina Perno/Joan Delaney Grossmann (Hg.), *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994, S. 151-166; G. Langer: *Kunst*, S. 74-147.

9 Mandel'stam, O.: *Slovo i kul'tura*, Moskva 1987, S. 61.

Mandel'stam fasst die Rückbesinnung auf historische Wurzeln als Halt in Zeiten des Umbruchs hier im Bild der Akropolis zusammen. Und auch er selber suchte, sich in die (antike) Weltkultur einzuschreiben: Petersburg wurde bei ihm zu »Petropolis«. ¹⁰ Rozanov dagegen bevorzugte das alte Ägypten als historischen Fluchtpunkt. ¹¹ Doch ganz gleich ob altes Ägypten oder Griechenland – Mandel'stam beschreibt am Beispiel Rozanovs etwas, was russische Intellektuelle seit jeher, besonders in Umbruchszeiten umtrieb und ein Grundtopos ihres Nachdenkens über die eigene Kultur war: die Reflexion über eigene Ursprünge und Besonderheiten. ¹²

Mit der Krisenzeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts schien russischen Künstlern und Intellektuellen wieder einmal der Zeitpunkt gekommen, sich die Frage nach den kulturellen und historischen Wurzeln Russlands zu stellen. Die vermeintlichen Antworten waren vielfältig. Die von den modernen Entwicklungen verschreckte Monarchie flüchtete sich ins alte Russland; anlässlich des 300-hundertjährigen Thronjubiläums der Romanovs wurden in pompöser Weise deren Ursprünge im Moskauer Staat des 17. Jahrhunderts gefeiert. Unterdessen beschwor der Dichter Aleksandr Blok die wilden, sagenumwobenen skythischen Reiterhorden; der Komponist Igor Stravinskij erweckte auf der Bühne den altslawischen Sonnengott Jarilo wieder zum Leben. ¹³ Anders als in Westeuropa und vor allem in Deutschland, wo von Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) die Antike neu erfunden und gerade das antike Griechenland als historischer Hintergrund herangezogen wurde, war der Rückgriff auf das antike Ideal für russische Selbsterfindungsversuche eher ungewöhnlich: war es doch in Russland nie zu einer Renaissance gekommen. ¹⁴

10 Vgl. Mandel'stam i antičnost', Moskva 1995.

11 Vgl. R. Grübel: An den Grenzen der Moderne, S. 559-596; Wolfgang Stephan Kissel: »Pyramiden in Petropolis. Der »Petersburger Text« und das Erinnerungsbild Altägyptens, in: Ders./Franziska Thun/Dirk Uffelman (Hg.), Kultur als Übersetzung. Festschrift für Klaus Städtke zum 60. Geburtstag, Würzburg 1999, S. 141-166.

12 So hatte sich denn in Russlands auch philosophisches Nachdenken aus der Geschichtsschreibung heraus entwickelt – russische Philosophie war zunächst Geschichtsphilosophie. So: Alexander von Schelting: Rußland und der Westen im russischen Geschichtsdenken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Aus dem Nachlass herausgegeben und bearbeitet von Hans-Joachim Torke, Berlin 1989, S. 18-29.

13 Zur Wiedererfindung der Romanovdynamie: O. Figes: Die Tragödie eines Volkes, S. 23-34. Zu den Ballets Russes und der Idealisierung der Welt des russischen Dorfes vgl. Ders: Natasha's Dance, S. 220-286. Zur Frage nach den asiatischen Ursprüngen der russischen Kultur: Ebd., S. 358-429.

14 Vgl. Egon Friedell: Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum 1. Weltkrieg, München 1984, S. 787-795. Für Hagen Schulze ist die »Wiederkehr der Antike« ein Phänomen des europäischen, lateinischen Westens: Vgl. Hagen Schulze: Die Identität Europas und die Wiederkehr der Antike (ZEI – Diskussionspapier, C34 1999) sowie unter <http://>

Dennoch gab es in Russland seit dem 14. Jahrhundert ein anhaltendes Interesse und eine Auseinandersetzung mit dem antiken Griechenland.¹⁵ Manche Autoren sprechen sogar von einer »russischen Antike«.¹⁶ In Russland konnte man sich aber vor allem mit der dionysischen Seite des antiken Griechenlands anfreunden.¹⁷ Sie war um 1900 im grellen Kontrast zu Winckelmanns »edler Einfalt und stiller Größe« vor allem von Nietzsche in seiner »Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« propagiert worden.¹⁸ Belyj schrieb hierzu:

»Mit Getöse hielt Einzug das gewaltige Buch: »Die Geburt der Tragödie« von Nietzsche. [...] mit völlig anderen Augen betrachtete man die Welt [...]. An der Grenze zweier Jahrhunderte lebten wir in einer Zeit, die mit dem Urchristentum zu vergleichen ist: die Antike, die ins nächtliche Dunkel sich zurückzog, wurde beschienen von dem Licht eines neuen Bewußtseins«¹⁹

Bei Nietzsche konnte nun jeder fündig werden: Während westlich Orientierte Nietzsches Neubewertung der Antike als Grundlage einer gemeinsamen europäischen Kultur feierten, erkannten slavophil eingestellte Intellektuelle hier echte »griechische Weisheit« (*ellinskaja mudrost*), frei von lateinisch-ka-

www.zei.de/download/zei_dp/dp_c34_schulze.pdf vom 09. Januar 2008. Zur Auseinandersetzung mit dem Winckelmann'schen Antikenbild in Deutschland vgl. Esther Sophia Sünderhauf: »Griechensehnsucht und Kulturkritik«. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840-1945, Berlin 2005. Eine Autorin spricht gar von der »griechischen Tyrannei über Deutschland«: Eliza Marian Butler: *The Tyranny of Greece over Germany. A Study of Influence exercised by Greek Art and Poetry over German Writers of the 18th, 19th and 20th centuries*, Beacon Hill 1935.

15 Sowohl in den Kunstwissenschaften als auch der Kulturgeschichte steht eine umfassende Auseinandersetzung mit der russischen Antikenrezeption noch aus. Wichtige Vorarbeiten liefern: Georgij S. Knabe: *Russkaja Antičnost'*. Soderšanie, rol' i sud'ba antičnogo nasledija v kul'ture Rossii, Moskva 1999. Alexandra Ioannidou: *Humaniorum studiorum cultores. Das Gräkophile in der russischen Literatur der Jahrhundertwende am Beispiel von Leben und Werk Innozentij Annenskij und Vjačeslav Ivanovs*, Berlin 1996.

16 G. S. Knabe: *Russkaja Antičnost'*.

17 Zum Aufleben antiker Themen auf den hauptstädtischen Bühnen um die Jahrhundertwende vgl. den Ausstellungskatalog: *Muzy i Maski. Teatr i muzyka v antičnosti. Antičnyj mir na peterburgskoj scene*, Sankt-Peterburg 2005.

18 Vgl. G. S. Knabe: *Russkaja Antičnost'*, S. 215-225. Neben Nietzsche waren es Autoren wie Walter Pater und Erwin Rohde, die das »dionysische« Bild der Antike zeichneten. Ob außer Vjačeslav Ivanov, dem größten russischen Dionysosverehrer, noch weitere Kreise mit ihren Arbeiten vertraut waren, ist nicht bekannt. Vgl. Jurij Murašov: *Im Zeichen des Dionysos. Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov*, München 1999, S. 45.

19 A. Belyj: *Im Zeichen der Morgenröte*, S. 15.

tholischen westlichen Elementen.²⁰ Im Bild einer von barbarischen, vitalistisch-grausamen, rauschhaft-dionysischen, aber auch kultisch-heidnischen Elementen beherrschten Antike meinten sie sogar, Wesenszüge der Slawen wieder zu erkennen: das Dionysische war den Slawen angeblich ureigen.²¹ Vor allem Ivanov, seines Zeichens Altphilologe und Althistoriker, brachte einem interessierten russischen Publikum mit einer Artikelserie unter dem Titel »Die hellenistische Religion des leidenden Gottes« das antike Griechenland als Land der Zukunft nahe. Mit diesem Werk, das auch als »Dionysosstudien« bekannt wurde, begründete Ivanov seine Karriere als Kunst- und Kulturtheoretiker und seinen Ruf als führenden Denker der Symbolismus in Russland. Ganz im westeuropäischen Trend der Zeit war er sich sicher, dass es dem Volk der Hellenen zustehe, »sich als Bild der Menschheit, gleichsam als Volk von Allmensch zu sehen«.²² Und er forderte seine Leser auf, »sich in dieser seltsamen Welt umzusehen, die sich vor uns bei dem Zauberwort »Dionysos« auf tut«.²³ Man müsse erkennen: »Das Hellenentum ist in Europa eine ewig lebendige Kraft, ein bis heute in seinen Adern zirkulierender Virus.«²⁴ Und tatsächlich hatte in den Augen des Philosophen Nikolaj Berdjaev Russland in jenen Jahren »ein dionysisches Brausen erfasst«.²⁵

20 Vgl. Rolf-Dieter Kluge: »Zur Rezeption von Nietzsches Geburt der Tragödie im russischen Symbolismus. Vjačeslav Ivanov und Aleksandr Blok«, in: Urs Heft- rich/Gerhard Ressel (Hg.), Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche. Eine deutsch-russische kulturelle Jahrhundertbilanz, Frankfurt am Main 2003, S. 113-122, hier S. 113.

21 Vgl. Vjačeslav Ivanov: »Duchovnyj lik slavjanstva«, in: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 4, Brüssel 1987, S. 666-672, hier S. 668.

22 Ders.: »Ellinskaja religija stradajuščego boga«, in: Novyj Put' H. 1 (1904), S. 110-134, hier S. 114. Lang ist die Liste der Autoren, deren Materialbeiträge Ivanov zu würdigen weiß. Zur Auseinandersetzung Ivanovs mit anderen Autoren vgl.: J. Murašov: Im Zeichen des Dionysos, S. 45.

23 Vjačeslav Ivanov: »Ellinskaja religija stradajuščego boga«, in: Novyj Put' H. 2 (1904), S. 116f.

24 Ebd., S. 58. Später wird Ivanov die Unterscheidung zwischen dem »Dionysisch-Barbarischen«, das angeblich dem Slawischen eigen ist und dem »Apollinisch-Hellenischen«, das sich dagegen auf Basis älterer Kulturen, wie der ägyptischen, gebildet hat, einführen. Vgl. Vjačeslav Ivanov: »O veselem remesle i umnom veselii«, Sankt Peterburg 1907, S. 237.

25 Nikolaj A. Berdjaev: »Samopoznanie (Opyt' filosofskoj avtobiografii)«, in: Ders.: Sobranie sočinenij, Bd. 1, Paris 1989, S. 172.

Schliemann der antiken Choreographie

Unter diesen Vorzeichen verwundert es nicht, dass Vološin's erste Kunde von der dionysischen Tänzerin der Zukunft einschlug wie ein Blitz in dunkler Nacht.²⁶ Hatte doch Duncan die lebensspendende Kraft der Antike bereits für sich erkannt und war nun ausgezogen, das Land der Griechen mit dem Körper zu suchen. Mit dem Medium des Tanzes wollte sie die Zukunft an den Ursprüngen der Kultur suchen. In ihrer bekanntesten Veröffentlichung, dem »Tanz der Zukunft« schrieb sie hierzu:

»Der Tanz der Zukunft ist – wenn wir bis zur Urquelle alles Tanzes, der Natur zurückgehen – der Tanz der Vergangenheit, der Tanz der ewig derselbe war und ewig derselbe sein wird.«²⁷

Duncan war ganz im Trend der Zeit, wenn sie die Zukunft im antiken Griechenland sah. Um sie in ihren Tänzen zur Erscheinung zu bringen, nahm sie Abbildungen rasender Mänaden auf antiken Vasen zum Vorbild. Und das Ergebnis ließ sich sehen.



Abb. 8 Duncan 1903 im Theater des Dionysos.
(D. Duncan: *Life into Art*, S. 57)

Mit flatternden Gewändern, fliegendem Haar, ausholenden Schritt, einem weit zurückgelehnten Oberkörper, den Kopf tief in den Nacken geworfen und

26 Vgl. Maksimilian M. Vološin: »Ajsedora Duncan (1904)«, in: Tat'jana S. Kasatkina, *Ajsedora. Gastrol'i v Rossii*, Moskva 1992, S. 30-39, hier S. 37. Außerdem zahlreichen weiteren Beiträge in T. Kasatkina: *Ajsedora*, S. 30-206.

27 I. Duncan: *Der Tanz der Zukunft*, S. 28.

der Gesichtsausdruck voller ekstatischer Hingabe erschien sie dem gelehrten russischen Publikum als wahrhaft dionysische Tänzerin.²⁸ Ihm war es, als wäre in Duncans Tänzchen das antike Griechenland, das Land der Zukunft, wieder zum Leben erweckt worden.²⁹ »Von solch feinen und wunderschönen Leuten erzählt die Legende, von weit vergangenen Zeiten, die Legende von der alten, griechischen Welt. Und so wunderschön werden sie in der hell erleuchteten Zukunft sein.«³⁰ frohlockte der Literaturkritiker und Übersetzer Arkadij G. Gornfel'd nach Duncans erstem Gastspiel in Russland. Und der Ballett- und Theaterkritiker V. Svetlov (1860-1935) stellte ihre Leistungen auf eine Stufe mit denen des Archäologen Heinrich Schliemann:

»Miss Duncan ist nichts weniger als der Schliemann der antiken Choreographie. Sie stellt griechische Tänze wieder auf, restauriert sie – erweckt sie wieder zum Leben. [...] Sie hat keine einzige Bewegung, keine einzige Attitüde, keine einzige Geste, die nicht aus der griechischen Choreographie stammt.«³¹

Rozanov schlug gar vor, man sollte den Besuch ihrer Konzerte in den Lehrplan der höheren Schulen aufnehmen, damit die russische Jugend die lebendige antike Welt sehen könnte.³²

Doch wieviel hatte Duncans Tanz mit dem tatsächlichen Tanz im antiken Griechenland gemein? Ihre ersten Tanzversuche stilisierte Duncan zu einem persönlichen, ursprünglichen Bezug zur Kultur der Griechen: »Im Zeichen Aphrodites [...] erblickte ich das Licht der Welt und wenn sich ihr Stern, die Venus, im Aufstieg befindet, dann gestalten sich für mich die Ereignisse günstig.«³³ Sie entwarf so eine scheinbar natürliche, gleichsam vom Schicksal vorherbestimmte Verbindung zwischen der antiken Welt und ihrer Person.

28 In diesem Bewegungsmuster zeigten sich grundlegende Innovationen des neuen Körperbildes in Abgrenzung zum tänzerischen Code des Balletts. So etwa im Verlassen der Symmetrie der Körper- und Raumachsen, im Ausweichen des Beckens (seitlich oder nach hinten), in der extremen Herausforderung der Balance und in dem jede »Haltung«, im Sinne von Kontrolle, aufgebenden Loslassen von Kopf und Armen im Schwung der Rückbeugung. Vgl. G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 182f, 187-196.

29 Vgl. u.a. N. Molostov: »Ajsedora Duncan«. Wie die umfangreiche Programmheftsammlung Stefanida Rudnevas belegt, waren auf Duncans Russlandgastspielen zwischen 1905-1914 ihre dionysischen Tänze fester Bestandteil. Vgl. CADKM (Central'nyj Archiv Dokumental'nych Kollekcij Moskvy), F. 140, ed. chr. 1045, 1047, 1048, 1056. Beim Duncanarchiv der frühen Duncanverehrerin und -nachahmerin handelt es sich um die größte russische Quellensammlung zu Isadora Duncan.

30 A. Gornfel'd: »Ajsedora Duncan«, S. 96-102.

31 V. Svetlov: »Duncan«, S. 49.

32 V. Rozanov: »Tancy nevinnosti«, S. 144.

33 I. Duncan: »Memoiren«, S. 13.

Tatsächlich aber war ihr das Wissen um die griechische Kultur nicht mit der Muttermilch mitgegeben worden, sie hatte es sich hart erarbeiten müssen. Und mit ihrer Griechenbegeisterung stand sie keineswegs allein: Sie hatte sich vielmehr einem der dominanten Diskurse der 80er und 90er Jahre des 19. Jahrhunderts, dem Hellenismus, angeschlossen.³⁴

Die breite Begeisterung für die griechische Kultur war auch in anderer Hinsicht zentral für das Entstehen der neuen Tanzform: Mehr als zwei Dutzend zeitgenössischer kunsthistorischer, anthropologischer, ethnologischer, psychohistorischer und tanzgeschichtlicher Publikationen zu Tanz und Bewegungsdarstellung in der Antike waren von grundlegender Bedeutung für die Entwicklung des Körperbildes im modernen Tanz. Zusätzlich verbreitete eine Welle von Zeitschriftenartikeln auch in der Hygiene das Idealbild der griechischen Statue als Muster natürlicher Schönheit.³⁵

Duncans Selbststudium gestaltet sich so, dass sich die junge Amerikanerin bereits kurz nach ihrer Ankunft 1899 in London anschickte, all das aufzunehmen, was die alte und die moderne europäische Kultur an Kulturgütern und –schätzen zu bieten hatte. Sie besuchte die großen Museen, hörte Vorträge über antike Kunst und studierte in der *National Gallery* die italienischen Meister. Sie verbrachte Stunden im *British Museum*, um Skizzen von tanzenden Bacchantinnen und Mänaden anzufertigen.³⁶ Wieder zu Hause kopierte sie die Bewegungen dieser Figuren zu Musikstücken, »die mit dem Rhythmus der Beine, der dionysischen Kopfhaltung und dem Werfen es Thyrsusstabes harmonisch übereinstimmen.«³⁷ Außerdem nahm sie Griechischunterricht bei einem Professor, ein junger Dichter führte sie in die Geheimnisse Apollos ein, sie las Winckelmann auf Englisch. Duncan vertrat in ihrem Tanzstil zu dieser Zeit noch das klassische griechische Ideal von formalem Purismus und leidenschaftsloser Perfektion.³⁸ Dies ändert sich, als sie im Jahre 1903 in Berlin Nietzsches Werk für sich entdeckte und die »Geburt der Tragödie« las. Nun konvertierte sie vom apollinischen zum dionysischen Ideal, nannte die »Geburt der Tragödie« ihre Bibel.³⁹ Sie dachte nicht länger über den Geist des

34 Vgl. A. Daly: *Done into Dance*; S. 175; Caroline Winterer: *The Culture of Classicism. Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life, 1780 – 1910*, Baltimore 2002; A. Aurnhammer: »Mehr Dionysos als Apoll«; E. S. Sünderhauf: »Griechensehnsucht und Kulturkritik«.

35 Vgl. G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 61-65.

36 Duncan war nicht die einzige Tänzerin, die das Museum als Bilderfundus für die Körperbilder ihrer Choreographien entdeckte. Die Erneuerungen des Tanzes um die Jahrhundertwende sind ohne die orientalischen und vor allem abendländischen Bildarchive nicht zu denken. Vgl. ebd., S. 60.

37 I. Duncan: *Memoiren*, S. 56.

38 Vgl. A. Daly: *Done into Dance*, S. 58.

39 Auch in ihrem Privatleben kannte Duncans Leidenschaft nun keine Grenzen mehr. Russische Zeitgenossen pikierte dabei weniger ihr unkonventionelles,

Tanzes nach, sondern gab sich diesem Geist hin. Ihre »Done into Dance«-Ästhetik wurde weniger intellektuell und zurückhaltend. Und mit ihrer Begeisterung für Dionysos bekam die von ihr verkörperte »Natur« ein feuriges, sinnliches Gesicht.⁴⁰

Duncan suchte das Land der Griechen nicht nur mit dem Körper, sie bereiste es auch. Wie später andere Graekophile ihrer Zeit – so beispielsweise Harry Graf Kessler, Hugo von Hofmannsthal, Aristide Maillol und der russische Maler Léon Bakst – reiste die Familie Duncan im Jahre 1902/03 nach Griechenland. Dort erwarb sie von den Gagen Isadoras ein Grundstück, auf dem sie einen Tempel und einen Palast nach dem Vorbild Agamemnons errichten wollten. Doch leider musste man Abstand nehmen von den hehren Plänen und schönen Träumen, die Bewohner Athens durch Tanz und Gesang »dazu zu bringen, wieder die griechischen Götter zu verehren und ihre scheußliche moderne Kleidung abzulegen.«⁴¹ Duncan wurde mit der Unmöglichkeit ihrer Antike konfrontiert:

»Am Abend nach der Vorstellung im königlichen Theater konnte ich nicht schlafen, und bei Tagesanbruch stieg ich ganz allein auf die Akropolis, betrat das Theater des Dionysos und tanzte dort einsam zum letzten Mal. Dann stieg ich die Propyläen hinan und stand lange sinnend vor dem Parthenon. Plötzlich hatte ich eine Empfindung, als ob alle unsere Träume wie eine schillernde Seifenblase vergingen, und ich kam zur Erkenntnis, 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. Ich selbst blieb schließlich doch nichts anderes als eine schottisch-irische Amerikanerin, die durch eine unbewußte Seelengemeinschaft vielleicht sogar den Rothäuten in Amerika näher verwandt war als den klassischen Griechen. Der schöne Traum dieses in Hellas verlebten Jahres verblaßte, die Harmonien byzantinisch-griechischer Musik klangen immer mehr ab, und die erschütternden Akkorde von Isoldes Liebestod ertönten in meinem Inneren.«⁴²

ausschweifendes Liebesleben, als vielmehr ihre Hemmungslosigkeit in anderen Lebenslagen. So war zum Beispiel Alexander Benois unangenehm berührt von einer Szene, die sich im kleinen intimen Kreis russischer Bewunderer zutrug. Stark angetrunken sei Isadora Duncan unvermittelt von der Tafel aufgesprungen, habe sich bis auf die Unterwäsche die Kleider vom Leib gerissen und wie eine Besessene bis zur Bewusstlosigkeit getanzt. Zu Hause wieder zu neuem Leben erwacht, habe sie ganz außer sich von Neuem angefangen zu tanzen und sich auf dem Boden herumgewälzt und ihren Begleiter mit Küssen und Umrarmungen übersät. Vgl. Aleksandr Benua: *Moi vospominanija*. Bd. 2, Moskva 1990, S. 410f.

40 Vgl. A. Daly: *Done into Dance*, S. 95. Zu ihren bekanntesten Choreographien zu griechischen Themen gehören: »Iphigenie in Aulis« (1905-1915), »Iphigenie auf Tauris« (1914-15) und »Orpheus« (1900-1915).

41 I. Duncan: *Memoiren*, S. 91.

42 Ebd., S. 95f.

Dies hielt sie aber nicht davon ab, sich weiter auf die alten Griechen zu beziehen. Das hatte aber auch einen ganz pragmatischen Hintergrund: Der Status der griechischen Kultur gab dem Tanz eine Legitimation, die er bei einem Publikum der höheren Gesellschaft dringend brauchte. Und gerade diese Schicht war es, die Duncan mit ihren Tänzen ansprechen wollte, um ihre Tanzkunst zu etablieren. Ihre Tänze sollten sich zunächst nicht an potentielle Varietébesucher richten, die sich wohlhmöglich noch über deren präntiösen Charakter lustig machen würden, sondern an Zuschauer, die in klassischer Literatur und Philosophie geschult waren und ihre hellenistischen Anspielungen lesen konnten.⁴³ Später konnte sie dann, mit gestärktem Rücken, der Menschheit Geschmack beibringen.

Lebenskunst

Die Kunst: die große Ermöglicherin des Lebens

Neben dem antiken Griechenland war es die Kunst, die Duncan und russischen Intellektuellen Zuversicht für das zukünftige Leben gab. Sie war die »große Ermöglicherin des Lebens« – so hat es zumindest Nietzsche geschrieben.⁴⁴

Die Erfindung Russlands und damit die Befreiung aus einer Kulturkrise als Identitätskrise hatte spätestens seit Beginn des 19. Jahrhunderts Tradition.⁴⁵ Und auch damals schon suchte man für dieses Projekt Hilfestellung bei den Künsten – allen voran dem Theater.⁴⁶ Der russische Philosophieprofessor Evgenij Trubeckoj (1863-1920) sagte im Jahre 1914: »gebildete Russen haben immer schon eine Transfiguration des Lebens durch Ideen und Kunstwerke erwartet.«⁴⁷ Nicht ohne Grund kam Trubeckoj gerade in diesem Jahr zu dieser Erkenntnis: Seit Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich das Interesse an der Verbindung von Leben und Kunst in der symbolistischen und futuris-

43 A. Daly: *Done into Dance*, S. 103, S. 112f.

44 Friedrich Nietzsche: »Nachgelassene Fragmente, 1887-1889«, in: KSA, Bd. 13, S. 521.

45 Das bekannteste Beispiel ist sicherlich Peter Tschaadajew: »Zweiter Brief«, in: Ders.: *Apologie eines Wahnsinnigen. Geschichtsphilosophische Schriften*, Leipzig 1992, S. 29-46.

46 Vgl. Jurij M. Lotman: »Theater und Theatralik in der Kultur zu Beginn des 19. Jahrhunderts«, in: Ders., *Kunst als Sprache*, Leipzig 1981, S. 269-294. Zum Zusammenhang von Repräsentationskrisen und verstärkter Theatralität Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart/Weimar 2001. Zur sogenannten »Lebenskunst« in Russland vgl. Schamma Schahadat: *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*, München 2004.

47 Evgenij Trubeckoj: »Svet Favorskij i preobrazenie uma«, in: *Russkaja mysl'* 27, H. 5 (1914), S. 27.

tischen Avantgarde verstärkt. Irina Gutkin sieht in der Zeit zwischen 1890 und 1930 den Höhepunkt dieser Suche nach dem wahren Verständnis und der richtigen Organisation des Lebens. Und auch hier kam Nietzsche in Russland die zentrale Rolle zu.⁴⁸ In Russland waren seine Ideen, so der Zeitzeuge und Maler Alexander Benois, in einem solchen Maß verbreitet, dass sie geradezu alltäglich geworden schienen.⁴⁹ Ob sie allerdings dazu gemacht waren, in die Tat umgesetzt zu werden, scherte hier wenig: In den Köpfen der *Intelligenjca* entwickelten sie eine Eindringlichkeit, die sie für jedermann handfest und handhabbar erscheinen ließen.⁵⁰

Leben und Kunst – diese beiden Begriffe waren zwei der zentralen, wenn nicht sogar *die* zwei zentralen Begriffe in Nietzsches Denken.⁵¹ Das Wesen des Lebens bestand für ihn in seiner Unfassbarkeit, Unendlichkeit und schillernden Vieldeutigkeit. Auch wenn sich »das« Leben nicht auf den Begriff bringen ließ gab es für Nietzsche konstituierende Elemente des Lebens wie das Dionysische, den Wille zur Macht, das Werden, den Perspektivismus und den Schein. Bringt man diese Elemente zusammen, dann heißt das: Für Nietzsche war das Leben eine dionysische Macht, in der sich die Elementargewalt, der Wille zur Macht, also zur Selbsterhaltung und Selbststeigerung, bekundete. Leben war für ihn ein Prozess des permanenten Werdens in dem Sinne, als es die Welt nur perspektivisch, aus dem Blickwinkel des Subjekts gibt. Das Leben war seiner Philosophie nach geprägt durch den Antrieb, über sich hinaus zu wachsen. Und höchstes Ziel dieses Antriebs war der Übermensch. Doch war Leben für Nietzsche nicht nur Erlebnisintensität und biologische Kategorie, sondern der »schöpferischer Urgrund«, eine Art »kreative Potenz,

48 Vgl. I. Gutkin: *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic*, S. 8. Zur Lebenskunst im Symbolismus vgl. Irina Paperno/Joan Delaney Grossmann (Hg.): *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994; Sch. Schahadat: *Das Leben zur Kunst machen*, S. 279-456. Zu den Projekten der russischen Avantgarde: Hans Günther: »Leben-Bauen«, in: Aleksandar Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Wien 1989, S. 331-337; Felix Philipp Ingold: »Kunsttext – Lebenstext. Thesen und Beispiele zum Verhältnis von Kunst-Werk und Alltags-Wirklichkeit im russischen Modernismus«, in: *Die Welt der Slaven* 26 (1981), S. 37-61; Irina Paperno: »The Meaning of Art. Symbolist Theories«, in: Dies./Joan Delaney Grossmann (Hg.), *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994, S. 13-23.

49 Vgl. A. Etkind: *Eros des Unmöglichen*, S. 55.

50 Vgl. ebd., S. 7-10, 51-54, 97. Zur gruppenspezifischen Rezeption: Maria Carlson: »Armchair Anarchists and Salon Supermen. Russian Occultists Read Nietzsche«, in: Bernice Glatzer Rosenthal (Hg.), *Nietzsche and Soviet Culture. Ally and Adversary*, Cambridge 1994, S. 107-124.

51 Vgl. Theo Meyer: *Nietzsches Kunstauffassung und Lebensbegriff*, Tübingen 1991.

die ein Mehr an Daseinsmöglichkeiten erstrebt« und deren höchste Erfüllung in der Kunst liegt.⁵²

Über die Kunst schrieb Nietzsche: »Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens.«⁵³ Doch als höchste Form des Kreativen war Kunst für ihn wiederum kein autonomer *mundus aestheticus*, keine eigene ästhetische Eigenwirklichkeit, sondern immer eine Funktion des Lebens.⁵⁴ Und zugleich war Nietzsche der Ansicht: »nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt.«⁵⁵ Die ganze Welt stellte sich ihm als »ein sich selbstgebärendes Kunstwerk« dar.⁵⁶ Nietzsche kam bei seiner Zeitdiagnose zu dem Schluss, dass in einer Welt, die von sich aus keinen Sinn mehr aufweise, der Mensch selber einen Sinn setzen müsse und dies könne nur als schöpferischer Akt geschehen.⁵⁷ Die Kunst sollte damit die Funktion ausfüllen, die früher die Religion innehatte.⁵⁸

Nach diesem Konzept war es speziell die Tanzkunst, die die Verwirklichung des Übermenschen ermöglichte und zu einer Selbstverständlichkeit

52 Ders.: »Nietzsche. Lebens-, Kunst- und Kulturbegriff«, in: Kai Buchholz/Rita Latocha/Hilke Peckmann u.a. (Hg.), *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst*. Bd.1, Darmstadt 2001, S. 161-164, hier S. 161f. Hier kam Nietzsches Schaffensbegriff zum Tragen, der eng mit dem Lebens- und Kunstbegriff und der Idee des Übermenschen verbunden war. So schrieb Nietzsche zum Beispiel über das Schaffen: »Ein höheres Wesen als wir selber sind zu schaffen, ist unser Wesen. *Über uns hinaus schaffen!*« (In: Kritische Studienausgabe, Bd. 10, S. 209). Zum Schaffensbegriff vgl. Vgl. Ingo Christians: »Schaffen«, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 317f. Zur Vieldeutigkeit des Nietzscheanischen Lebensbegriffs vgl. Claus Zittel: »Leben«, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 269-271, hier S. 269.

53 F. Nietzsche: »Nachgelassene Fragmente«, S. 521.

54 Vgl. Th. Meyer: *Nietzsche. Speziell zu Nietzsche und den Künsten* vgl. Ders.: *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen/Basel, 1993. Dabei war Nietzsches Vorstellung von Kunst weniger die eines fertigen Kunstwerks als vielmehr eines ästhetischen Prozesses. Vgl. Christian Schüle: »Ästhetik«, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 197-200, hier S. 198. Zu Widersprüchen in seiner Konzeption: Ch. Schüle: »Ästhetik«, S. 197. Dieser Widerspruch, aber auch die Tatsache der Durchmischung des Ästhetischen mit dem Lebendig-Organischen, seine Ästhetisierung des Daseins erschweren es, eine Ästhetik bei Nietzsche zu bestimmen. Vgl. ebd.

55 F. Nietzsche: »Die Geburt der Tragödie«, S. 47.

56 Ders.: »Nachgelassene Fragmente 1885-1887«, in: KSA, Bd. 12, S. 119.

57 Vgl. Th. Meyer: Nietzsche.

58 Vgl. Friedrich Nietzsche: »Menschliches, Allzumenschliches I und II«, in: KSA, Bd. 2, S. 146.

des Lebens führte.⁵⁹ So prophezeite er denn auch 1878 »Geburt der Tragödie«:

»unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich [...] der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen [...]. Jetzt ist der Slave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkür [...] zwischen den Menschen festgesetzt haben. [...] Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. [...] Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden.«⁶⁰

Diese Idee von einem Menschen, der über sich hinaus tanzend zum »Neuen Menschen« wurde, war nicht nur unter westeuropäischen Künstlern und Intellektuellen besonders einflussreich. Auch russische Zukunftssuchende griffen jene physiologische Ästhetik in ihren Lösungsansätzen auf.⁶¹ So liefen etwa die Überlegungen des symbolistischen *masterminds*, Vjačeslav Ivanov, darauf hinaus, die russische Kultur im Zeichen des Dionysischen zu verwandeln: Hauptort dieser Verwandlung sollte das Theater sein. Hier sollten sich die Grenzen zwischen Zuschauer und Akteur aufheben, der Einzelne aus sich heraustreten, in dionysischer Kollektivität verlieren und zum Kollektivkörper vereinen.⁶² Und auch hier war der Tanz die Verkörperung dieser Zukunftsvision, dieses sexuell aufgeladenen Kollektivrausches, der von mänadischen Frauen vorangetrieben wurde.⁶³

59 Vgl. Christian Schüle: »Tanz, Tänzer«, in: Henning Ottmann (Hg.), Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2000, S. 335f.

60 F. Nietzsche: »Geburt der Tragödie«, S. 29f. Zur Nietzsche Rezeption in Russland vgl. Kapitel 2 Fn. 6 sowie speziell für die »Geburt der Tragödie« Fn. 22 in diesem Kapitel.

61 Zur Rezeption dieser Ideen im westeuropäischen Kontext vgl. I. Baxmann: Mythos.

62 Doch bei Ivanovs Kulturmodell lässt sich kein konsistentes Programm ermitteln. Denn: Ivanovs dionysisches Theaterkonzept war ein imaginäres, literarisches Projekt, in dem die Grenzen zwischen archäologischen und historischen Spekulationen, neuerer Theatergeschichte und kulturutopischen und heilsgeschichtlichen Visionen fließend und unbestimmbar waren. Vgl. J. Murašov: Im Zeichen des Dionysos, S. 140. Zu Ivanov vgl. J. Holthusen: Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph; Lars Kleberg: »Vjačeslav Ivanov and the Idea of Theater«, in: Ders./Nils Åke Nilsson (Hg.), Theater and Literature in Russia 1900-1930, Stockholm 1984, S. 57-70; Rosenthal, Bernice Glatzer: »Transcending Politics. Vyacheslav Ivanov's Visions of Sobornost'«, in: California Slavic Studies, H. 14 (1992), S. 147-170; M. Wachtel: Viacheslav Ivanov; G. Langer: Kunst; S. 74-147.

63 Vgl. Vjačeslav Ivanov: »O suščestve tragedii«, in: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. 2, Bruxelles 1971, S. 191-218, hier S. 216; A. Etkind: Eros des Unmöglichen, S. 59, 64.

Aber auch Autoren wie Maksimilian Vološin erkannten mit Nietzsche das zukunftssträchtige Potential der Tanzkunst als Lebenskunst. Die allgemein-grassierende Tanzbegeisterung erschien besonders in gesellschafts-politischer Hinsicht verheißungsvoll: Sie könnte sich zu einer umfassenden Volkskunst (*»isskustvo vsenarodnoe«*) entfalten, würden sich doch im Tanzrausch nicht nur angestaute Spannungen entladen, sondern auch neue Kräfte bündeln. Drohendes Chaos und Zerstörung könnten gebannt werden, wenn der Mensch im Tanz mit allen Rhythmen und Schwingungen, die seinen Körper umgeben, in Beziehung träte.⁶⁴ Noch die letzten Unentschlossenen forderte er zum Tanz auf. Denn: Nur wenn alles zum Tanzen gebracht würde, könnte der Tanz seine kulturelle, befreiende Wirkung entfalten; ein Punkt, an dem später sowjetische Kulturpolitiker in ihrer Rezeption Isadora Duncans ansetzen sollten.⁶⁵ Isadora Duncan, deren Tänze an den Tanz der Mänade erinnern sollten und die das ekstatische Bewegungsmodell des Dionysischen verkörperten, erschien wieder ein Mal als die rechte Tänzerin der Zukunft.

»Isadora Duncan tanzt nicht – [...] sie lebt einfach«

Dabei war es der nietzscheanische Metatext, der die Tänzerin mit russischen Zukunftssuchenden verband. Duncan hatte Nietzsche zu einem ihrer Tanzlehrer erklärt. Auch die Idee, die Verkörperung des zukünftigen Lebens zu sein, war Duncan nicht völlig fremd, waren doch auch für sie Kunst und Leben untrennbar mit einander verbunden. Und auf die Frage, wann sie selbst begonnen habe zu tanzen, antwortete sie: »Wahrscheinlich schon im Mutterleibe – Champagner und Austern, die Speisen Aphrodites, scheinen mich dazu ange-

64 Vgl. M. Vološin: »O smysle tanca«, S. 397f.

65 Vgl. ebd. Auch im westeuropäischen Kontext war jene Vorstellung vom Tanz als Gesellschaftsutopie eine der Verbindungslinien zwischen moderner Tanzbewegung und totalitären Masseninszenierungen. Vgl.: I. Baxmann: *Mythos; Dies: »Die Gesinnung ins Schwingen bringen«. Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre*, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1988, S. 360-373. Für den russischen Kontext böte sich an dieser Stelle eine stärkere Historisierung vor allem im Bezug auf wiederkehrende Konzepte vom Kollektivkörper an. Zur Idee des Kollektiven in der sowjetischen Ideologie vgl. Oleg Kharkordin: *The Collective and the Individual in Russia. A Study of Practice*, Berkeley/Los Angeles/London 1999. Vladimir Papernyj: *Kul'tura dva*, Ann Arbor 1985, S. 145-159. Speziell zum Kollektivkörper bei Ivanov vgl. Fn. 62 und 63 in diesem Kapitel; für den Topos des Kollektivkörpers in der Sowjetideologie der 1920er und 1930er Jahre vgl. E. Naiman: *Sex in Public*, S. 27-78; Allgemein zum Kollektivkörper vgl. Sylvia Sasse/Stefanie Wenner (Hg.): *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, Bielefeld 2002.

regt zu haben.«⁶⁶ Aber auch nachdem sie das Licht der Welt erblickt hatte, war ihr Tanzen stets Ausdruck ihrer jeweiligen Lebensphase:

»Von allem Anfang an offenbarte ich im Tanze nichts anderes als mein eigenes Leben. Als Kind tanzte ich die naive Freude des Wachstums, als kaum entwickelte Jungfrau die ersten tragischen Konflikte der Mädchenseele.«⁶⁷

Tatsächlich, im Gegensatz zu anderen Tanzformen wie dem Ballett, war ihr Tanz viel mehr mit der eigenen Person, der eigenen Persönlichkeit verbunden, wurde doch hier, im »freien Tanz«, die für das Theater und das klassische Ballett typische Trennung zwischen Rolle und interpretierendem Akteur aufgehoben.⁶⁸ Doch Duncans Idee von der Verschränkung von Tanz und Leben war auch der vitalistischen Vorstellung von Bewegung als tänzerischem Ausdruck der Dynamik des Lebens geschuldet.⁶⁹ Und wenn Duncan dazu angetreten war, in ihren Schulen kleine Mädchen zu Tänzerinnen der Zukunft zu erziehen, dann ging es ihr auch oder vor allem auch darum, sie zu neuen Menschen machen. Denn zu tanzen hieß ihrer Ansicht nach zu leben. Aus diesem Grunde eben hatte es Duncan mehrere Male abgelehnt, als »Tänzerin« bezeichnet zu werden; ihr Argument war, dass sie allein ein Medium sei, durch das sich die Schönheit Ausdruck verschaffen würde.⁷⁰ An anderer Stelle behauptete sie, dass ihre Schule eine Schule des Lebens und nicht des Tanzens sei.⁷¹ Dieser Anspruch wurde bereits bei ihrem ersten Gastspiel in Russland erkannt. So schrieb zum Beispiel der Dichter Maksimilian Vološin über ihren Tanz: »Die Welt, [...] erfährt ihre ewige Ganzheit in den Bewegungen des Tanzes; das Kosmische und Physiologische, Gefühl und Logik, Vernunft und Unterbewusstes fließen im Gedicht des Tanzes zusammen.«⁷² Und A. Gornfel'd brachte es noch besser auf den Punkt:

»Die Spezialisten lieben ihre Tänze nicht. Die Spezialisten der Moral sagen, die Tänze einer barfüßigen Frau sind zu nichts nütze, von Tänzen werden die Hungerigen auf der Welt nicht weniger, sondern eher noch mehr. Die Spezialisten der Musik werden vom Horror gepackt, wenn sie sehen, dass sie zur Nocturne Chopins und zu Beethovens Sonaten »tanzt«. Die Spezialisten des Balletts sind verstört von Tän-

66 I. Duncan: Memoiren, S. 11.

67 Ebd., S. 9.

68 Vgl. ebd., S. 25.

69 Vgl. G. Brandstetter: Tanz-Lektüren, S. 68. Zur Rolle des vitalistischen Denkmodells als argumentativer Grundlegung und weltanschaulich-theoretischem Programm für den »freien Tanz« vgl. ebd., S. 66-71.

70 Vgl. Franklin Rosemont (Hg.): Isadora Speaks. Isadora Duncan, 1878-1927, San Francisco 1981, S. 53.

71 Duncan zit. n. ebd., S. 58.

72 M. Vološin: »Ajsedora Dulkan«, S. 37.

zen ohne Kleider mit Röckchen aus Gaze und ohne die traditionelle Steifheit (*uslovnost*). Die Spezialisten des Feigenblatts sind schockiert von den nackten Beinen, die für sie eine Verletzung der guten Sitten sind. Die Tragödie der Spezialisten besteht bekanntermaßen in ihrer Einseitigkeit: sie sehen nicht viel, manchmal sehen sie selbst das Wichtige nicht, und hier sehen sie überhaupt nichts.

Was kann man über ihren Tanz sagen? Er ist eine unerschöpfliche, unbesiegbare Quelle von Schönheit, Natürlichkeit, Reinheit, die über das zauberhafte Leben regiert. Hier kommt der ganze Mensch in seiner vollen, natürlichen Blüte, in seiner göttlichen Lebendigkeit seiner Bewegungen, in der wunderschönen Beseeltheit seiner äußeren Form zum Ausdruck. Isadora Duncan tanzt nicht – der Tanz nimmt in ihren Bewegungen nicht mehr Platz ein, als in der Seele einer jungen Frau, die sie darstellt – sie lebt einfach.«⁷³

Im Schatten des Dionysos

Im dionysischen Tanz der Zukunft entgegen – so lautete die Zauberformel, die Isadora Duncan russischen Kulturkritikern aus der Krise heraus mit auf dem Weg gab. Wie dieser Tanz genau aussehen und wie er vollzogen werden sollte, schien diese jedoch weniger zu interessieren.

Für Vjačeslav Ivanov war der dionysische Tanz mehr ein beschwörender Sprechakt und nicht so sehr ein tatsächlich realisiertes Körperereignis.⁷⁴ Andrej Belyj wiederum gab sich lieber selber der Tanzkunst hin und ließ andere beschreiben, wie sein persönlicher Tanz der Zukunft aussah.⁷⁵

Konkreter äußerte sich allein Maksimilian Vološin: Er verglich die dionysischen Tänze der Zukunft mit den ekstatischen Kreiselstänzen der Chlystensekte und ging sogar so weit, in ihnen ein russisches Äquivalent zu den dionysischen Tänzen des antiken Griechenlands zu sehen.⁷⁶ In diesen jahrhundertealten rituellen Tänzen erkannte er die archaischen Wurzeln der russischen Kultur, zu denen es gelte zurückzukehren. Doch auch dieser durchaus problematische Vergleich, der keine nähere Erläuterung fand, zeugte vielmehr von der russischen Schwierigkeit, sich aus dem vermeintlichen Archiv der eigenen Kulturgeschichte neu zu erfinden, als dass er über konkrete Körperbilder Auskunft gab oder gar neue Körper- und Tanzkonzepte aufstellte. So verlor auch Vološin weder ein Wort darüber, wie die Chlystentänze aussahen beziehungsweise wie der Tanz der Zukunft tatsächlich aussehen sollte, noch auf welchen

73 A. Gornfel'd: »Ajsedora Duncan«, S. 110f.

74 Zu Ivanovs Kulturkonzept als imaginärem literarischen Projekt vgl. dieses Kapitel Fn. 62, sowie zum Dionysischen als einem verbalem Ereignis, einer »Art sprachlichen Urknall, mit dem der Menschen den historischen Raum der Kultur betritt.« vgl. J. Murašov: Im Zeichen des Dionysos, S. 127.

75 Vgl. Kapitel 2 Fn. 70 und Kapitel 3 Fn. 137.

76 Für eine Beschreibung der Kreiselstänze der Chlystensekte vgl. S. 83. Zu Belyjs Faszination dieser Tänze vgl. Kapitel 3 Fn. 118.

Bewegungsmustern und Körperkonzepten er basierte, geschweige denn, wie er im Leben der Menschen integriert werden sollte. Und obwohl er Duncans Tänze als Musterbeispiele heranzog, ließ er offen, wie diese, antiken Vasen nachempfundenen, solistischen Mänadentänze in einen kollektiven Tanzrausch münden sollten.⁷⁷

Mehr und andere Antworten auf die von Isadora Duncan aufgeworfenen Fragen gab dagegen die Schriftstellerin Anastasija Verbickaja in ihrem Groschenroman »Die Schlüssel zum Glück« (*Ključī ščast'ja*).⁷⁸ Im Gegensatz zu ihren männlichen Schriftstellerkollegen benutzte sie Duncan nicht nur als Projektionsfläche für ihre eigenen Reflexionen über die russische Kultur. Leben und Werk Duncans wurden explizit aufgegriffen und dienten als Vorlage für ihren Roman. Anders als andere Duncanverehrer machte sie die diskursive und mediale Vielschichtigkeit, die sich hinter der Formel vom dionysischen Tanz der Zukunft verbarg, deutlich.

Vielleicht war es kein Zufall, dass dies in einem anderen Kontext und in einem anderen literarischen Genre und zudem noch aus der Feder einer Frau geschah. Ähnlich wie Isadora Duncan im Tanzbereich ein neues Künstlerinnenverständnis verkörperte, vertrat Anastasija Verbickaja eine neue Vorstellung des Schriftstellerberufs, wie sie sich um die vorletzte Jahrhundertwende im Kontext der russischen Unterhaltungskultur rund um den Großstadtboulevard entwickelt hatte.⁷⁹ Zwischen Cafehäusern, Geschäften, Tanzhallen und Prostituierten entstand hier nicht nur die sogenannte Boulevardliteratur, als literarische Entsprechung zu billigem Amusement und käuflichem Sex. Hier traten Schriftsteller auch erstmals als eigenständige Unternehmer auf; allen voran eine Reihe unabhängiger Frauen, die mit ihren Texten eigenes Geld verdienten und die keine Scheu hatten, Antworten auf brisante Zeitfragen zu geben und dabei meinungsbildend zu wirken.⁸⁰ Mit großem Erfolg griff Verbickaja dabei Nietzsches Idee eines tanzbegeisterten »Neuen Menschen«, der sein Leben zum Kunstwerk macht, auf und brachte diese unter feministischen Vorzeichen und in der populären Form des Groschenromans für ein breites Lesepublikum zur Anschauung. Zu diesem Zweck entwarf sie ihre Heldin Manja nach dem Vorbild Duncans, der dionysischen Tänzerin der Zukunft, die das Leben zur Kunst und die Kunst zum Leben macht. Als eine russische Isadora Duncan und mit ihrem persönlichen »Schlüssel zum Glück«, der Leidenschaft zum Tanz, tanzte sich diese allen gesellschaftlichen Hindernissen zum Trotz in ein neues, von freier Liebe und Kunst erfülltes Leben als »Neue

77 Vgl. M. Vološin: »O smysle tanca«.

78 Vgl. Anastasija Verbickaja: *Ključī ščast'ja* (1913). 2 Bde, Sankt Peterburg 1993.

79 An dieser Stelle böte sich ein ausführlicherer Vergleich des Künstlerinnenverständnisses von Isadora Duncan und Anastasija Verbickaja an.

80 Vgl. L. Engelstein: *Keys to Happiness*, S. 396-404. Jeffrey Brooks: *When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Culture, 1861-1917*, Princeton 1985.

Frau.«⁸¹ Dabei deckte Verbickaja sowohl direkt als auch indirekt die verschiedenen zeitgenössischen, medialen und kulturellen Codierungen der dionysischen Tänzerin, die Duncans Tänz zu Grunde lagen, auf.⁸²

So machte Verbickaja darauf aufmerksam, dass es nicht nur die neu erwachte Dionysosverehrung war, die Duncan für russische Kulturkritiker interessant machte, sondern auch eine spezielle Tendenz innerhalb dieser Strömung war, die den Gott des Rausches und des Tanzes mit Walter Pater und Erwin Rohde als »weiblichen Gott« interpretierte und die ihre Aufmerksamkeit seiner weibliche Gefolgschaft, den Mänaden, zuwandte. Besonders Erwin Rohdes Schilderung der Mänaden als Entfesselung aller Triebkräfte sollte zu einem zentralen ideengeschichtlichen Topos der Zeit werden.⁸³

»im wüthenden, wirbelnden, stürzenden Rundtanz eilt die Schar der Begeisterten über die Berghalden hin. Meist waren es Weiber, die bis zur Erschöpfung in diesen Wirbeltänzen sich umschwangen; seltsam verkleidet: sie trugen »Bassaren«, lang wallende Gewänder [...], wild flatternde Haare [...]. So tobten sie bis zur äussersten Aufregung aller Gefühle, und im »heiligen Wahnsinn« stürzten sie sich auf die zum Opfer erkorenen Tieren [...].«⁸⁴

Sowohl inspiriert von Duncans Mänadentänzen als auch von Rohdes Schilderung ließ Verbickaja ihre Heldin sich selbst als Mänade stilisieren: So etwa, wenn sie gehüllt in eine leichte Tunika, mit einem Tierfell über den Schultern und einer Weinrebe in der Hand vor ihrem Liebhaber posierte oder wenn sie in einer von vielen Tanzszenen, durchpulst von kaum zu bändigender Körperenergie, »unter lautem Geschrei« und mit »ekstatisch verzückten Augen« im

81 Gleich zu Beginn wird darauf hingewiesen, dass Isadora Duncans erstes Russlandgastspiel erst kurze Zeit zurücklag und Duncan als Vorbildfigur für Manja fungierte. Vgl. A. Verbickaja: *Ključi sčast'ja*. Bd.1, S. 17. Und auch im Verlauf des Romans wird die Vorbildfunktion Duncans, sowohl hinsichtlich ihrer Lebensführung als auch ihres künstlerischen Schaffens, wiederholt thematisiert. Vgl. ebd., Bd.1, S. 17-20, 135f, Bd. 2, S. 13-18, 22-27, 40-50, 92-94.

82 Vgl. L. Engelstein: *Keys to Happiness*, S. 404-414. Aufgrund dieses an sich simplen Verfahrens, modische Ideen und Figuren einfach zu übernehmen, wurde der Roman von zeitgenössischen Kritikern auch polemisch als ein »Warenhaus der Ideen« bezeichnet. Kulturhistorische Arbeiten wie die von Laura Engelstein sehen darin jedoch gerade das innovative Potential einer russischen Populärliteratur. Vgl. ebd., S. 403.

83 Für die Aufnahme und Verarbeitung dieser Arbeiten in Literatur und Tanz der vorletzten Jahrhundertwende vgl. G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 182-206. Für die Rezeptionsgeschichte des Dionysosmythos unter Literaten vor und nach 1900 vgl. Manfred Frank: *Der kommende Gott. Vorlesung über die Neue Mythologie*, Teil I, Frankfurt am Main 1982. Ders.: *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Teil II, Frankfurt am Main 1988.

84 Erwin Rohde: *Psyche, Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Bd. 2, Tübingen 1893, S. 9f.

»bacchanalischen Rausch« fast bis zur Besinnungslosigkeit umherwirbelte.⁸⁵ Manjas Inszenierung als ekstatisch verzückter Frau unterstrich Verbickaja, in dem sie sie ganz im Trend der Zeit als Hysterikerin charakterisierte.⁸⁶ Der gesamte Text war von Manjas nervöser Körperenergie durchzogen, die sich von Zeit zu Zeit in größeren Tanz- und Hysterieszeneen entlud. Neben ausführlichen Bewegungsbeschreibungen, waren es jene kleine Zusätze, die ein bestimmtes Bewegungsmuster aufriefen, wenn es hieß: Sie »streckt den ganzen Körper«, »seufzt aus voller Brust«, »zuckt am ganzen Körper«, »ungestüm dreht sich mit dem ganzen Körper herum«, »den Kopf in den Nacken geworfen«, »stürmisch«, »die starken Arme hinter den zurückgeworfenen Kopf gebogen«, »lachend«, »die Augen halbgeschlossen«.⁸⁷ Diese schnellen, extremen, leidenschaftlichen Bewegungen ergaben zusammengenommen ein Bewegungsmuster des ekstatischen Körpers, wie es sowohl auf antiken Darstellungen, in Duncans Mänadentänzen als auch im medialisierten Weiblichkeitsmuster der Hysterie zu finden war.⁸⁸

Neben diesen religionswissenschaftlichen Lektüren antiker Tanzdarstellungen, den Bewegungsmustern aus »freien Tanz« und Psychologie, nahm Verbickajas noch auf ein anderes zentrales Thema der Zeit Bezug: den Geschlechterdiskurs.⁸⁹ Mit Duncan trat Verbickaja für eine Lesart ein, wonach der neue, aus dem dionysischen Rausch geborene Mensch der Zukunft eine Frau war.⁹⁰ Duncan hatte in ihrem »Tanz der Zukunft« von der »Tänzerin der

85 Vgl. A. Verbickaja: *Ključi sčast'ja* Bd. 2, S. 22, S. 137f.

86 Zur Hysterie als einem Thema der Zeit: Vgl. Kapitel 2 Fn. 51. Sowie speziell zu den Körperbildern der Hysterie, wie sie Jean-Martin Charot in seiner »photographischen Klinik« mit Hilfe des neuen Mediums Photographie und dem schauspielerischen Talent seiner Patientinnen erstellt hatte. Vgl. G. Didi-Huberman: *Die Erfindung der Hysterie*.

87 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 83, 89, 94, 146, 154-156.

88 Es muss an dieser Stelle offen bleiben, ob sie dabei intuitiv Parallelen gezogen hat oder ihr zum Beispiel Maurice Emmanuel's Schrift »La Danse Grecque antique d'après les monuments figurés« (1895) bekannt war, in der er den »extremen« orgiastischen Bewegung der Bacchantinnen ein vergleichbares Muster der Hysterikerinnen zuordnete. Auffällig jedoch ist, dass dieses mehrfach belichtete Bewegungsbild der Figur des »großen Bogens« bis in die Sowjetzeit hinein verschiedentlich vom »freien Tanz« verwendet wurde. Zur Verbreitung dieses Bewegungsmusters im westeuropäischen und nordamerikanischen »freien Tanz« vgl. G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 191-195.

89 Zur Geschlechterkrise allg.: Elaine Showalter: *Sexual Anarchy. Gender and Culture at Fin de Siècle*, New York 1990. Zur Geschlechterkrise in Russland und speziell Belyjs, Bloks und Rosanows Positionen dazu vgl. O. Matich: *Erotic Utopia*.

90 Isadora Duncan war denn auch eine Ikone der Frauenbewegung. Für den amerikanischen Kontext vgl. Ruth Kozodoy: *Isadora Duncan. American Women of Achievement*, New York 1988. Für den Kontext von Körperkulturbewegung und Lebensreformbewegung in Deutschland vgl. G. Klein: *Frauen*, S. 140-142. Als Standardwerk zur Frauenbewegung in Russland vgl. Richard Stites: *The Wo-*

Zukunft« geschrieben, die ein »Weib« sein müsse, die »nicht einer Nation, sondern der ganzen Menschheit angehören« würde und deren Kennzeichen »der höchste Geist in dem freiesten Körper!« sei.⁹¹

Auch bei Andrej Belyj und Vasilij Rozanov kam es nicht von ungefähr, dass sie in einer Frau die Verkörperung des neuen Russlands sahen: Wenn Belyj und Blok gemeinsam von der Morgenröte sangen, dann beschworen sie das ewig Weibliche. Inspiriert durch die religiös-mystischen Texte Vladimir Solov'evs (1853-1900) erwarteten beide die Ankunft der vergeistigten Braut Sophia. Während diese Zukunft in weiblicher Gestalt ihnen mal als lyrische »Schöne Dame«, mal als tatsächliche, Blok angetraute Ljubov Mendeleeva oder eben als Isadora Duncan den Kopf verdrehte, faszinierte Rozanov ein anderes, weniger vergeistigtes Frauenbild.⁹² Seine Gedanken kreisten um die Frau in ihrer fleischlichen Natur und ihrer Rolle im Fortpflanzungsprozess: um die Mutter. In Duncan erkannte er auch die Mutter schlechthin.⁹³

Allen diesen Vorstellungen von einem neuen, weiblichen Menschen war bei all ihrer Unterschiedlichkeit, die hier nur angedeutet werden kann, eines gemeinsam: der kulturdiagnostische Anspruch; eine Verbindung, die als solche als erster Otto Weininger aufgestellt hatte. In seiner Schrift »Geschlecht und Charakter« (1903) hatte er das Weibliche weniger als eine Form sexueller Identität, sondern vielmehr als Kulturtypus ausgewiesen, um dann im zweiten Schritt dieses zu dämonisieren und als erhebliche Bedrohung für das kulturelle Gleichgewicht darzustellen.⁹⁴

Diese unter russischen Künstler- und Intellektuellen verbreitete Idee von der Bedrohung der alten Kultur durch das weibliche Prinzip nahm Verbickaja auf und wandte sie zum Positiven: Während bei Duncans männlichen Verehrern letzten Endes das dämonische Bild des Weiblichen überwog, wenn es nicht gänzlich in der Vorstellung von einem androgynen Menschen der Zukunft aufgelöst wurde, kündete bei Verbickajas die tanzende, mädalische Frau nicht nur vom Untergang der alten Welt, sondern auch vom Anfang der

men's Liberation Movement in Russia. Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860-1930, Princeton 1978. Sowie auch: Barbara Alpern Engel: Mothers and Daughters, Women of the Intelligentsia in Nineteenth-Century Russia, Cambridge 1983.

91 I. Duncan: Tanz der Zukunft, S. 44-46.

92 Zu den verschiedenen Weiblichkeitskonzepten und damit verbundenen Auffassungen von Sexualität vgl. E. Naiman: Sex in Public, S. 27-45. O. Matich: Erotic Utopia, S. 57-125, 236-273.

93 Vgl. V. Rozanov: »U Ajsedory Dulkan«, S. 396-398. Zu Duncans eigenem Frauenbild vgl.: Fredrika Blair: Isadora. Portrait of the Artist as a Woman, New York 1986; J. Schulze: Dancing Bodies, S. 46-85.

94 Vgl. A. Zerebin: »Madonna W.«.

neuen.⁹⁵ Und während bei diesen der Tanz der Zukunft erstaunlich körperlos geriet, richtete sie, wie sonst neben ihr nur Rozanov, den Blick auf den tanzenden Körper in seiner mehrfach kulturellen und medialen Codiertheit, um über diese Körperdiagnose eine Kulturprognose anstellen zu können.⁹⁶

95 Zur Mänade als Bewegung-Bild der westeuropäischen Moderne vgl. G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 183.

96 Zur Tradition der Androgynität im russischen, philosophischen Denken vgl. O. Matich: »Androgyny and the Russian Religious Renaissance«; E. Naiman: *Sex in Public*, S. 27-45; Für Rozanovs Beschreibung von Duncans Körper und seinem mütterlichen Weiblichkeitsideal vgl. in dieser Studie S. 66-68. Zum Vergleich von Rozanov und Freud vgl. A. Etkind: *Eros des Unmöglichen*, S. 58.

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. Denksatz. 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. Čar'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 *russskij 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 Cadets 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 mänadische 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 Phantasiekostüm 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 Strafgefängnisenlager 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 Duncan: »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 Federacii*), 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 Komsolzen 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 Komsolze 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 Foxtrottänzer. 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 schöngestige 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 *Vsevobuč*, 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)

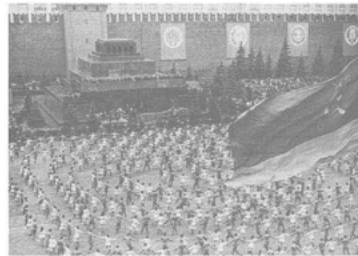


Abb. 14 Eine Massenparade auf dem
Roten Platz Anfang der 1930er.

(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 Revoljuicii«, 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.

6 Schlussbemerkung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Danksagung

Ein Buch zu schreiben, bedeutet sich einen eigenen Raum zu schaffen. Auch wenn man vor dem leeren Blatt Papier und im Schreiben mit sich alleine ist, so ist doch das Gelingen dieses Raums vielen verschiedenen Menschen zu verdanken. Jenen Menschen, die mir diesen Raum ermöglicht, ihn mir gezeigt, auf die verschlossene Tür zu ihm hingewiesen und mich meine Ohren spitzen lassen haben für die Lebenszeichen hinter dieser Tür und die nicht müde wurden, diese zu senden, aber auch denen, die mir Handwerkszeug, Vertrauen und Freiheit gaben, mir jenen Raum zu erschließen, mich in ihm zu bewegen, um daraus mit ihnen gemeinsam einen Schreibraum als Tanzraum zu machen: ihnen allen gebührt mein Dank.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Archivmaterialien

Central'nyj Archiv Dokumental'nych Kollekcij Moskvy (CADKM) (Zentrales Archiv für Dokumentationssammlungen der Stadt Moskau): Fond 140.
Gosudarstvennyj Archiv Rossijskoj Federacii (GARF) (Staatsarchiv der Russländischen Föderation): Fonds A-1575, P-4346.

Roskijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva (RGALI) (Russisches staatliches Archiv für Kunst und Literatur): Fond 1604.

Primärliteratur

Adiev, V. I.: »o. A.«, in: *Sovetskoe Iskusstvo* 2 (1927), S. 77.

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

Anziferow, Nicolai P.: *Die Seele Petersburgs. Mit einem Vorwort von Karl Schlögel*, München 2003.

Beljaev, Jurij D.: »Miss Dunkan (1904)«, in: Kasatkina (Hg.), *Ajsedora*, S. 73-79.

Belyj, Andrej: »Belyj – Bloku (Pervaja polovina marta 1905. Moskva)«, in: Lavrov (Hg.), *Andrej Belyj i Aleksandr Blok*, S. 212.

—: »Belyj – Kublickoj-Piottuch (12 marta 1905. Moskva)«, in: Lavrov (Hg.), *Andrej Belyj i Aleksandr Blok*, S. 536f.

—: *Ich, ein Symbolist. Eine Selbstbiographie*, Frankfurt am Main 1987.

—: *Im Reich der Schatten. Berlin 1921 bis 1923 (1924)*, Frankfurt am Main 1989.

—: *Im Zeichen der Morgenröte (1922/23). Erinnerungen an Aleksandr Blok*, Basel 1974.

—: »Krizis žizni (1916)«, in: *Na perevale*, S. 105-134.

—: »Krugovoe dvizenie (sorok dve arabeski)«, in: *Trudy i dni* 1, H. 4-5 (1912), S. 60-71.

- : *Lug zelenyj. Kniga statej*, Moskva 1910.
- : »Lug zelenyj«, in: *Lug zelenyj*, S. 1-19.
- : *Na perevale. I. Krizis žizni. II. Krizis mysli. III. Krizis kul'tury*, Berlin/Peterburg/Moskva 1923.
- : »o. A«, in: *Vesy 2*, H. 8 (1905), S. 7.
- : *Petersburg (1913)*, Frankfurt am Main 2001.
- : *Verwandeln des Lebens. Erinnerungen an Rudolf Steiner*, Basel 1977.
- Benois, Alexandre: *Reminiscences of the Russian Ballet*, London 1941.
- Benua, Aleksandr N.: »Muzyka i plastika (1904)«, in: Kasatkina (Hg.), *Ajse-dora*, S. 59-73.
- : *Moi vospominanija. Bd. 2*, Moskva 1990.
- Berberova, Nina: *Ich komme aus St. Petersburg*, Düsseldorf 1990.
- Berdjaev, Nikolaj A.: »Samopoznanie (Opyt' filosofskoj avtobiografii)«, in: *Ders., Sobranie sočinenij*, Bd. 1, Paris 1989, S. 172.
- Block, Alexander: *Der Sturz des Zarenreichs (1921)*, Frankfurt am Main 1971.
- Blok, Alexander: *Ausgewählte Werke. 3 Bde.* Hrsg. v. Fritz Mierau, Berlin 1978.
- : »Die Elementarkräfte und die Kultur (1908)«, in: *Ausgewählte Werke. Bd. 2*, S. 140-152.
- : »Intelligenz und Revolution (1918)«, in: *Ausgewählte Werke. Bd. 2*, S. 167-180.
- : »Kunst und Revolution. Im Hinblick auf das Werk Richard Wagners (1918)«, in: *Ausgewählte Werke. Bd. 2*, S. 230-235.
- Blok, Ljubov: *Klassičeskij tanec. Istorija i sovremennost'*, Moskva 1987.
- Charot, Jean-Martin/Richer, Paul: *Die Besessenen in der Kunst (1887)*. Hrsg. v. Manfred Schneider, Göttingen 1988.
- Cheney, Shaldon (Hg.): *The Art of Dance. Isadora Duncan*, New York 1977.
- Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino (Hg.): *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, München/Berlin/New York 2003.
- Drejden, Sim: »Lenin smotrit ›Internacional‹«, in: *Muzykal'naja žizn' 8*, H. 21 (1965), S. 4-5.
- Duncan, Irma: *Duncan Dancer*, Middleton 1966.
- : *The Technique of Isadora Duncan*, New York 1970.
- /Macdougall, Allan Ross: *Isadora Duncan's Russian Days & Her Last Years in France*, New York 1929.
- Duncan, Isadora: »A Comissar (1921)«, in: Rosemont (Hg.), *Isadora Speaks*, S. 71f.
- : »A Great Step Forward (1921)«, in: Rosemont (Hg.), *Isadora Speaks*, S. 65f.

- : »A Meeting with Comrade Podvoisky (1921)«, in: Rosemont (Hg.), Isadora Speaks, S. 73-77.
- : Der Tanz der Zukunft. Eine Vorlesung, Leipzig 1903.
- : Memoiren (1928), Wien/München 1969.
- : »Movement is Life«, in: Cheney (Hg.), The Art of Dance, S. 77-79.
- : »Moscow Impressions (1921-1927)«, in: Cheney (Hg.), The Art of Dance, S. 109-115.
- : »Music and Dance (1908)«, in: Rosemont (Hg.), Isadora Speaks, S. 38.
- : »o.A. (1920-1927)«, in: Rosemont (Hg.), Isadora Speaks, S. 58.
- : »Reflections, after Moscow (1927)«, in: Cheney (Hg.), The Art of Dance, S. 116-120.
- Duncan, Ajsedora: Tanec buduščego, Moskva 1907.
- : »Iskusstvo dlja mass«, in: Izvestija vom 23. November 1921, S. 2.
- : »o.A.«, in: Byrževyje vedomosti vom 5. Januar 1913, S. 2.
- Edwards, D. E.: Kul'tura tela, o. A. 1910.
- : Ideal'naja kul'tura tela, o.A. 1910.
- »Ešče o baletnyh itogach (1910)«, in: Zil'berštejn/Samkov (Hg.), Sergej Džagilev i russkoe iskusstvo, S. 213-215.
- Evrejnov, Nikolaj (Hg.): Nagota na scene, Sankt Peterburg 1911.
- Filipov, Aleksandr M.: »Šopenskij večer (1904)«, in: Kasatkina (Hg.), Ajse-dora, S. 53-55.
- Fokin, Michail: Gegen den Strom. Erinnerungen eines Ballettmeisters, Berlin (Ost) 1974.
- : Protiv tečenija. Vospominanija baletmejstera. Stat'i, pis'ma, Leningrad 1962.
- Frans, Anatol': Loja Fuller. Čto videla tancovščica, Sankt Peterburg 1912.
- Fülop-Miller, René: Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjetrußland, Zürich 1926.
- : »Nachwort«, in: Duncan, Isadora: Memoiren (1928). Wien/München 1969, S. 220-238.
- Fuks, Georgij: Revoljucija teatra, o.A. 1911.
- Geronskij, Genadij: »Razve tanec umer?«, in: Ekran 1, H. 6 (1921), S. 7.
- Gornfel'd, Arkadij G.: »Ajsedora Duncan (1908)«, in: Kasatkina (Hg.), Ajse-dora, S. 96-102.
- Grigorov, G./Škotov, S.: Sary i novy byt, Moskva 1925.
- Homo Novus (Aleksandr Kugel): »Zametki«, in: Teatr i iskusstvo 21 (1914), S. 466-469.
- Ivanov, Vjačeslav: »Duchovnyj lik slavjanstva«, in: Sobranie sočinenij. Bd. 4, S. 666-672.
- : »Niče i Dionis«, in: Vesny 1 (1904), S. 6.
- : O veselem remesle i umnom veselii, Sankt Peterburg 1907.
- : »O suščestve tragedii«, in: Sobranie sočinenij, Bd. 2, S. 191-218.

- : »Ellinskaja religija stradajuščego boga«, in: *Novyj Put'* 2, H. 1; 2; 3; 5; 8; 9 (1904), S. 110-134; 148-178; 138-161; 128-140; 117-126; 147-170.
- : *Po zvezdam* (1909), Letchworth 1971.
- : *Sobranie sočinienij*. 4 Bde, Bruxelles 1971-1987.
- »Iz rečej N. K. Krupskoj, N. I. Bucharina, A. V. Lunarčarskogo i N. A. Semaško po osnovnym pedologii – 1 Pedologičeskij s-ezd«, in: *Na putjach k novoj škole 1* (1928), S. 10f.
- K voprosu kultur' tela*, Sankt Peterburg 1912.
- Kasatkina, Tat'jana S. (Hg.), *Ajsedora. Gastroli v Rossii*, Moskva 1992.
- Kommisarževskij, Fedor: »Ajsedora Dunkan«, in: *Maski 1*, H. 4 (1912/13), S. 56-60.
- Kopelew, Lew: *Und ich schuf mir einen Götzen. Lehrjahre eines Kommunisten*, Hamburg 1979.
- Koriakov, Michail: »Eseninščina i sovetskaja molodež«, in: *Vozroždenie 15* (1951), S. 96-106.
- Kšesinskaja, Matil'da F.: »U M. F. Kšesinskoj (1908)«, in: Kasatkina (Hg.), *Ajsedora*, S. 93-95.
- Kugel, Aleksandr: *Utverždenie teatra*, Moskva 1916.
- Kul't' tela*, Sankt Peterburg 1914.
- Lavrov, Aleksandr V. (Hg.): *Andrej Belyj i Aleksandr Blok. Perepiska 1903-1919*, Moskva 2001.
- Leinard, B.: *Sekrety krasoty, zdorov'ja i dolgovečnosti*, o. A. 1909.
- Levinson, André: *Zum Ruhme des Balletts. Léon Bakst in Wort und Bild*, Dortmund 1983.
- Levinson, Andrej: »Loj Fuller i ee škola«, in: *Apollon 6* (1911), S. 65f.
- Lunačarskij, Anatolij V.: »Net prazdnika bez muzyka (1924)«, in: *O massovyh prazdenstvach*, S. 103-105.
- : »O narodnyh prazdenstvach«, in: *Organizacija massovyh narodnyh prazdenstv 3-6* (1921), S. 4.
- : *O massovyh prazdenstvach, estrade i zirke*. Hrsg. v. Sim Drejden, Moskva 1981.
- : »Reč na jubilee E. V. Gel'cer«, in: *Kul'tura teatra 4* (1921), S. 57.
- : »Tancy mašin. Fokstrot. Čarl'ston (1924-1929)«, in: *O massovyh prazdenstvach, estrade i zirke*, S. 294-301.
- : »Upadočnoe nastroenie sredi molodeži. Eseninščina, Moskva 1927.
- Majakovskij, Vladimir V.: »Oblaka v štanach (1914/15)«, in: V.V. Majakovskij. *Sočinenija v dvuch tomach*. Bd. 2, Moskva 1988, S. 5-24.
- Mandel'stam, Osip: »Gosudarstvo i ritm (1918)«, in: Ders.: *Sobranie sočnenii v četyreh tomach*. Tom pervy, Moskva 1993, S. 208-211.
- : *Slovo i kul'tura*, Moskva 1987.
- Marienhof, Anatoli: *Roman ohne Lüge*, Berlin 1992.
- Mejerchol'd, Vsevolod E.: »Balagan (1912)«, in: *Stat'i*, Bd. 1, S. 122-148.

- : Stat'i, pis'ma, reči, besedy. 2 Bde, Moskva 1968.
- : »Velikodušnyj rogonosec« I. Mejerchol'd – Lunačarskomy (Vystuplenie na dispute 15 maja 1922 g.)«, in: Stat'i, Bd. 2, S. 44-56, 207-230.
- Miller, o.A.: Moja sistema, o.A. 1909.
- Molostov, Nikolaj G.: »Ajsedora Duncan. (Beseda s A. L. Vol'ynskim) (1908)«, in: Kasatkina (Hg.), Ajsedora, S. 102-112.
- Muzy i Maski. Teatr i muzyka v antičnosti. Antičnyj mir na peterburgskoj scene, Sankt-Peterburg 2005.
- Niehaus, Max: Isadora Duncan. Leben, Werk, Wirkung, Wilhelmshaven 1981.
- »O klassike (1928)«, in: Zil'berštejn/Samkov (Hg.), Sergej Džagilev i russkoe iskusstvo, S. 250-252.
- Olimpiec, Villi: Kul't tela, Sankt Peterburg 1909.
- Orlov, Vladimir (Hg.): Pis'ma Aleksandra Bloka, Leningrad 1925.
- Pater, Walter: Griechische Studien. Gesammelte Aufsätze, Jena/Leipzig 1904.
- Pavlova, Anna P.: »U A. P. Pavlovoj (1913)«, in: Kasatkina (Hg.), Ajsedora, S. 173-175.
- Pleščeev, Aleksandr: »O gospože Duncan (1904)«, in: Kasatkina (Hg.), Ajsedora, S. 44-48.
- Preobrašenskaja, Ol'ga O.: »U O. O. Preobrašenskoj (1908)«, in: Kasatkina (Hg.), Ajsedora, S. 92f.
- Protiv Upadočničestva. Protiv »Eseninščiny«, Moskva 1926.
- Rafalovič, Sergej L.: »Ajsedora Duncan (1904)«, in: Kasatkina (Hg.), Ajsedora, S. 55-59.
- Ritm i kul'tura tanca. Sbornik statej, Leningrad 1926.
- Rohde, Erwin: Psyche, Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen, Tübingen 1893.
- Rosanow, Wassili: Abgefallene Blätter. Prosa, Frankfurt am Main 1996.
- : »Das wahre Fin de Siècle (1899)«, in: Solitaria, S. 37-54.
- : »Die Apokalypse unserer Zeit (1918)«, in: Solitaria, S. 217-306.
- : »Solitaria (1912)«, in: Solitaria, S. 55-215.
- : Solitaria. Ausgewählte Schriften, Hamburg/München 1963.
- Rosemont, Franklin (Hg.): Isadora Speaks. Isadora Duncan, 1878-1927, San Francisco 1981.
- Rostislavov, Aleksandr A.: »Duze i Duncan (1908)«, in: Kasatkina (Hg.), Ajsedora, S. 112-121.
- Rožanov, Vasilij: »Duncan i ee tancy (14 janvarja 1913 g. v Malom teatre)«, in: Sredi chudožnikov, S. 388-391.
- : »Tancy nevinnosti (1909)«, in: Kasatkina (Hg.), Ajsedora, S. 127-145.
- : »Homines Novi ... (1901)«, in: Kogda načal'stvo ušlo, S. 16-22.
- : Kogda načal'stvo ušlo... . Sobranie sočinenij. T. 8, Sankt Peterburg 1997.

- : »Kogda načal'stvo ušlo... (1904-1910)«, in: *Kogda načal'stvo ušlo*, S. 7-188.
- : »Mimoletnoe. God 1914«, in: *Kogda načal'stvo ušlo*, S. 197- 596.
- : »O russkom podpole«, in: V. V. Rozanov. *Izbrannoe*. Hrsg. v. J. Ivask, New York 1956, S. 167-172.
- : *Sredi chudožnikov*, Moskva 1994.
- : »U Ajsedory Dunkan (1913)«, in: *Sredi chudožnikov*, S. 396-398.
- : »Vospitatel'noe značenie tancev Ajs. Dunkan (1909)«, in: *Sredi chudožnikov*, S. 419f.
- Š, A.: »K voprosu o narodnyh tancoval'nyh večerinkach«, in: *Vestnik popečitel'stva o narodnoj trezvosti vom 15. Mai 1904*, S. 1f.
- Šceglov, Ivan: *Narod i teatr. Očerki i issledovanija sovremennago narodnago teatra*, Sankt Peterburg 1911.
- Šebuev, Nikolaj G.: »Dunkan (1904)«, in: Kasatkina (Hg.), *Ajsedora*, S. 39-44.
- Šnejder, Il'ja: »Ajsedora Dunkan«, in: Moskva 3, H. 9 (1960), S. 203-230.
- : *Vstreči s Eseninym*, Moskva 1959.
- : »Vstreči s Eseninym«, in: Snežko, Stefan P. (Hg.), *Ajsedora Dunkan*, Kiew 1994, S. 223-323.
- : *Zapiski starogo Moskviča*, Moskva 1970.
- Samjatin, Jewgenij: *Wir* (1920), Köln 1958.
- Schneider, Ilya Ilyitch: *Isadora Duncan. The Russian Years*, London 1968.
- Seroff, Victor: *The Real Isadora. A Biography*, New York 1971.
- Sidorov, Aleksej A.: *Sovremennyj Tanec*, Moskva 1922.
- Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes* (1918/22), München 1989.
- Stanislavskij, Konstantin S.: *Sobranie sočinenij*. Bd. 8. *Pisma 1906-1917*, Moskva 1998.
- Stanislawski, Konstantin S.: *Mein Leben in der Kunst*, Berlin 1987.
- Stark, Eduard A.: »Ajsedora Dunkan (1913)«, in: Kasatkina (Hg.), *Ajsedora*, S. 184-191.
- Stegmuller, Francis: »Your Isadora«. *The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig*, New York 1974.
- Stern, Bernhard: *Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Russland*. Bd. 1. *Kultur, Aberglaube, Kirche, Klerus, Sekten, Laster, Vergnügungen, Leiden. Eigene Ermittlungen und gesammelte Berichte*, Berlin 1907.
- : *Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Russland*. Bd. 2. *Russische Grausamkeit, das Weib und die Ehe, geschlechtliche Moral, Prostitution, gleichgeschlechtliche Liebe, Lustseuche, folkloristische Dokumente*, Berlin 1908.
- Svetlov, Valerian Ja.: »Dunkan (1911)«, in: Kasatkina (Hg.), *Ajsedora*, S. 150-167.

- Trotzki, Leo: »Literatur und Revolution (1923)«, in: Leo Trotzki. Denksatzel. Politische Erfahrungen im Zeitalter der permanenten Revolution. Hrsg. v. Isaac Deutscher, George Novack und Helmuth Dahmer, Frankfurt am Main 1981, S. 361-373.
- Trubeckoj, Evgenij: »Svet Favorskij i preobraženie uma«, in: Russkaja mysl' 27, H. 5 (1914), S. 27.
- Tschaadajew, Peter: »Zweiter Brief«, in: Ders., Apologie eines Wahnsinnigen. Geschichtsphilosophische Schriften, Leipzig 1992, S. 29-46.
- Ungewitter, Richard: »Die gesundheitlichen Vorteile der Nacktheit«, in: Karl Vogt (Hg.), Körperkultur. Aber wie – und warum?! Ein Ratgeber für Jedermann, Berlin/Leipzig 1909, S. 57-70.
- Vašekvič, N.: »Krizis baleta«, in: Rampa 9 (1908), S. 138f.
- Verbickaja, Anastasija: Ključ i sčast'ja (1913). 2 Bde, Sankt Peterburg 1993.
- Volkonskij, Sergej: Rodina. Vospominanija (1923), Moskva 2002.
- Vološin, Maksimilian: »Ajsedora Donkan«, in: Rus' vom 7. Mai 1904 (144), S. 2.
- : »Ajsedora Dunkan (1904)«, in: Liki tvorčestva, S. 392-395, 715-716.
- : »Ajsedora Dunkan (1904)«, in: Kasatkina (Hg.), Ajsedora, S. 30-39.
- : »Bliki. O nagote«, in: Dnevnik pisatelej 1 (1914), S. 34-40.
- : »Lico, maska i nagota«, in: Liki tvorčestva, S. 395-399, 716-718.
- : Liki tvorčestva, Leningrad 1988.
- : »O smylse tanca (1911)«, in: Liki tvorčestva, S. 399-404, 718-720.
- : »Pis'mo iz Pariža (Vystavka primitivov. Nacional'nyj salon. Isadora Denkan. Bal des Quat'z-arts)«, in: Vesj 1, H. 5 (1904), S. 37-39.
- Wagner, Richard: »Das Kunstwerk der Zukunft (1849)«, in: Ders. (Hg.), Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 3, Leipzig 1887/88, S. 42-177.
- Zelenko, Anna: Massovyje narodnye tancy, Moskva 1927.
- Zelnik, Reginald E. (Hg.): A Radical Worker in Tsarist Russia. The Autobiography of Semen Ivanovich Kanatchikov, Stanford 1986.
- Zil'berštejn, Il'ja S./Samkov, Vladimir A. (Hg.): Sergej Djagilev i russkoe iskusstvo. Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'ju. Perepiska. Sovremeniki o Djagileve v 2-ch tomach, Moskva 1982.
- Zwetajewa, Marina: »Ein gefangener Geist (1934)«, in: Dies., Ein gefangener Geist. Essays, Frankfurt am Main 1989, S. 167-242.

Sekundärliteratur

- Alpern Engel, Barbara: Mothers and Daughters, Women of the Intelligentsia in Nineteenth-Century Russia, Cambridge 1983.
- Asendorf, Christoph: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900, Gießen 1989.
- Asher, Abraham: The Revolution of 1905. Russia in Disarray, Stanford 1988.

- Aurnhammer, Achim/Pittrof, Thomas: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), »Mehr Dionysos als Apoll«, S. 1-17.
- : »Mehr Dionysos als Apoll«. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900, Frankfurt am Main 2002.
- Baberowski, Jörg: Der Feind ist Überall. Stalinismus im Kaukasus, München 2003.
- : Der rote Terror. Die Geschichte des Stalinismus, München 2003.
- : Der Sinn der Geschichte. Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault, München 2005.
- : »Die Entdeckung des Unbekannten: Rußland und das Ende Osteuropas«, in: Geschichte ist immer Gegenwart. Vier Thesen zur Zeitgeschichte, Stuttgart/München 2001, S. 9-42.
- Bartlett, Rosamund/Edmondson, Linda: »Collapse and Creation. Issues of Identity and the Russian Fin de Siècle«, in: Catriona Kelly/David Shepherd (Hg.), Constructing Russian Culture in the Age of Revolution 1881-1940, Oxford 1998, S. 165-216.
- Bartlett, Rosamund: Wagner and Russia, Cambridge 1995.
- Baxmann, Inge: Mythos. Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne, München 2000.
- : »Die Gesinnung ins Schwingen bringen«. Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), Materialität der Kommunikation, Frankfurt am Main 1988, S. 360-373.
- : »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.
- Beer, Daniel: »The Medicalization of Religious Deviance in the Russian Orthodox Church (1880-1905)«, in: Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History 5, H. 3 (2004), S. 451-482.
- Bernstein, Laurie: Sonia's Daughters. Prostitutes and their Regulation in Imperial Russia, Berkeley 1995.
- : »Yellow Tickets and State-Licensed Brothels. The Tsarist Government and the Regulation of Urban Prostitution«, in: Gross Solomon/Hutchinson (Hg.), Health and Society in Revolutionary Russia, S. 45-65.
- Blackwell, W. L.: The Beginnings of Russian Industrialization 1800-1860, Princeton 1968.
- Blair, Fredrika: Isadora. Portrait of the Artist as a Woman, New York 1986.
- Blumenberg, Hans: Aspekte der Epochenschwelle. Cusaner und Nolaner, Frankfurt am Main 1976.
- Bochow, Jörg: Das Theater Meyerholds und die Biomechanik, Berlin 1997.

- : Vom Gottmenschentum zum Neuen Menschen. Subjekt und Religiosität im russischen Film der zwanziger Jahre, Trier 1995.
- Böhme, Hartmut: »Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs«, in: Renate Glaser/Matthias Luserke (Hg.), Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven, Opladen 1996, S. 48-68.
- Borchmeyer, Dieter: Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung, Frankfurt am Main 1994.
- Borsche, Tilman/Kaulbach, Friedrich: »Leib, Körper«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 5, Darmstadt 1980, S. 173-185.
- Bowlt, John E.: »Body Beautiful. The Artistic Search for the Perfect Physique«, in: Ders./Olga Matich (Hg.), Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and the Cultural Experiment, Stanford 1996, S. 37-58.
- /Drutt, Matthew (Hg.): Amazonen der Avantgarde. Alexandra Exter, Natalja Gontscharowa, Ljubow Popowa, Olga Rosanowa, Warwara Stepanowa und Nadeschda Udalzowa, Berlin 1999.
- Brandstetter, Gabriele (Hg.): Aufforderung zum Tanz. Geschichten und Gedichte, Stuttgart 1993.
- : »Nachwort«, in: Aufforderung zum Tanz, S. 401-424.
- : Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt am Main 1995.
- Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg.): Bewegung in Übertragung. Methoden der Tanzwissenschaft, Bielefeld 2007.
- Bremser, Martha/Nicholas, Lorraine/Shrimpton, Leanda (Hg.): International Dictionary of Ballet. 2 Bde, Detroit/London/Washington 1993.
- Bröcker, Marianne: »E. Volkstanz«, in: Dahms (Hg.), Tanz, S. 188-218.
- Brooks, Jeffrey: When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature, 1861-1917, Princeton 1985.
- Brown, Julie V.: »Revolution and Psychosis. The Mixing of Science and Politics in Russian Psychiatric Medicine, 1905-13, in: Russian Review 46, H. 3 (1987), S. 283-302.
- : »Social Influence on Psychiatric Theory and Practice in Late Imperial Russia«, in: Gross Solomon/Hutchinson (Hg.), Health and Society in Revolutionary Russia, S. 27-44.
- Buchholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilke u.a. (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst. Bd. 1, Darmstadt 2001.
- Buckle, Richard: Diaghilev, London 1979.
- : In Search of Diaghilev, London 1955.
- Bulgakova, Oksana: Fabrika Žestov, Moskva 2005.

- Butler, Eliza Marian: *The Tyranny of Greece over Germany, A Study of Influence exercised by Greek Art and Poetry over German Writers of the 18th, 19th and 20th centuries*, Beacon Hill 1935.
- Bynum, Caroline: »Warum das ganze Theater mit dem Körper? Die Sicht einer Mediävistin«, in: *Historische Anthropologie. Kultur – Geschichte – Alltag* 4, H. 1 (1996), S. 1-33.
- Carleton, Gregory: *Sexual Revolution in Bolshevik Russia*, Pittsburgh 2004.
- Carlson, Maria: »No Religion Higher Than Truth«. *A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875-1922*, Princeton 1993.
- : »Armchair Anarchists and Salon Supermen. Russian Occultists Read Nietzsche«, in: Rosenthal (Hg.), *Nietzsche and Soviet Culture*, S. 107-124.
- : »Fashionable Occultism. Spiritualism, Theosophy, Freemasonry, and Hermeticism in Fin-de-Siècle Russia«, in: Rosenthal (Hg.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, S. 135-152.
- Christians, Ingo: »Schaffen«, in: Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch*, S. 317f.
- Clark, Katerina: *Petersburg. Crucible of Cultural Revolution*, Cambridge 1995.
- Clark, Toby: »The ›New Man's‹ Body. A Motif in Early Soviet Culture«, in: Matthew Cullerne 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.
- Conrad, Christoph/Kessel, Martina: »Blickwechsel: Moderne, Kultur, Geschichte«, in: Dies. (Hg.), *Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, Stuttgart 1998, S. 9-40.
- Corbin, Alain: »Du Limousin aux cultures sensibles«, in: Jean-Pierre Rioux/Jean-François Sirinelli(Hg.), *Pour une histoire culturelle*, Paris 1997, S. 101-115.
- Costlow, Jane: »Introduction«, in: Dies./Sandler/Vowles (Hg.), *Sexuality and the Body in Russian Culture*, S. 1-38.
- Costlow, Jane/Sandler, Stephanie/Vowles, Judith (Hg.): *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford 1993.
- Crossart, Michael de: *Ida Rubinstein (1885-1960). A Theatrical Life*, Liverpool 1987.
- Dahms, Sybille (Hg.): *Tanz. Kassel/Basel/London u.a.* 2001.
- Daniel, Ute: *Kompodium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*, Frankfurt am Main 2001.
- Daly, Ann: *Done into Dance. Isadora Duncan in America*, Bloomington 1995.
- : »The Continuing Beauty of the Curve. Isadora Duncan and Her Lost Compositions«, in: *Ballett international* 13, H. 8 (1990), S. 11-15.

- Dahrendorf, Ralf: »Vorwort«, in: Fritz Stern, Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland. Mit einem Vorwort von Ralf Dahrendorf, Bern/Stuttgart/Wien 1963, S. IX-XIII.
- Davies, Richard D.: »Nietzsche in Russia 1892-1912. A Preliminary Bibliography«, in: *Germano-Slavica* 2, H. 2/3 (1976).
- de Man, Paul: »Criticism and Crisis«, in: Ders. (Hg.), *Blindness and Insight*, Minneapolis 1986, S. 3-19.
- Degot', Ekaterina (Hg.): *Pamjat' tela. Nižnee bel'e sovetskoj epochi. Katalog vystavki*, Moskva 2000.
- Deppermann, Maria: *A. Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende*, München 1982.
- : *Nietzsche in Rußland*«, in: *Nietzsche Studien* 21 (1992), S. 211-254.
- : »Rußland«, in: Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch*, S. 514f.
- Desmond, Jane: »Embodying Difference: Issue in Dance and Cultural Difference«, in: *Cultural Critique* 26 Winter (1994), S. 33-63.
- Detienne, Marcel: *Dionysos. Göttliche Wildheit*, Frankfurt am Main 1992.
- Devereux, Tony: »Petipa, Marius«, in: Bremser/Nicholas/Shrimpton (Hg.), *International Dictionary of Ballet*. Bd. 2, S. 1108-1111.
- Dewey, John: *Die Suche nach der Gewißheit* (1929), Frankfurt am Main 1998.
- Didi-Hubermann, Georges: *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997.
- Dörr, Evelyn: »Wie ein Meteor tauchte sie in Europa auf ... Die philosophische Tänzerin Isadora Duncan im Spiegel der deutschen Kritik«, in: Peter (Hg.), *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*, S. 28-50.
- Doerry, Martin: *Übergangsmenschen. Die Mentalität der Wilhelminer und die Krise des Kaiserreichs*, Weinheim/München 1987.
- Dongowski, Christina: »Plastisch«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4, Stuttgart/Weimar 2002, S. 814-832.
- Drehen, Volker/Sparr, Walter: »Die Moderne. Kulturkrise und Konstruktionsgeist«, in: Dies. (Hg.), *Vom Weltbildwandel zur Weltanschauungsanalyse. Krisenwahrnehmung und Krisenbewältigung um 1900*, Berlin 1996, S. 11-31.
- (Hg.): *Vom Weltbildwandel zur Weltanschauungsanalyse. Krisenwahrnehmung und Krisenbewältigung um 1900*, Berlin 1996.
- Duncan, Dorée u. a. (Hg.): *Life into Art. Isadora Duncan and Her World*, New York/London 1993.
- Ebert, Christa: »Vjačeslav Ivanovs ›Turm‹ – Experiment einer neuen Kultur und Theaterauffassung«, in: *Zeitschrift für Slawistik* 36, H. 2 (1991), S. 160-168.

- Egan, Carol: »Diaghilev, Serge«, in: Bremser/Nicholas/Shrimpton (Hg.), *International Dictionary of Ballet*. Bd. 1, S. 380-383.
- Eksteins, Modris: *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*, Reinbek bei Hamburg 1990.
- Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 2 Bde, Frankfurt am Main 1977.
- Engelstein, Laura: *The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*, Ithaca/London 1992.
- Erdmann-Rajski, Katja: »Palucca. Künstlerische Identität in politischen Systemen«, in: Karoß/Welzin (Hg.), *Tanz*, S. 135-156.
- Etkind, Aleksandr: *Chlyst. Sekty, literatura i revoljucija*, Moskva 1998.
- Etkind, Alexander: *Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Rußland*, Leipzig 1996.
- Falkus, Malcolm E.: *The Industrialization of Russia 1700-1914*, London 1972.
- Fateev, Valerij A.: *V.V. Rozanov. Žizn', tvorčestvo, ličnost'*, Leningrad 1991.
- Fedjuschin, Victor B.: *Russlands Sehnsucht nach Spiritualität: Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner und die Russen*, Schaffhausen 1988.
- Feher, Michel (Hg.): *Fragments for a History of the Human Body*, 3 Bde, New York 1989.
- Figes, Orlando: *Die Tragödie eines Volkes. Die Epoche der russischen Revolution, 1891-1924*, Berlin 1998.
- : *Natasha's Dance. A Cultural History of Russia*, London 2002.
- Fink, Monika: *Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert*, Innsbruck/Wien 1996.
- Fisch, Jörg: »Zivilisation, Kultur«, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 7, Stuttgart 1992, S. 679-774.
- Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart/Weimar 2001.
- Flegon, Alec: *Eroticism in Russian Art*, London 1976.
- Föllmer, Moritz (Hg.): »Krise« Weimarer Republik. *Zur Kritik eines Deutungsmusters*, Frankfurt am Main 2005.
- Frank, Manfred: *Der kommende Gott. Vorlesung über die Neue Mythologie*, Teil I, Frankfurt am Main 1982.
- : *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Teil II, Frankfurt am Main 1988.
- Freeze, Gregory L.: »Subversive Piety. Religion and the Political Crisis in Late Imperial Russia«, in: *Journal of Modern History* 68, H. 2 (1996), S. 308-350.

- Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum 1. Weltkrieg*, München 1984.
- Frieden, Nancy Mandelker: »The Russian Cholera Epidemic, 1892-1893, and Medical Professionalization«, in: *Journal of Social History* 10 (1977), S. 538-559.
- Frierson, Cathy: *Peasant Icons. Representations of Rural People in Late Nineteenth-Century Russia*, New York 1993.
- Garafola, Lynn/Van Norman Baer, Nancy (Hg.): *The Ballets Russes and its World*, New Haven/London 1999.
- : *Diaghilev's Ballets Russes*, New York/Oxford 1989.
- Gassner, Hubertus: »Der neue Mensch. Zukunftsvisionen der russischen Avantgarde«, in: Pia Müller-Tamm/Katharina Sykora (Hg.), *Körper Puppen Automaten. Phantasmen der Moderne*, Düsseldorf 1999, S. 160-175.
- Geertz, Clifford (Hg.): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt am Main 2002.
- Geldern, James von: »Nietzschean Cadets and Followers in Soviet Mass Theater«, in: Rosenthal (Hg.), *Nietzschean and Soviet Culture*, S. 127-148.
- Gernig, Kerstin (Hg.): *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*, Köln/Weimar/Wien 2002.
- : »Postadamitische Rache am Sündenfall? Nacktheit in Kultur und Sittengeschichten der Jahrhundertwende«, in: Dies. (Hg.), *Nacktheit*, S. 67-85.
- Gilman, Christopher: »The Fox-Trot and The New Economic Policy. A Case Study in ›Thingification‹ and Cultural Imports«, in: *Experiment/Eksperiment* 2 (1996), S. 442-475.
- Göbel, Walter: »Epochenschwelle«, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Weimar 2001, S. 147.
- Götte, Wenzel Michael: »Nachwort«, in: Andrej Belyj, *Im Zeichen der Morgenröte (1922/23). Erinnerungen an Aleksandr Blok*, Basel 1974, S. 599-609.
- Goehrke, Carsten: *Russischer Alltag. Eine Geschichte in neun Zeitbildern. Bd. 2. Auf dem Weg in die Moderne*, Zürich 2004.
- Gombrich, Ernst: *Die Krise der Kulturgeschichte*, München 1991.
- Gorsuch, Anne E.: *Youth in Revolutionary Russia. Enthusiasts, Bohemians, Delinquents*, Bloomington/Indianapolis 2000.
- Götte, Wenzel Michael: »Nachwort«, in: Andrej Belyj, *Im Zeichen der Morgenröte (1922/23). Erinnerungen an Aleksandr Blok*, Basel 1974, S. 599-609.
- Grigoriev, Serge: *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, London 1953.
- Gross Solomon, Susan/Hutchinson, John F. (Hg.): *Health and Society in Revolutionary Russia*, Bloomington 1990.
- Groys, Boris: *Die Erfindung Russlands*, München 1995.

- : »Die Sehnsucht nach Sexdesign«, in: Khoroshilov/Klemp (Hg.), *Nackt für Stalin*, S. 6-13.
- : *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gesplante Kultur der Sowjetunion*, München 1996.
- /Hagemeyer, Michael (Hg.): *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2005.
- Grübel, Rainer Georg: *An den Grenzen der Moderne. Vasilij Rozanovs Denken und Schreiben*, München 2003.
- Grübel, Rainer/Smirnov, Igor: »Die Geschichte der russischen Kulturophilie im 19. und frühen 20. Jahrhundert«, in: *Wiener Slavistischer Almanach*, Sonderband 44 (1997), S. 5-18.
- Günther, Hans: *Der sozialistische Übermensch. M. Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*, Stuttgart 1993.
- : »Leben-Bauen«, in: Aleksandar Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Wien 1989, S. 331-337.
- Guilbert, Laure: »Tänzer im Nationalsozialismus. Die Suche nach einer Tanzgemeinschaft«, in: *tanz-journal* 1, H. 3 (2003), S. 7-11.
- Gutkin, Irina: *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic 1890-1934*, Evanston 1999.
- Haardt, Alexander: »Die Kunst im Lichte der Zukunft bei Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche«, in: Heftrich/Ressel (Hg.), *Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche*, S. 441-452.
- Halfin, Igal (Hg.): *Language and Revolution. Making Modern Political Identities*, London/Portland 2002, S. 269-286.
- : *Terror in My Soul. Communist Autobiographies on Trial*, Cambridge/Mass. 2003.
- Hanke, Edith: *Prophet des Unmodernen. Leo N. Tolstoi als Kulturkritiker in der deutschen Diskussion um die Jahrhundertwende*, Tübingen 1993.
- Hansen-Löve, Aage A.: »Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne«, in: *Wiener Slavistischer Almanach*, 41 Sonderband: *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen* (1996) S. 171-294.
- : *Apokalyptik und Adventismus im Russischen Symbolismus der Jahrhundertwende. Russische Literatur auf der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, Amsterdam 1993.
- : *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Bd.1, Wien 1989.
- Hardt, Yvonne: *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*, Münster 2004.

- Heftrich, Urs/Ressel, Gerhard (Hg.): Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche. Eine deutsch-russische kulturelle Jahrhundertbilanz, Frankfurt am Main 2003.
- Hellebust, Rolf: »Aleksei Gastev and the Metallization of the Revolutionary Body«, in: *Slavic Review* 56, H. 3 (1997), S. 500-518.
- : *Flesh to Metal. Soviet Literature and the Alchemy of Revolution*, Ithaca 2003.
- Hejl, Peter M.: »Kultur«, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Weimar 1998, S. 290-292.
- Herre, Franz: *Jahrhundertwende 1900. Untergangsstimmung und Fortschrittsglauben*, Stuttgart 1998.
- Hildermeier, Manfred: *Die Russische Revolution 1905-1921*, Frankfurt am Main 1989.
- Hoffmann, David L.: »Bodies of Knowledge. Physical Culture and the Making of the New Soviet Man«, in: Halfin (Hg.), *Language and Revolution*, S. 269-286.
- : *Peasant Metropolis. Social Identities in Moscow, 1929-41*, Ithaca 1994.
- : *Stalinist Values. The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917-1941*, Ithaca/London 2003.
- Holquist, Peter: *Making War, Forging Revolution. Russia's Continuum of Crisis, 1914-1921*, Cambridge/Mass. 2002.
- Holthusen, Johannes: *Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph*, München 1982.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor: »Aufzeichnungen und Entwürfe: Interesse am Körper«, in: Dies., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1988, S. 246-250.
- Hornbostel, Wilhelm/Jockel, Nils (Hg.): *Nackt. Die Ästhetik der Blöße*, München 2002.
- Hunt, Lynn (Hg.): *The Invention of Pornographie. 1500-1800*, New York 1993.
- Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002.
- Hutchinson, John F.: *Politics and Public Health in Revolutionary Russia, 1890-1918*, Baltimore/London 1990.
- Immler, Nicola Leandra: *Jahrhundertwende – Zeitenwende? Auf den Spuren eines kritischen Selbst- und Zeitenverständnisses*, Graz 1999.
- Ingold, Felix Philipp: *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913. Kultur, Gesellschaft, Politik*, München 2000.
- : »Kunsttext – Lebenstext. Thesen und Beispiele zum Verhältnis von Kunst-Werk und Alltags-Wirklichkeit im russischen Modernismus«, in: *Die Welt der Slaven* 26 (1981), S. 37-61.

- Ioannidou, Alexandra: *Humaniorum studiorum cultores. Das Gräkophile in der russischen Literatur der Jahrhundertwende am Beispiel von Leben und Werk Innokentij Annenskij und Vjačeslav Ivanovs*, Berlin 1996.
- Jeschke, Claudia: »II. Ausdruckstanz«, in: Dahms (Hg.), *Tanz*, S. 152-162.
- : »L'après-midi d'un faune. Waslaw Nijinski – der Choreograph als Notator«, in: *Die Welt der Ballets Russes*, Berlin 1996, S. 115-128.
- : *Tanz als Bewegungstext. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910-1965)*, Tübingen 1999.
- Jeschke, Claudia/Berger, Ursel/Zeidler, Birgit (Hg.): *Spiegelungen. Die Ballet Russes und die Künste*, Berlin 1997.
- Jowitt, Penelope: »Kshesinskaya, Matilda«, in: Bremser/Nicholas/Shrimpton (Hg.), *International Dictionary of Ballet*. Bd. 1, S. 786-789.
- Kamper, Dietmar: »Körper«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 426-450.
- Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg.): *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt am Main 1982.
- Kant, Marion: »Annäherung und Kollaboration. Tanz und Weltanschauung im Dritten Reich«, in: *tanz-journal* 1, H. 3 (2003), S. 13-23.
- : »Plädoyer für die Tanzgeschichte. Identitätsproblematiken einer Wissenschaftsdisziplin«, in: Karoß/Welzin (Hg.), *Tanz*, S. 81-101.
- Karina, Lilian/Kant, Marion: *Tanz unterm Hakenkreuz. Eine Dokumentation*, Berlin 1996.
- Karoß, Sabine/Welzin, Leonore (Hg.), *Tanz, Politik, Identität*, Münster/Hamburg/London 2001.
- Kelly, Catriona: *Refining Russia. Advice Literature, Polite Culture, and Gender from Catherine to Yeltsin*, Oxford 2001.
- Kharkordin, Oleg: *The Collective and the Individual in Russia. A Study of Practice*, Berkeley/Los Angeles/London 1999.
- Khoroshilov, Pavel/Klemp, Klaus (Hg.): *Nackt für Stalin. Körperbilder in der russischen Fotografie der 20er und 30er Jahre*, Frankfurt am Main 2003.
- Kissel, Wolfgang Stephan: »Die Moderne«, in: Klaus Städtke (Hg.), *Russische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 226-290.
- : »Pyramiden in Petropolis. Der »Petersburger Text« und das Erinnerungsbild Altägyptens«, in: Ders./Thun/Uffelman (Hg.), *Kultur als Übersetzung*, S. 141-166.
- /Uffelman, Dirk: »Kultur als Übersetzung. Historische Skizze der russischen Interkulturalität (mit Blick auf die Slavica orthodoxa und die Slavica latina)«, in: Kissel/Thun/Uffelman (Hg.), *Kultur als Übersetzung*, S. 13-40.
- /Thun, Franziska/Uffelman Dirk (Hg.): *Kultur als Übersetzung. Klaus Städtke zum 65. Geburtstag*, Würzburg 1999.

- Kleberg, Lars: »Vjačeslav Ivanov and the Idea of Theater«, in: Ders./Nilsson, Nils Åke (Hg.), *Theater and Literature in Russia 1900-1930*, Stockholm 1984, S. 57-70.
- Klein, Gabriele: *Frauen, Körper, Tanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Weinheim 1992.
- Kluge, Rolf-Dieter: »Zur Rezeption von Nietzsches Geburt der Tragödie im russischen Symbolismus. Vjačeslav Ivanov und Aleksandr Blok«, in: Heftrich/Ressel (Hg.), *Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche*, S. 113-122.
- Knabe, Georgij S.: *Russkaja Antičnost'. Soderžanie, rol' i sud'ba antičnogo nasledija v kul'ture Rossii*, Moskva 1999.
- Kochno, Boris: *Diaghilev and the Ballets Russes*, New York 1970.
- Kockerbeck, Christoph: »Naturästhetik um 1900«, in: Buchholz/Latocha /Peckmann (Hg.), *Die Lebensreform*, S. 183-186.
- Koenen, Gerd: *Utopie der Säuberung. Was war der Kommunismus?* Berlin 1998.
- Kon, Igor S.: *Sexual'naja kultura v Rossii. Klubnička na beriozke*, Moskva 1997.
- : »Sexuality and Culture«, in: James Riordan/Igor Kon (Hg.), *Sex and Russian Society*, Bloomington/Indianapolis 1993, S. 15-43.
- : »Sexuality and Politics in Russia, 1700-2000«, in: Franz H. Eder/Lesley Hall/Gert Hekma (Hg.), *Sexual Cultures in Europe. National Histories*, Manchester 1999, S. 197-218.
- : *The Sexual Revolution in Russia. From the Age of the Czars to Today*, New York 1995.
- Konersmann, Ralf: »Aspekte der Kulturphilosophie«, in: Ders. (Hg.), *Kulturphilosophie*, S. 9-24.
- : »Das kulturkritische Paradox«, in: Ders. (Hg.), *Kulturkritik*, S. 9-37.
- (Hg.): *Kulturkritik. Reflexionen einer veränderten Welt*, Leipzig 2001.
- (Hg.): *Kulturphilosophie*, Leipzig 1998.
- König, Oliver: *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*, Opladen 1990.
- Koritz, Amy: »Re/Moving Boundaries. From Dance History to Cultural Studies«, in: Morris, Gay (Hg.), *Moving Words. Re-writing Dance*, London/New York 1996, S. 88-103.
- Koselleck, Reinhart/Herzog, Reinhart: *Epochenschwellen und Epochenbewußtsein*, München 1987.
- Koselleck, Reinhart: *Kritik und Krise. Studien zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt am Main 1959.
- Kozodoy, Ruth: *Isadora Duncan. American Women of Achivement*, New York 1988.
- Krasovskaja, Vera: *Russkij baletnyj teatr načala XX veka. Bd. 1: Choreografy*, Leningrad 1971.

- : Russkij baletnyj teatr načala XX veka. Bd. 2: Tancovščiki, Leningrad 1972.
- Kuhr-Korolev, Corinna: »Die sowjetische Jugend im Sexual- und Moraldiskurs der 1920er Jahre«, in: Dies./Stefan Plaggenborg/Monica Wellmann (Hg.), *Sowjetjugend 1917-1941. Generation zwischen Revolution und Resignation*, Essen 2001, S. 263-286.
- Kuhr-Korolev, Corinna: *Gezähmte Helden. Die Formierung der Sowjetjugend 1917-1932*, Dortmund 2004.
- Kusber, Jan: »Der russisch-japanische Krieg 1904-1905 in Publizistik und Historiographie. Anmerkungen zur Literatur über den »kleinen siegreichen Krieg««, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 42, H. 2 (1994), S. 217-234.
- Lachuti, Giv G.: »Krasota, prostaja, kak priroda«, in: Irma Dunkan/Allan Ross Makdugall, *Russkie dni Ajsedory Dunkan i ee poslednie gody vo Francii*, Moskva 1995, S. 3-13.
- : »Ajsedora i Rossija«, in: Gosudarstvennij zentral'nyj teatral'nyj musej im. A.A. Bachrusina (Hg.), *Iskusstvo dvizenija. Istorija i sovremennost'*, Moskva 2002, S. 28-46.
- Lane, Christel: *The Rites of Rulers. Ritual in Industrial Society – The Soviet Case*, Cambridge 1981.
- Langer, Gudrun: *Kunst – Wissenschaft – Utopie. »Überwindung der Kulturkrise« bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov*, Frankfurt am Main 1990.
- Lee, Carol: *Ballet in Western Culture. A History of Its Origins and Evolution*, New York/London 2002.
- Lepp, Nicola/Roth, Martin/Vogel, Klaus (Hg.): *Der Neue Mensch. Obsession des 20. Jahrhunderts*, Ostfildern 1999.
- Lieven, Peter: *The Birth of the Ballets Russes*, London 1936.
- Litvinoff, Valentina: *The Use of Stanislavsky Within Modern Dance*, New York 1972.
- Lorenz, Maren: *Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte*, Tübingen 2000.
- Lotman, Jurij M./Uspenskij, Boris A.: »Rol' dualnych modelej v dinamike russkoj kul'tury (do konca 18. veka)«, in: *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii* 28 (1977), S. 3-36.
- Lotman, Juri: *Kul'tura i vzryv*, Moskva 1992.
- : *Rußlands Adel. Eine Kulturgeschichte von Peter I. bis Nikolaus I*, Köln/Weimar/Wien 1997.
- : »Theater und Theatralik in der Kultur zu Beginn des 19. Jahrhunderts«, in: Ders. (Hg.), *Kunst als Sprache*, Leipzig 1981, S. 269-294.
- Löwe, Heinz-Dietrich: »Von der Industrialisierung zur ersten Revolution«, in: Manfred Hellmann/Gottfried Schramm/Klaus Zernack (Hg.), *Handbuch*

- der Geschichte Russlands. Band 3. 1856-1945. Von den autokratischen Reformen zum Sowjetstaat, Stuttgart 1992, S. 203-335.
- Loewenthal, Lillian: *The Search for Isadora. The Legend & Legacy of Isadora Duncan*, Pennington 1993.
- Luhmann, Niklas: »Kultur als historischer Begriff«, in: Ders. (Hg.), *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Bd. 4, Frankfurt am Main 1995, S. 31-54.
- Maffesoli, Michel: *Im Schatten des Dionysos. Zu einer Soziologie des Organismus*, Frankfurt am Main 1986.
- Mallinckrodt, Rebekka von: »Bewegte Geschichte – Plädoyer für eine verstärkte Integration und konzeptuelle Erweiterung der Sportgeschichte in der frühneuzeitlichen Geschichtswissenschaft. Ein Literaturbericht«, in: *Historische Anthropologie. Kultur – Geschichte – Alltag* 12, H. 1 (2004), S. 134-139.
- Mandel'stam i antičnost', Moskva 1995.
- Manning, Susan: *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley/Los Angeles/London 1996.
- Marcuse, Ludwig: *Obszön – Geschichte eine Entrüstung*, München 1962.
- Marks, Steven G.: *How Russia shaped the Modern World. From Art to Anti-Semitism, Ballet to Bolshevism*, Princeton/Oxford 2003.
- Matich, Olga: »Androgyny and the Russian Silver Age«, in: *Pacific Coast Philology* 14 (1979), S. 42-50.
- : *Erotic Utopia. The Decadent Imagination in Fin-de-siecle Russia*, Madison 2005.
- : »Geschlechterkrise am Aqmazonenreich. Frauendarstellungen in und Russland um die Jahrhundertwende«, in: *Bowl/Drutt (Hg.), Amazonen der Avantgarde*, S. 75-92.
- : »Androgyny and the Russian Religious Renaissance«, in: *Milikoton, Anthony (Hg.), Western Philosophical Systems in Russian Literature*, Berkeley 1979, S. 165-166.
- : »The Symbolist Meaning of Love. Theory and Practice«, in: *Paperno/Grossmann (Hg.), Creating Life*, S. 24-50.
- Maydell, Renata von: »Anthroposophy in Russia«, in: *Rosenthal (Hg.), The Occult in Russian and Soviet Culture*, S. 153-167.
- McNeill, William H.: *Keeping Together in Time. Dance and Drill in Hume History*, Cambridge/Mass. 1995.
- McVay, Gordon: *Esenin. A Life*, Ann Arbor 1976.
- : *Isadora and Esenin. The Story of Isadora Duncan and Sergei Esenin*, London 1980.
- Merridale, Catherine: »The Collective Mind. Trauma and Shell-shock in Twentieth-century Russia«, in: *Journal of Contemporary History* 35, H. 1 (2000), S. 39-55.
- Meyer, Theo: *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen/Basel 1993.

- : »Nietzsche. Lebens-, Kunst- und Kulturbegriff«, in: Buchholz/Latocha/Peckmann (Hg.), *Die Lebensreform*, S. 161-164.
- : *Nietzsches Kunstauffassung und Lebensbegriff*, Tübingen 1991.
- Misler, Nicoletta (Hg.): *In principio era il corpo... L'Arte Movimento a Mosca negli anni venti*, Milano 1999.
- : »V načale bylo telo... Zabytye stranicy istorii«, in: Dies. (Hg.), *Čelovek plastičeskij*, S. 4-18.
- (Hg.): *Čelovek plastičeskij. Katalog vystavki*, Moskva 2000.
- Möhring, Maren: »Ideale Nacktheit. Inszenierungen in der deutschen Nacktkultur, 1893-1925«, in: Gernig (Hg.), *Nacktheit*, S. 91-109.
- : *Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890-1930)*, Köln 2004.
- Müller, Derek: *Der Topos des Neuen Menschen in der russischen und sowjet-russischen Geistesgeschichte*, Bern 1998.
- Müller, Hedwig (Hg.): »... jeder Mensch ist ein Tänzer«. *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Gießen 1993.
- : »Tanz ins Dritte Reich«, in: Dies. (Hg.), »...jeder Mensch ist ein Tänzer«. *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Gießen 1993, S. 108-117.
- : »Tänzerinnen im Nationalsozialismus«, in: *Jahrbuch für Tanzforschung* 3 (1992).
- : »Unser Tanz besteht wirklich aus Schönheit der herrlichen Natur ... Anna Duncans Werdegang in der Duncan-Schule 1905-1914«, in: Peter (Hg.), *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*, S. 89-121.
- Müller, Otto Wilhelm: *Intelligecija. Untersuchungen zur Geschichte eines politischen Schlagwortes*, Frankfurt am Main 1971.
- Murašov, Jurij: *Im Zeichen des Dionysos. Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov*, München 1999.
- Naiman, Eric: »Discourse Made Flesh. Healing and Terror in the Construction of Soviet Subjectivity«, in: Halfin (Hg.), *Language and Revolution*, S. 287-316.
- : *Sex in Public. The Incarnation of Early Soviet Ideology*, Princeton 1997.
- Neumann, Gerhard/Warning, Rainer (Hg.): *Transgressionen. Literatur als Ethnographie*, Freiburg 2003.
- Nitschke, August/Ritter, Gerhard A./Peukert, Detlev J.K. u.a. (Hg.): *Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1890-1930*, 2 Bde, Hamburg 1990.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.): *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1992.
- Olson, Laura J.: *Performing Russia. Folk Revival and Russian Identity*, New York/London 2004.

- Ort, Claus-Michael: »Kulturbegriffe und Kulturtheorien«, in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.), *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, Stuttgart/Weimar 2003, S. 19-38.
- Österreichisches Museum für Volkskunde (Hg.): *Körpergedächtnis. Pamjat' tela. Nišnee bel'e sovjetskoj epochi. Unterwäsche einer sowjetischen Epoche*, Wien 2003.
- Ottmann, Henning (Hg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2000.
- Paperno, Irina/Grossmann, Joan Delaney (Hg.): *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994.
- Paperno, Irina: »The Meaning of Art. Symbolist Theories«, in: Dies./Grossmann (Hg.), *Creating Life*, S. 13-23.
- /Grossmann, Joan Delaney (Hg.): *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994.
- Papernyj, Vladimir: *Kul'tura dva*, Ann Arbor 1985.
- Passet, Eveline: »Himmel und Erde und Kopf und Zahl. Versuch Wassili W. Rosanow zu folgen«, in: Wassili Rosanow, *Abgefallene Blätter. Prosa*, Frankfurt am Main 1996, S. 301-332.
- Peter, Frank-Manuel: »Das Land der Griechen mit dem Körper suchend. Isadora & Elisabeth Duncan in Deutschland«, in: Ders. (Hg.), *Isadora & Elisabeth Duncan in Deutschland*, S. 6-26.
- (Hg.): *Isadora & Elisabeth Duncan in Deutschland/in Germany*, Köln 2000.
- Petrone, Karen: »Life has become more joyous, comrades«. *Celebrations in the Time of Stalin*, Bloomington 2000.
- Plaggenborg, Stefan: *Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrussland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus*, Köln/Weimar/Wien 1996.
- Propert, Walter A.: *The Russian Ballet in Western Europe 1909-1920*, London 1921.
- Purtova, Tamara: »The Proletariat Performs. Workers Clubs, Folk Dancing, and Mass Culture«, in: *Experiment/ Eksperiment 2* (1996), S. 477-487.
- Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München 2000.
- : »Die Verheißungen der Morgenröte. Die Lebensreform in der neuen Moderne«, in: Buchholz/Latocha/Peckmann (Hg.), *Die Lebensreform*, S. 55-60.
- Read, Christopher: *Religion, Revolution and the Russian Intelligentsia, 1900-1912*, London 1976.
- Rebling, Eberhard (Hg.): *Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*, Berlin 1975.

- Riedel, Wolfgang: »Homo natura. Zum Menschenbild der Jahrhundertwende«, in: Buchholz/Latocha/Peckmann (Hg.), *Die Lebensreform*, S. 105-107.
- Riordan, James: *Sport in Soviet Society. Development of Sport and Physical Education in Russia and the USSR*, Cambridge 1977.
- Roelcke, Volker: *Krankheit und Kulturkritik. Psychiatrische Gesellschaftsdeutungen im bürgerlichen Zeitalter (1790 bis 1914)*, Frankfurt am Main/New York 1999.
- Rohkrämer, Thomas: »Natur und Leben als Maßstäbe für die Reform der Jahrhundertwende«, in: Buchholz/Latocha/Peckmann (Hg.), *Die Lebensreform*, S. 79-82.
- Ronen, Omry: *The Russian Silver Age in Twentieth Century Russian Literature*, Amsterdam 1997.
- Rosenthal, Bernice Glatzer: »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Nietzsche and Soviet Culture. Ally and Adversary*, Cambridge 1994, S. 1-32.
- : *New Myth, New World. From Nietzsche to Stalinism*, University Park 2002.
- (Hg.): *Nietzsche and Soviet Culture. Ally and Adversary*, Cambridge 1994.
- (Hg.): *Nietzsche in Russia*, Princeton 1986.
- : »Richard Wagner and the Modernist Theatrical Aesthetic«, in: *Canadian-American Slavic Studies* 19, H. 4 (1985), S. 384-398.
- : »Richard Wagner and the Russian Left«, in: Shaw, Leroy R. (Hg.), *Wagner in Retrospect. A Centennial Reappraisal*, Amsterdam 1987, S. 152-163.
- (Hg.): *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca/London 1997.
- : »Theatre as Church. The Vision of the Mystical Anarchists«, in: *Russian History* 4, H. 2 (1977), S. 122-141.
- : »Transcending Politics. Vyacheslav Ivanov's Visions of Sobornost'«, in: *California Slavic Studies* 14, H. 2 (1992), S. 147-170.
- : »Wagner and Wagnerian Ideas in Russia«, in: David Large/William Weber (Hg.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Cornell 1984, S. 198-245.
- Roslavleva, Natalia: *Era of the Russian Ballet. With a Foreword by Dame Ninette de Valois*, London 1966.
- : *Prechistenka 20. The Isadora Duncan School in Moscow*, New York 1975.
- : *Stanislavski and the Ballett*, New York 1965.
- Rütting, Torsten: *Pavlov und der Neue Mensch. Diskurse über Disziplinierung in Sowjetrussland*, München 2002.
- Ryklin, Michail: »Tela terrora. Tezisy k logike nasilija«, in: *Bachtinskij sbornik* 1 (1990), S. 60-76.

- : »Ekstasis des Terrors. Kollektivkörper und die Logik der Gewalt«, in: *Lettre International* 4 (1992), S. 35-40.
- : *Räume des Jubels. Totalitarismus und Differenz*, Frankfurt am Main 2003.
- Šeremet'evskaja, Natal'ja: »Tanec na estrade«, in: Elizaveta D. Uvarova (Hg.), *Russkaja sovetskaja estrada. Očerki istorii. 1917-1929*, Moskva 1976, S. 240-280.
- : *Tanec na estrade*, Moskva 1985.
- Sasse, Sylvia: »Ideale Unfreiheit. Regisseure und Regeln (in) der Kunst«, in: Dies./Stefanie Wenner (Hg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, Tübingen 2002, S. 119-138.
- Said, Edward W.: *Orientalismus*, Frankfurt am Main 1981.
- Safranski, Rüdiger: *Nietzsche. Biographie seines Denkens*, Frankfurt am Main 2003.
- Sanborn, Joshua: *Drafting the Russian Nation. Military Conscription, Total War and Mass Politics, 1905-1925*, De Kalb 2004.
- Sandler, Stephanie: »Pleasure, Danger, and the Dance: Nineteenth-Century Russia Variations«, in: Helen Goscilo/Beth Holmgren (Hg.), *Russia, Women, Culture*, Bloomington 1996, S. 247-272.
- Schahadat, Schamma: *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*, München 2004.
- Schaps, Regina: *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*, Frankfurt am Main/New York 1982.
- Schelting, Alexander von: *Rußland und der Westen im russischen Geschichtsdenken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Aus dem Nachlaß herausgegeben und bearbeitet von Hans-Joachim Torke, Berlin 1989.
- Scherrer, Jutta: *Die Petersburger Religiös-Philosophischen Vereinigungen. Die Entwicklung des religiösen Selbstverständnisses ihrer Intelligencija-Mitglieder (1901-1917)*, Berlin 1973.
- Scheuch, Manfred: *Nackt. Kulturgeschichte der Nacktheit im 20. Jahrhundert*, Wien 2004.
- Schipperges, Heinrich: *Homo Patiens. Zur Geschichte des kranken Menschen*, München/Zürich 1985.
- : *Krankheit und Kranksein im Spiegel der Geschichte*, Heidelberg 1999.
- Schlögel, Karl: *Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909-1921*, Berlin 1988.
- : »Jemand in Berlin. Ein Essay«, in: Andrej Belyj. *Im Reich der Schatten*. Berlin 1921 bis 1923, Frankfurt am Main 1987, S. 101-120.
- Schmid, Wilhelm: »Das Leben als Kunstwerk. Versuch über Kunst und Lebenskunst. Ihre Geschichte von der antiken Philosophie bis zur Performance Art«, in: *Kunstforum* 142 (1998), S. 72-79.
- Schmidt, Christoph: *Russische Geschichte 1547-1917*, München 2003.

- Schmidt, Jochen: »Ich sehe Amerika tanzen«. Isadora Duncan, München 2001.
- Scholl, Tim: From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet, London/New York 1994.
- Schüle, Christian: »Ästhetik«, in: Ottmann (Hg.), Nietzsche-Handbuch, S. 197-200.
- : »Tanz, Tänzer«, in: Ottmann (Hg.), Nietzsche-Handbuch, S. 335f.
- Schuler, Catherine A.: Woman in Russian Theater. The Actress in the Silver Age, London/New York 1996.
- Schulze, Hagen: Die Identität Europas und die Wiederkehr der Antike (1999) http://www.zei.de/download/zei_dp/dp_c34_schulze.pdf vom 09. Januar 2008
- Schulze, Janine: Dancing Bodies, Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie, Dortmund 1999.
- : <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2004-2-122> vom 09. September 2007.
- Schulze, Sabine (Hg.): Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne, Ostfildern-Ruit 2003.
- Sesterheim, R.: Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Lunačarskij bis 1909. Zur ideologischen und literarischen Vorgeschichte der Parteischule von Capri, München 1982.
- Sheremetyevskaya, Natalya: »The search for new dance forms on the variety stage in the USSR 1920-1930«, in: Oberzaucher-Schüller (Hg.), Ausdrucksstanz, S. 421-430.
- Sichtermann, Hellmut: Kulturgeschichte der klassischen Archäologie, München 1996.
- Slonim, Marc: Russian Theater. From the Empire to the Soviets, London 1963.
- Smirnov, Igor: O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikje i logike istorii, Wien 1991.
- : Psichodiachronologika. Psichoistorija russkoj literatury ot romantizma do našič dnej, Moskva 1994.
- Sontag, Susan: »Die pornographische Phantasie«, in: Dies. (Hg.), Kunst und Antikunst, Reinbek bei Hamburg 1968.
- : Krankheit als Metapher, München/Wien 1978.
- Souritz, Elizabeth: »Isadora Duncan and Prewar Russian Dancemakers«, in: Lynn Garafola/Nancy Van Norman Baer (Hg.), The Ballets Russes and its World, New Haven/London 1999, S. 97-115, 358-361.
- : »Isadora Duncan's Influence on Dance in Russia«, in: Dance Chronicle 18, H. 2 (1995), S. 281-291.
- Städte, Klaus: Ästhetisches Denken in Rußland. Kultursituation und Literaturkritik, Berlin/Weimar 1978.

- Stammler, Heinrich: Vasilij Vasil'evič Rozanov als Philosoph, Essen 1984.
- Starr, S. Frederick: Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917-1980, New York/Oxford 1983.
- Steiert, Thomas (Hg.): »Der Fall Wagner«. Ursprünge und Folgen von Nietzsches Wagner-Kritik, Regensburg 1991.
- Stern, Fritz: Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland. Mit einem Vorwort von Ralf Dahrendorf, Bern/Stuttgart/Wien 1963.
- Stern, Carola: Isadora Duncan und Sergej Jessenin. Der Dichter und die Tänzerin, Reinbek bei Hamburg 1998.
- Stites, Richard: The Women's Liberation Movement in Russia. Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860-1930, Princeton 1978.
- Stommer, Rainer/Dalügge, Marina: »Masse – Kollektiv – Volksgemeinschaft. Massenästhetische Inszenierungen der zwanziger und dreißiger Jahre«, in: Irina Antonowa/Jörn Merkert (Hg.), Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1900-1950, München 1995, S. 349-356.
- Stüdemann, Natalia: »Heroisch schön. Körperkonzepte im ausgehenden Zarenreich und in der frühen Sowjetunion«, in: Werkstatt Geschichte 15, H. 44 (2006) S. 47-66.
- : »Roter Rausch? Isadora Duncan, Tanz und Rausch im ausgehenden Zarenreich und der frühen Sowjetunion«, in: Árpád von Klimó/Malte Rolf (Hg.), Rausch und Diktatur. Inszenierung, Mobilisierung und Kontrolle in totalitären Systemen, Frankfurt am Main/New York 2006, S. 95-117.
- Sünderhauf, Esther Sophia: »Griechensehnsucht und Kulturkritik«. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840-1945, Berlin 2005.
- Surh, Gerald D.: 1905 in Petersburg: Labor, Society, and Revolution, Stanford 1989.
- Suric, Elizabeta Jakovlevna: Choreografičeskoe iskusstvo v dvadcatych godov. Tendencii. Razvitija, Moskva 1979.
- : »Predislovie«, in: Kasatkina (Hg.), Ajsedora, S. 5-28.
- Suritz, Elisabeth: »Der ›plastische‹ und ›rhythmo-plastische Tanz‹ im Russland der zehner und zwanziger Jahre«, in: Oberzaucher-Schüller (Hg.), Ausdruckstanz, S. 405-420.
- Swift, Anthony E.: Popular Theater and Society in Tsarist Russia, Berkeley 2002.
- Tanner, Christoph: »Körpererfahrung, Schmerz und die Konstruktion des Kulturellen«, in: Historische Anthropologie. Kultur – Geschichte – Alltag 2, H. 3 (1994), S. 489-502.
- Tkačenko, Tamara St. (Hg.): Volkstänze aus der Sowjetunion. 3 Bde, Leipzig 1963-1975.

- Todd III, William Mills: »The Russian Terpsichore's Soul-Filled Flight: Dance Themes in Eugene Onegin«, in: David M. Bethea (Hg.), Pushkin Today, Bloomington 1993, S. 13-30.
- Tsivian, Yuri: »The Tango in Russia«, in: Experiment/Eksperiment 2 (1996), S. 307-333.
- Uffelmann, Dirk: Die russische Kulturosophie. Logik und Axiologie der Argumentation, Frankfurt am Main 1998.
- : »Solov'ev, der »Anti-Nietzsche«? Plädoyer für eine schwächere Negation«, in: Heftrich/Ressel (Hg.), Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche, S. 527-554.
- Vardugin, Vladimir: Russkaja odežda. Istorija narodnogo kostjuma ot skifskich do sovetkich vreměn s očerkami obrjadov, obycaev, npravov i sueverij, illjustrirovannaja gravjurami, risunkami i fotografijami masterov XVIII – načala XX veka, Saratov 2001.
- Vasil'ev, Aleksandr: Russkaja moda. 150 let v fotografijach, Moskva 2004.
- Vassiliev, Alexandre: Beauty in Exile. The Artists, Models, and Nobility Who Fled the Russian Revolution and Influenced the World Fashion, New York 2000.
- Wachtel, Michael: »Viacheslav Ivanov. From Aesthetic Theory to Biographical Practice«, in: Paperno/Grossmann (Hg.), Creating Life, S. 151-166.
- Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main/New York 2002.
- : Rebellion der Sinne. Hysterie – ein Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung (1880-1920), Frankfurt am Main 1997.
- Welsch, Sabine: »Reformkleidung um 1900. Ein Ausstieg aus dem Korsett?«, in: Buchholz/Latocha/Peckmann (Hg.), Die Lebensreform, S. 427-430.
- West, James: Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the Symbolist Aesthetic, London 1970.
- Wiley, Roland John: The Life and Ballets of L. Ivanov. Choreographer of the Nutcracker and Swan Lake, Oxford 1997.
- Winterer, Caroline: The Culture of Classicism. Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life, 1780 – 1910, Baltimore 2002.
- Woitas, Monika: »A. Systematische Aspekte. I.1. Differenzierungen und Erscheinungsformen«, in: Dahms (Hg.), Tanz, S. 6-9.
- : »D. Schautanz«, in: Dahms (Hg.), Tanz, S. 91.
- Zachar'in, Dmitrij: »Illokutions-Blockade und brachiale Redeverbote. Konversation und Körperaktion«, in: Wiener Slawistischer Almanach 42 (1998), S. 5-41.
- : »Russische »Ehrenmänner« und »Degenkavaliere«. Ein Beispiel erfundener Tradition und fiktiver Kontinuität«, in: Die Welt der Slaven XLVI (2001), S. 259-282.

- : »Symbolische Körperhaltungen. Eine Differenz zwischen russischen und westeuropäischen Zeremonial-Grammatiken des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: Margreth Egidi/Oliver Schneider/Matthias Schöning u.a. (Hg.), *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen 2000, S. 87-102.
- : »Tanz- und Körperverhalten im kommunikativen Alltagsverkehr des 17.-19. Jahrhunderts. Russland und Westeuropa im Vergleich«, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 47 (2001), S. 139-205.
- Ders: »Konversations- und Bewegungskultur in Russland. Von der ›Sprachdiachronie‹ zur historischen Kommunikationswissenschaft«, in: Dieter Cherubin/Karlheinz Jakob/Angelika Linke (Hg.), *Neue deutsche Sprachgeschichte. Mentalitäts-, kultur- und sozialgeschichtliche Zusammenhänge*, Berlin/New York 2002, S. 293-315.
- Zelnik, Reginald E. (Hg.), *A Radical Worker in Tsarist Russia. The Autobiography of Semen Ivanovich Kanatchikov*, Stanford 1986.
- Zerebin, Alexej: »Madonna W. Otto Weininger und die russische Moderne«, in: *Austriaca* 50 (2000), S. 119-134.
- Zernov, Nicolas: *The Russian Religious Renaissance of the Twentieth Century*, London 1963.
- Zittel, Claus: »Leben«, in: Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch*, S. 269-271.
- Zur Lippe, Rudolf: *Naturbeherrschung am Menschen. 2 Bde*, Frankfurt am Main 1974.
- Zweckbronner, Gerhard: *Mythos Jahrhundertwende. Mensch, Natur, Maschine in Zukunftsbildern, 1800, 1900, 2000*, Baden-Baden 2000.

TanzScripte

Natalia Stüdemann

Dionysos in Sparta

Isadora Duncan in Russland.
Eine Geschichte von Tanz
und Körper

April 2008, 164 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 978-3-89942-844-5

Arnd Wesemann

IMMER FESTE TANZEN ein feierabend!

Februar 2008, 96 Seiten,
kart., 9,80 €,
ISBN: 978-3-89942-911-4

Sabine Gehm,

Pirkko Husemann,

Katharina von Wilcke (eds.)

Knowledge in Motion

Perspectives of Artistic and
Scientific Research in Dance

2007, 338 Seiten,
kart., zahlr. farb. Abb., 14,80 €,
ISBN: 978-3-89942-809-4

Reto Clavadetscher,

Claudia Rosiny (Hg.)

Zeitgenössischer Tanz

Körper – Konzepte – Kulturen.
Eine Bestandsaufnahme

2007, 140 Seiten,
kart., 18,80 €,
ISBN: 978-3-89942-765-3

Sabine Gehm,

Pirkko Husemann,

Katharina von Wilcke (Hg.)

Wissen in Bewegung

Perspektiven
der künstlerischen
und wissenschaftlichen
Forschung im Tanz

2007, 360 Seiten,
kart., zahlr. farb. Abb., 14,80 €,
ISBN: 978-3-89942-808-7

Friederike Lampert

Tanzimprovisation

Geschichte – Theorie –
Verfahren – Vermittlung

2007, 222 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-743-1

Gabriele Brandstetter,

Gabriele Klein (Hg.)

Methoden der Tanzwissenschaft

Modellanalysen
zu Pina Bauschs
»Le Sacre du Printemps«

2007, 302 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb., inkl.
DVD, 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-558-1

Sabine Sörgel

Dancing Postcolonialism

The National Dance Theatre
Company of Jamaica

2007, 238 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-642-7

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

TanzScripte

Christiane Berger

Körper denken in Bewegung

Zur Wahrnehmung
tänzerischen Sinns bei
William Forsythe und
Saburo Teshigawara

2006, 180 Seiten,
kart., 20,80 €,
ISBN: 978-3-89942-554-3

Susanne Vincenz (Hg.)

Letters from Tentland

Zelte im Blick:
Helena Waldmanns Performance
in Iran/Looking at Tents:
Helena Waldmanns Performance
in Iran

2005, 122 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 14,80 €,
ISBN: 978-3-89942-405-8

Susanne Foellmer

Valeska Gert

Fragmente einer Avantgardistin
in Tanz und Schauspiel
der 1920er Jahre

2006, 302 Seiten,
kart., zahlr. Abb., inkl. DVD, 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-362-4

Gerald Siegmund

Abwesenheit

Eine performative Ästhetik
des Tanzes.

William Forsythe,
Jérôme Bel, Xavier Le Roy,
Meg Stuart

2006, 504 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 978-3-89942-478-2

Gabriele Klein,

Wolfgang Sting (Hg.)

Performance

Positionen zur zeitgenössischen
szenischen Kunst

2005, 226 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-379-2

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**

