

in

Protestantismus u. "Asthetik"
Hg. v. Drehsen

2001

Körper Religion

Ausdruckstanz um 1900: Loïe Fuller,
Isadora Duncan, Ruth St. Denis*

Helmut Zander

I. Tanz als Ausdruck von Religion

Der Tanz kündigt um 1900 den Vertrag zwischen Sprache und Welt. An die Stelle des gesprochenen Wortes trete die sinnliche Erfahrung. Was das für den Protestantismus bedeutet, dürfte jedem klar sein, der auch nur wenig um konfessionelle Eigenheiten weiß: Gelten doch die protestantischen Denominationen in eminentem Maß auf das »Wort« gegründet, und waren es im sinnlichkeitsreduzierten Predigtgottesdienst des 19. Jahrhunderts auch in einem bis dahin unbekanntem Maß.

Die Kritiker des Ausdruckstanzes sahen in der Vertragsauflösung eine Drohung, durchaus im Einklang mit dem main-stream der Bewertung des Tanzes in der Geschichte des Christentums, das in der Antike den sakralen Tanz abgelehnt hatte¹; wegen der »spirituellen« Abwertung des Leibes« in neuplatonischer Tradition, der Angst vor der Auslieferung an eine unbeherrschbare Sexualität oder der Ablehnung orgiastischer Kulte². Vermutlich reichen die Vorbehalte noch weit tiefer in den Ansatz der jüdisch-christlichen Theologie, wie der Vergleich mit dem antiken, aber insbesondere mit dem Tanz in nichtschriftlichen Kulturen deutlich macht, in denen Tanz der Herstellung und Bekräftigung gesellschaftlich-religiöser Ordnung dient³: In Judentum und Christentum wird das Welt- und Gottesverhältnis nicht im Rahmen ekstatischer Rituale bestimmt, sondern wird in der Metapher des Vertra-

* Verena Kessel gewidmet.

1. *Carl Andresen*, Altchristliche Tanzkritik – ein Ausschnitt aus dem Kampf der alten Kirche gegen heidnische Sitte, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 72 (1961), S. 217-262, gekürzt unter dem gleichen Titel in: *Kirchengeschichte als Missionsgeschichte*, Bd. I, hg. v. H. Frohnes u.a., München 1974, S. 344-376. Die Distanzierung vom noch im Judentum (allerdings nur für Männer) positiv gewerteten sakralen Tanz begründet Andresen mit dessen konstitutiver Verknüpfung mit nichtchristlichen Religionen. Allein Augustinus habe eine Ausnahme gebildet, der Tanz insofern akzeptiert habe, wo Takt und damit Zahlverhältnisse mit kosmologischen Strukturen korrelierbar waren (S. 260).
2. Vgl. *Josef Sudbrack*, Der Tanz in der Geschichte der christlichen Spiritualität, in: *Tanz und Spiritualität*, hg. v. G. Vogler u.a., Mainz 1995, S. 19-55, bes. S. 45. 42.
3. Vgl. *Jutta Weidig*, Tanz-Ethnologie. Einführung in die völkerkundliche Sicht des Tanzes, Ahrensburg 1984, S. 70-80. Vgl. auch Victor Turners Thesen zu Herstellung der Struktur einer »Communitas« gegen die Strukturen der Welt im Ritual: *Victor Turner*, Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur (1969), Frankfurt am Main / New York 1989.

ges («Bund») expliziert. Die Ausnahmen von der Tanzdistanz der christlichen Tradition bis in die Neuzeit hinein kann man an einer Hand aufzählen: Die Annäherung an den Tanz in der mittelalterlichen Mystik als »leibhaftigen Ausdruck eines geistigen Ergriffenseins«⁴ war ein solches Randphänomen, ein anderes und für die folgenden Überlegungen wichtiges war in Amerika die Akzeptanz bei christlichen Dissentern wie den Shakern⁵. Die Neuzeit brachte weniger eine Liberalisierung als eine Zuspitzung der Vorbehalte gegenüber dem Tanz. Forscherinnen sehen in der Reformation eine mit zunehmender Selbstkontrolle einhergehende Verschärfung des Tanzverbotes⁶, bis im 19. Jahrhundert zwischen Wiener Walzer und Ausdruckstanz schließlich der Tanz als Medium des symbolischen Verhaltens wieder gesellschaftsfähig geworden sei.

Den neuen Kontrakt zwischen Körper und Welt schlossen junge Tänzerinnen in den Jahren um 1900. Um religionsphilosophische Fragen ging es dabei primär nicht. Die Exponentinnen des Ausdruckstanzes verstanden sich vielmehr als Avantgarde gegenüber dem klassischen Ballett: Der ehemals textillustrative Tanz sollte nun selbst Inhalte zum »Ausdruck« bringen – textunabhängig wie die zeitgleich entwickelte absolute Musik und die abstrakte Kunst. In ihrem »freien Tanz« (oder »modernen«, »neuen«, im Angelsächsischen oft »German Dance«), so die Selbstkennzeichnungen aus der Zeit um 1900, versprachen die Ausdruckstänzerinnen die Befreiung von den hoch reglementierten Bewegungsvorschriften, die die Primaballerina den Bewegungsregeln und Körpervorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft unterwarfen. Dabei ersetzte der Körper die Choreographie als hermeneutischen Leit«begriff«. An die Stelle der Kleidung trat als zentrales Medium des Ausdrucks der Körper, dessen Fesselung durch geschnürte Korsagen und Ballettschuhe durch weite, vielfach durchsichtige oder knappgeschnittene Kleider aufgehoben.

Derartige Charakteristika gehören inzwischen zum Lexikonwissen über den Ausdruckstanz. Daß dabei aber auch die theologische Enzyklopädie, das Verhältnis von Gott, Welt und Mensch neu geordnet wurde, ist demgegenüber weitenteils in Randbemerkungen abgedrängt⁷. Die Literatur über den Ausdruckstanz hob vor

4. *Sudbrack*, Der Tanz (Anm. 2), S. 34-39, Zit. 39.
5. *Jo Anne Combs*, Christian Sacred Dance. An Ethnography of Performance and Symbolic Interactionism, Diss. Los Angeles 1992, S. 96-108.
6. So in foucaultscher Korrelation *Marion Koch*, Salomes Schleier. Eine andere Kulturgeschichte des Tanzes, Hamburg 1995, S. 45-51.
7. In den klassischen, zeitnahen Deutungen des Ausdruckstanzes kommen religiöse Dimensionen allenfalls kursorisch zur Sprache. *Hans Brandenburg*, Der moderne Tanz (1913), München 3. Aufl. 1921, beispielsweise erwähnt die religiöse Dimension nur in Andeutungen. Bei *Ruth St. Denis* etwa, wo sie sich nicht verschweigen läßt, findet sich eine kurze, auf jede Konkretion verzichtende Passage (S. 53f.). Eine dezidiert religiöse Interpretation, die in die-

dem auf seine revolutionäre Tanztechnik, das neue Körperbewußtsein, die für das bürgerliche Publikum oft verstörenden Themen (etwa im *Sacre du Printemps*) oder die Verbindung mit der Avantgardemusik ab. Möglicherweise liegt ein Grund für die Religionsvergessenheit hinsichtlich des freien Tanzes in der Tiefengrammatik der europäischen Geschichtsphilosophie, wo vielfach Avantgarde und Emanzipation mit Säkularisierung (im Sinn nicht- oder antireligiöser Autonomie) korreliert und die spirituelle Rückbindung als anachronistisch oder regressiv disqualifiziert wurde. Vielleicht spielte auch die mit der Religion freigesetzte Körperlichkeit eine Rolle, die immer wieder an die Grenze des bürgerlichen Sittenkodex stieß, auch unter den Propagandisten der Tanzavantgarde⁸, und die die Rezeption dieses vitalistischen Komplexes schon früh abschneidet. Wo immer die Gründe auch liegen: Ich vertrete die These, daß religiöse Dimensionen bei vielen Tänzerinnen einen integralen Bestandteil ihrer Tanzreform bildete.

II. Religion im Ausdruckstanz

Chronologische Übersicht

1811-1871	François Delsarte
1891/92	Loïe Fuller erfindet den »Serpentintanz«
1892	Paris und Europa werden Fullers Lebensmittelpunkt
1899/1900	Duncan mit triumphalen Erfolgen in London und Paris (Zusammentreffen mit Mounet-Sully, Auguste Rodin, Eugène Carrière)

ser Deutlichkeit aber offenbar eine Ausnahme blieb und nur einzelne Varianten des religiös eingefärbten Ausdruckstanzes abdeckt, bot *Fritz Böhme*, Der Tanz der Zukunft, München 1926. Für ihn gilt: Der »kosmische Rhythmus ... ist der Tänzer« (S. 52), und der Tanz sei der Aufruf, »aus dem Gefängnis herauszuziehen und als Strom der Hingabe an den Raum, als Überschreiter der irdischen Grenzen in Gott hineinzuströmen« (S. 55).

In der neueren Literatur gibt *Werner Jakob Stüber*, Geschichte des Modern Dance. Zur Selbsterfahrung und Körperaneignung im modernen Tanztheater, Wilhelmshaven 1984, eine Interpretation Duncans hinsichtlich Tanz und Religion (S. 82-85) und zu St. Denis (a.a.O., S. 94-102). *Helmut Scheier*, Ausdruckstanz, Religion und Erotik, in: Ausdruckstanz, hg. v. G. Oberzaucher-Schüller, Wilhelmshaven 1992, S. 166-180, hat diese religiöse Thematik aufgegriffen, sie allerdings nur für die Generation nach dem ersten Weltkrieg analysiert, als die hier interessierende formative Phase bereits Tanzgeschichte war. Überblickshaft, mit breiter Berücksichtigung Isadora Duncans, der Artikel von *Pia Witzmann*, »Dem Kosmos zu gehört der Tanzende«. Der Einfluß des Okkultismus auf den Tanz, in: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915 (Ausstellungskatalog Frankfurt a.M.), Ostfildern 1995, S. 600-624; marginal die religiöse Dimension auch bei *Gabriele Brandstätter*, Ausdruckstanz, in: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, hg. v. D. Kerbs / J. Reulecke, Wuppertal 1998, S. 451-463.

8. *Brandenburg*, Der moderne Tanz (1921) (Anm. 7), etwa marginalisiert nicht nur den Bereich Religion, sondern verzichtet in seinem Bildteil auch auf die Darstellung von (halb)nackt auftretenden Tänzerinnen.

1900	Ruth St. Denis sieht Fuller in Paris
1902	Duncans Auftritte in Berlin und Budapest
1904	Duncan auf den Bayreuther Festspielen; sie gründet mit ihrer Schwester Elisabeth in Berlin (Grunewald) eine Tanzschule
1905	Mata Hari: »Tempeltänze«
1906	Hugo von Hofmannsthal über <i>Die unvergleichliche Tänzerin</i> [Ruth St. Denis]
1906/1908	Ruth St. Denis: »Tempeltänze« in Berlin und Wien
1907/1908	Grete, Elsa und Bertha Wiesenthal zeigen erste Choreographien eines »sphärischen Tanzes«
1910	Ballets russes: <i>L'Oiseau de Feu</i> (Choreographie: Fokin, Musik: Strawinsky) Emil Jaques-Dalcroze in Hellerau (bei Dresden)
1911	Steiner inauguriert die »Eurythmie«
1911/1912	Mata Hari an der Mailänder Scala
1911-1914	Rudolf von Laban in Ascona und München aktiv
1912	Ballets russes: <i>L'Après-midi d'un Faun</i> (Choreographie: Nijinsky, Musik: Debussy)
1913	Ballets russes: <i>Le sacre du Printemps</i> (Choreographie: Nijinsky, Musik: Strawinsky)
1914	Mary Wigman: <i>Hexentanz</i>

Loïe Fuller, Isadora Duncan und Ruth St. Denis sind die Karyatiden, auf deren Schultern die Geschichte des »Freien Tanzes« ruht. Sie wiederum besitzen konzeptionelle Vorläufer, unter denen François Delsarte (1811-1871) eine entscheidende Rolle besitzt. Er sprengte das Repertoire des klassischen Tanzes mit Hilfe des dramatischen Ausdrucks in den Bewegungen des Körpers und durch den Einsatz von Gesten auf. Nach 1900 wandten sich eine Vielzahl weiterer Frauen dem neuen Tanz zu, bei denen die religiösen Anspielungen oder deren Fehlen jeweils einer eigenen Analyse bedürften. Bei Mata Hari (1876-1917), hinter der sich die lange in Indonesien lebende Holländerin Margareta Geertruida Zelle verbirgt, die 1917 in Vincennes unter dem Vorwurf der Doppelspionage erschossen wurde⁹, liegen die religiösen Bezüge in ihren 1905 aufgeführten »Tempeltänzen«, etwa in der *Anrufung Shivas*, auf der Hand: Nachdem sie sich aller Schleier entledigt hatte, löste sie in »Verzückung« ihren Gürtel und fiel, nur mit der cache sexe und den Brustschilden bekleidet, Shiva »ohnmächtig« zu Füßen; die Rezensenten attribuierten ihr »Keuschheit« und »Leidenschaft« zugleich¹⁰. Bei Grete Wiesenthal (1885-1970) hingegen, die 1907 aus dem Wiener Hofballett ausgestiegen war¹¹ und mit ihren beiden Schwestern Bertha und Else die Wiener Variante des Ausdruckstanzes begründet hatte, drängen sich religiöse Aspekte nicht auf. Rudolf Steiner (1861-1925) wiederum machte seine »Eurythmie« 1911 zu einem

9. Vgl. Fred Kupfermann, *Mata Hari. Träume und Lügen*, Berlin 1992, S. 23-36.

10. Vgl. Gabriele Brandstätter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995.

11. Gunhild Schüller, *Der Tanz in Wien im 20. Jahrhundert*, in: *Wien (Ausstellungskatalog Wien 1979)*, hg. v. J. Mayerhöfer, Wien 1979, S. 15-41, 35.

Epiphänomen seiner »übersinnlichen« theosophischen Weltanschauung¹². Mary Wigman (1886-1973), die Schülerin von Emile Jaques-Dalcroze und Rudolf von Laban, konzipierte noch 1917, während des Ersten Weltkriegs und im Jahr ihrer Initiation in die Hochgradmauererei¹³, Solodarbietungen als »Ekstatische Tänze« und als »Ersten Abend ritueller Vortragskunst«¹⁴, bevor sie in den zwanziger Jahren kosmische Konfessionen in ihr Notizbuch schrieb:

»Feierlich tanzen heißt: Tempeldienst tun, heißt: ein Amt im Dienst einer als übergeordnet anerkannten Idee erfüllen. Die Idee, die der Tanz im Symbol verkündet ist:

Der Mensch und
Dienst am Menschen.

Feierlich tanzen heißt: Die Gebärde des Leibes unberührbar und unantastbar durch die Hallen und Tempel des rein menschlichen Raumes hinübertragen in jene sphärischen Räume, denen der Mensch als mitschwingend zugeordnet ist.

Kosmos, All, Gott.

Feierlich tanzen heißt: das Irdische (zeitlich gebundene) in uns dem Göttlichen (überzeitlichen) in uns vermählen.«

»Wieder und wieder habe ich mich dem Rausch des Erlebens ausgeliefert, dieser fast wollüstigen Vernichtung der Körperlichkeit, in der man für Sekunden Eins wurde mit dem kosmischen Geschehen.«¹⁵

Für die säkulare Gegentendenz in diesen Jahren steht Valeska Gert (1892-1978), die seit 1917, mitten im Ersten Weltkrieg, ihre »grotesken«, teilweise kabarettistischen Pantomimen (»Boxen«, »Kupplerin«) gegen ein Pathos, wie es die »Priesterin« Wigman auf die Bühne brachte, tanzte¹⁶. Aber Gert und Wigman wirkten diesseits der formativen Jahre vor dem Ersten Weltkrieg.

a) Loïe Fuller (1862-1928)

Die unbestrittene Pionierin des neuen Tanzes war die Amerikanerin Loïe Fuller. Nachdem sie als Schauspielerin und Sängerin auf der Bühne gestanden hatte, kam sie in den 1880er Jahren zum Tanz und erfand 1891/92 den von ihr urheberrechtlich geschützten »Serpentintanz«. Sie bewegte sich in weiten, wallenden Gewändern, wahren Stoffmassen, und hatte die Arme durch Stöcke verlä-

12. Vgl. Thomas Parr, *Rudolf Steiners Bühnenkunst*, Dornach 1993.

13. P.R. König, *Das OTO-Phänomen*, Teil 4, in: AHA. *Abrakadabra – Das Magazin des Neuen Äons* 3/1991, Nr. 3, S. 6-10, 7.

14. Hedwig Müller, *Mary Wigman. Leben und Werk einer großen Tänzerin*, Berlin 1986, S. 311f., sowie Gabriele Fritsch-Vivié, *Mary Wigman*, Reinbek 1999, S. 53.

15. Müller, *Wigman* (Anm. 14), S. 192 u. 193.

16. Frank-Manuel Peter, *Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin. Eine dokumentarische Biographie*, Berlin 1985.

gert, bis zu deren Enden die Tücher reichten. Mit schlangenartigen, schraubenden Bewegungen visualisierte sie Bilder oder Geschichten, etwa bei ihrem ersten Auftritt in Paris am 5. November 1892: *La Serpentine, La Violette, XXXX* (zu dieser geheimnisvollen Abkürzung gleich mehr) und *Le Papillon*¹⁷. Mitentscheidend für die Wirkung ihres Tanzes war eine ambitionierte elektrische Beleuchtung, die mit wechselnden Farben aus Lampen, die etwa in den Boden des Theaters eingelassen sein konnten, arbeitete¹⁸. Ihr Körper blieb bei alledem, dies wird für den Vergleich mit anderen Tänzerinnen wichtig, unsichtbar. Mit ihren Arrangements schrieb Loïe Fuller Tanzgeschichte. Seit 1892 war Paris ihr Lebensmittelpunkt, doch besuchte sie auf ihren Tournen fast ganz Europa, natürlich auch oft Deutschland, und immer wieder die USA.

Ihre religiöse Biographie läßt sich augenblicklich nur in Facetten rekonstruieren. Sie entstammte einem methodistischen Elternhaus¹⁹ und besuchte, wie sie in ihrer Autobiographie berichtete²⁰, jeden Sonntag mit ihren Eltern das »Chicago Progressive Lyceum«, ein Versammlungsort von Freidenkern²¹. Sie betrat dort zweimal die Bühne und rezitierte – zur Belustigung der anderen – ihre Bettgebete, die sie zu sprechen gewohnt war²². Man könnte nun den freidenkerischen Hintergrund des Lyceum religionskritisch lesen, wenn nicht Fullers Biograph Giovanni Lista diese Schule als »spiritualistische« bezeichnen würde, worunter möglicherweise eine spiritistische Einfärbung zu verstehen ist²³. Lista macht aus diesem Kontext einen entscheidenden Angelpunkt von Fullers religiöser Sozialisa-

17. Giovanni Lista, Loïe Fuller. Theatrographie, in: Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil (Ausstellungskatalog München 1995/96), hg. v. J.-A. Birnie Danzker, München / New York 1995, S. 143-151, 144.
18. Zur gut untersuchten Lichtregie vgl. Giovanni Lista, Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Epoque, Paris 1994, S. 156-169; Jo-Anne Birnie Danzker, La divine Loïe, in: Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil (Anm. 17), S. 11-16; zum Kontext Gabriele Brandstetter / Brygida Ochaim, Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau, Freiburg i.B. 1989, S. 113-119.
19. Lista, Loïe Fuller. Danseuse (Anm. 18), S. 315.
20. Die Informationen der Autobiographie lassen sich aufgrund von Übersetzungen und Rückübersetzungen sowie angesichts absichtlicher oder irrtümlicher Fehler nicht zum Nennwert nehmen; dazu Richard Nelson Current, Die legendäre Loïe, in: Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil (Anm. 17), S. 115-122, 115.
21. Loïe Fuller, Fifteen Years of a Dancer's Life. With some Account of her distinguishes friends (1908), New York (Reprint) o.J. (1977), S. 20f.
22. Richard Nelson Current / Marcia Ewing Current, Loïe Fuller. Goddess of Light, Boston 1997, S. 8.
23. Giovanni Lista, Loïe Fuller oder die Macht des Geistes, in: Okkultismus und Avantgarde (Anm. 7), S. 588-593, hier: 589. Der aus dem französischen übersetzte Text schreibt »spiritualistisch«. Im französischen benutzt Lista das Adjektiv »spiritualist« (etwa *ders.*, Loïe Fuller. Danseuse [Anm. 18], S. 315), das im Deutschen mit »spiritistisch« zu übersetzen ist.

tion: Sie sei im Geist des amerikanischen Spiritismus und Transzendentalismus aufgewachsen, wo »le spirituel ... domine, contrôle, informe la matière«²⁴.

In Europa blieb sie ihrem Interesse am Spiritismus, also dem am Ende des 19. Jahrhunderts in Amerika und Europa außerordentlich weitverbreiteten Versuch, den empirischen, naturwissenschaftlich begründeten Beweis für die Wirkungen aus dem Jenseits zu führen, treu. Die Belege muten unscheinbar an, sind jedoch mit einer hermeneutisch gut geputzten Brille recht zuverlässig identifizierbar. Mit dem damals berühmten Astronomen Camille Flammarion etwa, der zugleich interessierter Spiritist war, pflegte sie enge Beziehungen²⁵, und in diesem Kontext erhalten Debatten mit ihm über Einflüsse des Lichts auf den Körper²⁶ eine potentiell religiöse Konsonanz, und nachgerade hellhörig wird man, wenn sie in einem Interview »das Große Licht und die große Wahrheit« identifizierte²⁷. Auch mit dem Nobelpreisträger-Ehepaar Marie und Pierre Curie stand sie in Kontakt, die gleichfalls gegenüber spiritistischen Phänomenen aufgeschlossen waren²⁸; in einer Privatvorstellung zu ihren Ehren führte Fuller 1904 *La Danse du Radium* auf²⁹. Die von beiden entdeckte Radioaktivität wurde von Spiritisten als Schritt zum Beweis unsichtbarer Kräfte gedeutet³⁰, und in diesem Kontext erhält Fullers Experimentieren mit radioaktiven Substanzen, die sie auch als leuchtendes Element in ihren Tänzen benutzte³¹, einen religiösen Beiklang. Auch in ihrem Interesse an dem russischen »Gesundheitsapostel« Fürst Paul Troubetzkoy, der forderte, »die Strahlungen der Mutter Erde in uns aufzunehmen«³², lassen sich spiritistische Kompatibilitäten entdecken.

Zu diesen spiritistischen Kontexten kommen die ein oder andere Aussage mit Gottesbezug³³ und die Beschäftigung mit nonkonformistischer Religiosität. So war

24. Lista, Loïe Fuller. Danseuse (Anm. 18), S. 315-321, Zit. S. 315; leider schreibt Lista völlig ohne Anmerkungen, so daß die Überprüfung seiner Aussagen kaum möglich ist. Er nennt an anderer Stelle explizit Henry David Thoreau und Ralph Waldo Emerson für diesen Konnex (in: Loïe Fuller oder die Macht des Geistes [Anm. 23], S. 588).
25. Fuller, Fifteen Years (Anm. 21), S. 114-117; Lista, Loïe Fuller. Danseuse (Anm. 18), S. 322f.; 193f.
26. Fuller, Fifteen Years (Anm. 21), S. 114-117.
27. Current, Die legendäre Loïe (Anm. 20), S. 121.
28. Lista, Loïe Fuller. Danseuse (Anm. 18), S. 324f. Zum Interesse der Curies am Spiritismus vgl. Eberhard Bauer, Spiritismus und Okkultismus, in: Okkultismus und Avantgarde (Anm. 7), S. 60-81, 77.
29. Lista, Loïe Fuller. Theatrographie (Anm. 17), S. 146.
30. Christoph Asendorf, Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900 (1989), Gießen 1990, S. 139-148.
31. Current, Die legendäre Loïe (Anm. 20), S. 121. Vgl. ihre Tänze *Mer phosphorescente* (1902), *La Dame phosphorescente* (1903) und *La Danse du Radium* (1904); Lista, Loïe Fuller. Theatrographie (Anm. 17), S. 146.
32. Current, Die legendäre Loïe (Anm. 20), S. 121.
33. So habe sie eine Aussage von Alexandre Dumas, den sie gut kannte, immer im Gedächtnis behalten, daß, wenn wir »one of God's creatures« in jemandem fänden, den wir nicht als gut

sie 1926 in die Planung eines Raumes zu Ehren Helena Petrovna Blavatskys, der spirituellen Leitfigur der Theosophie, für das *Maryhill Museum of Art* eingebunden³⁴ oder beschäftigte sich zu einem unbekanntem Zeitpunkt mit *Christian Science*³⁵. Das Urteil ihres Freundes Anatol France von 1908, daß sie ein »tief religiöser« Mensch gewesen sei, dem man sich mit religiösen Fragen am stärksten nähern können³⁶, bestätigt diese Beobachtungen als freundschaftliche Einschätzungen aus nächster Nähe. Zwar habe sie auch bestimmt, daß bei ihrem Begräbnis »auf ausdrücklichen Wunsch der Verstorbenen ... keine religiöse Zeremonie« stattfindet³⁷, aber dies dürfte sich gegen eine großkirchliche Begräbnisfeier gerichtet haben.

Die religiöse Dimension in ihrem Tanz liegt in ähnlich komplexer Weise verdeckt auf der Hand wie die religiösen Züge in ihrer Biographie. Schon der Ursprungskairos ihrer Tanzkarriere, die Entdeckung des Serpentintanzes, indiziert mehrfach spiritistische Dimensionen. Als sie 1891 eine Rolle in dem Stück *Quack, M.D.* erhielt, habe sie dem Regisseur vorgeschlagen, im Rahmen einer Hypnoseszene (Spiritisten erachteten oft Hypnose als einen Zugang zu medialen Vermittlungen) eine Geistererscheinung darzustellen³⁸. Als sie diese Epiphanie dann spielte, habe sie versucht, sich »so leicht wie möglich zu machen, um den Eindruck einer flatternden Figur zu vermitteln, die den Anordnungen des Doktors folgte. Er hob seine Arme, ich meine«. Da ihr Seidenkleid überlang war, raffte sie es hoch. Plötzlich schrien die Zuschauer: Ein Schmetterling! Eine Orchidee!³⁹ Das damit geborene Serpentin-Tanzkleid stellte mithin einen materialisierten Geist dar. Die Szene spielte im Theater, aber in ihren Worten schillerte mehr: »Gently, almost religiously, I set the silk in motion [...] I had created a new dance.«⁴⁰

Auch in Fullers Autobiographie findet sich ein kleines Kapitel über ihre Auffassung des Tanzes, das sich religiös ausdeuten läßt: »The human body should«,

wahrnehmen, der Fehler vielleicht bei uns liege; *Fuller, Fifteen Years* (Anm. 21), S. 109. Bei einer Begegnung mit einem »negro king« habe sie erfahren, daß in der Vorstellung seines Volkes die Engel schwarz seien. »This, I must confess, opened new vistas in the domain of religion. It had never before appeared so clear to me that men make their gods in their own image, rather than that the gods make men after theirs.« (A.a.O., S. 175) Offenbar realisierte Fuller 1908, wenn diese Aussage zum Nennwert zu lesen ist, erstmals eine klassische Position der Religionskritik, die Projektionstheorie.

34. *Current*, Die legendäre Loïe (Anm. 20), S. 121; *Current / Current*, Loïe Fuller (Anm. 22), S. 312.
35. *Current*, Die legendäre Loïe (Anm. 20), S. 121.
36. *Anatol France*, Introduction, in: *Fuller, Fifteen Years* (Anm. 21), S. VII-X, S. VIII.
37. *Current*, Die legendäre Loïe (Anm. 20), S. 120.
38. *Lista*, Loïe Fuller oder die Macht des Geistes (Anm. 23), S. 588.
39. *Fuller, Fifteen Years* (Anm. 21), S. 31.
40. A.a.O., S. 33.

schreibt sie dort, »express all the sensations or emotions that it experiences ... just as the body of an animal«⁴¹. Welcher Natur die erfahrenen »sensations or emotions« sind, bleibt offen, sie stehen auf ihrer semantischen Oberfläche einer spirituellen oder materialistischen Interpretation gleichweit offen. Aber wenn sie dann auf die Genese der für ihren Tanz konstitutiven Lichtvorstellung zu sprechen kommt, klingen konkretere Anknüpfungsoptionen mit. Die biographische Bedeutung des Lichts führte sie auf eine Erfahrung in der Pariser Kathedrale Notre-Dame zurück. Sie habe ein Taschentuch im Licht des Rosenfensters eines Querschiffes geschwenkt und sei durch diese Erfahrung »verzaubert« worden⁴².



Loïe Fuller, Getanzter Jugendstil

41. A.a.O., S. 70.
42. A.a.O., S. 63. Wieweit die Erfahrung in Notre-Dame eine nachträglich stilisierte Ätiologie ihrer Lichtchoreographie ist oder der reale Auslöser war, hängt an der chronologischen Frage, ob sie schon vor ihrer Ankunft in Paris mit Beleuchtungseffekten arbeitete. Die Geschichte in Notre-Dame besitzt im übrigen Anklänge an die Figur des unverstandenen religiösen Narren: Sie wurde aufgrund dieses Schwenkens von einem Kirchenschweitzer als »Verrückte« auf die Straße geworfen (a.a.O., S. 63f.).

In den Titeln vieler Tänze bestätigen sich die biographisch ermittelten religiösen Alliterationen. Sie tanzte zu Gounods *Ave Maria*, choreographierte das auf Franziskus von Assisi bezogene Tanzprojekt *Alter Christus*, gab ihren Stücken Namen wie *Geheimnisvolle Tänze*, *Der Erzengel* oder *Höllengeist*⁴³. Und natürlich tauchen die spiritistischen Themen auf. Der Tanz mit dem geheimnisvollen Titel »XXXX« aus ihrer ersten Pariser Aufführung zeigte Materialisationserscheinungen und stellte »den vom Fleisch befreiten Geist als eigenständiges Wesen« dar⁴⁴. Später nannte sie diese Performance »Geistertanz«⁴⁵ und gestaltete ihn mit fluoreszierenden Farben unter neuen Titeln – »wie *Der schwarze Vogel* oder *Der Erzengel*, je nach dem, ob sie eine himmlische oder eine satanische Bildwelt zeigen wollte«⁴⁶. Vielleicht ist der schlagendste Beleg für die Verwandtschaft zwischen Spiritismus und Serpentinanz eine optische Verwandtschaft: Die Kleiderwolke in einem Serpentinanz ist von den »Materialisationen« des spiritistischen Ektoplasma kaum zu unterscheiden.

b) Isadora Duncan (1878-1927)

Steht Loïe Fuller am Beginn der Geschichte des Freien Tanzes, so wurde Isadora Duncan die unumstrittene Leitfigur in der Gründungsphase⁴⁷. Nach einer mehr schlecht als recht verlaufenen Karriere in ihrer Heimat, den Vereinigten Staaten, feierte sie seit 1899 in London und insbesondere seit Juli 1900 in Paris Triumphe,

43. Zu Gounods *Ave Maria* a.a.O., S. 159-161. Ihr Tanzprojekt *Alter Christus* deutet Lista als ein Unternehmen, »qui avait célébré la fusion mystique de l'être et de la nature« (*Lista, Loïe Fuller. Danseuse* [Anm. 18], S. 318). 1895 führte sie ein Programm mit *Mystery Dances* auf (*Lista, Loïe Fuller. Theatrographie* [Anm. 17], S. 145), 1902 den *Danse de la religion* von Gounod, *La Danse du firmament* und *l'Archange* (a.a.O., S. 146), 1907 *Les Feux d'Enfer*. Auch Tänze zu Gedichten von Carmen Sylva (*Fuller, Fifteen Years* [Anm. 21], S. 158) könnten religiös eingefärbt gewesen sein. In den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg scheinen die expliziten religiösen Themen zurückzutreten, aber das mag sich bei einer Analyse der Tänze ändern. Nach *Lista, Loïe Fuller oder die Macht des Geistes* (Anm. 23), S. 591, erinnerte der *Feuertanz* (1912) an ein kosmisches Feuer und spielte der *Lilientanz* (1911?) »auf die ›mystische Blume‹ des okkulten Symbolismus« an.
44. *Lista, Loïe Fuller oder die Macht des Geistes* (Anm. 23), S. 589 (Materialisationsdeutung) und S. 590 (Zitat). Wie sich eine Materialisation und ein möglicherweise entmaterialisierter Geist zueinander verhalten, macht Lista nicht klar.
45. A.a.O., S. 589.
46. A.a.O., S. 591. Lista hat Fullers Andeutungen, den Tanz als Ausdruck von Erfahrungen zu lesen, mit dem spiritistischen Hintergrund und den Traditionen des amerikanischen Transzendentalismus verbunden und ihn als Expression einer geistigen Dimension gedeutet: »La sensation est le résultat produit sur le corps par une impression ou par une idée perçue par l'esprit«; *Lista, Loïe Fuller. Danseuse* (Anm. 18), S. 315.
47. Zur Biographie *Frederika Blair, Isadora. Portrait of the Artist As A Woman* (1986), Wellingborough 1987.

- wo sie Mounet-Sully (i.e. Jean Sully-Mounet), Auguste Rodin und Eugène Carrière kennenlernte (*Memoiren*, S. 62-67)⁴⁸. 1902 debütierte sie in Berlin und Wien. In Berlin war sie nach einer Begegnung im Jahr 1901 nochmals mit Loïe Fuller zusammengetroffen, aber die beiden Frauen haben nie zu einer intensiveren Beziehung gefunden und haben 1902 ihre tänzerische Zusammenarbeit abgebrochen⁴⁹. Isadora Duncan interpretierte in ihren Tänzen Musikstücke, Texte oder Ereignisse in scheinbar freien Bewegungsfolgen, die sich jedenfalls nicht mehr den Regularien des klassischen Balletts unterwarfen. In dieser Opposition nahm sie die gleiche Haltung ein wie Loïe Fuller, beschritt jedoch in der Durchführung einen völlig anderen Weg. Anstatt sich mit weiten Stoffbahnen zu verhüllen und den Stoff zum zentralen Medium des Ausdrucks zu machen, stellte sie ihren Körper in den Mittelpunkt. Ihr Markenzeichen war ein der griechischen Antike nachempfundenen Chiton, ein kurzes, über den Knien endendes Kleid ohne Ärmel. Als sie nach 1900 auf Strümpfe und Schuhe verzichtete, wurde sie als »Barfuß tänzerin« bekannt (*Memoiren*, S. 63). Tanztechnik und Kleidungspraktiken überhöhte sie mit einer kulturhistorischen Vision: Sie suchte den griechischen Tanz wiederzubeleben, nicht als technische Kopie, sondern dem Geist nach, »das Land der Griechen mit der Seele suchend« (Goethe, *Iphigenie auf Tauris* I,1,12). Im Horizont ihres kulturdarwinistischen Denkens implizierte dies, daß »der Tanz der Zukunft [...] eine evolutive Weiterentwicklung des Tanzes der Griechen sein« werde⁵⁰. Ihre Tanzkarriere verlief glänzend. Auf ihren Tourneen in Europa und Amerika wurde sie bejubelt, ihr Einkommen war immens (wenngleich sie regelmäßig in Geldsorgen geriet), zu ihren Freunden und Freundinnen zählten Berühmtheiten von Eleonore Duse bis Cosima Wagner. Neben dem Tanz hing ihr Herz an einer Tanzschule, die sie im Dezember 1904 mit ihrer Schwester Elisabeth in Berlin (Grunewald) gegründet hatte. Gegenüber bürgerlichen Verhaltensanforderungen lebte sie als enfant terrible. Sie propagierte nicht nur die freie Liebe, sondern lebte sie. Über ihre Liebesverhältnisse mit Oszcár Beragi, Gordon Craig, Paris Eugen Singer oder Sergej Jessenin hat sie freizügig berichtet, und über die Katastrophe ihres Lebens, den tragischen Tod ihrer Kinder Deirdre und Patrick, die sie mit
48. Nachweise im Text verweisen auf Isadora Duncans Autobiographie in der Ausgabe unter dem Titel *Memoiren*, Frankfurt a.M. / Berlin 1988. Die Übersetzung, »bearbeitet« von C. Zell (1928), ist durch Auslassungen und Erweiterungen, die sich nicht im englischen Text finden, sowie durch hoch interpretative Übertragungen abenteuerlich; meine Übersetzungen erfolgen nach dem englischen Original (*Isadora Duncan, My Life*, New York 1927), sofern Zells Text nicht brauchbar ist. Zells Übersetzung nimmt die religiös unorthodoxen und antichristlichen Seiten sowie die Aussagen über ihren Religionsverlust zurück. Bei ihm bleibt eine zwar religiös nonkonformistische, aber relativ unanstößige Duncan übrig.
 49. *Lista, Loïe Fuller. Theatrographie* (Anm. 17), S. 146.
 50. *Isadora Duncan, Der Tanz der Zukunft* (The Dance of the Future). Eine Vorlesung, Leipzig 1903, S. 43; der deutsche Text übersetzte »evolution« mit Entwicklung.

Craig und Singer hatte, sowie über den Tod des dritten, das unmittelbar nach der Geburt starb, in großer Offenheit gesprochen. Dem Leben im überbordenden Luxus stand ihre Parteinahme für den jungen Kommunismus in der Sowjetunion gegenüber, wo sie 1921/22 wohnte. Ihr Tod war so dramatisch wie ihr Leben: Ihr Schal verfiel sich am 14. September 1927 in Nizza in den Speichen von Benoit Falchettos Bugatti.

Die religiöse Dimension ihres Tanzes hat sie im Gegensatz zu Fuller immer wieder thematisiert. Genese und Konzeption dieses Komplexes lassen sich scheinbar leicht in ihrer Autobiographie greifen. Doch die 1926 und 1927 entstandenen Diktate sind zwischen hektischen Reisen entstanden, möglicherweise von den Editoren verändert oder ergänzt worden und sicher in vielen Details und Datierungen falsch⁵¹. Ohne Zugang zu ereignisnahen Aufzeichnungen hängt jedoch die Frage, wieweit ihre Darstellungen religiöser Positionen angemessen oder Rückprojektionen sind, in der Luft.

Die Kinderzeit der 1878 geborenen Isadora begann als Scheidungswaise in einer katholischen irischen Familie in den Vereinigten Staaten. Als sie vier Jahre alt war⁵², trennte sich ihre Mutter mit ihren vier Kinder von ihrem Mann. Von diesem Zeitpunkt an wurde sie Atheistin (Memoiren, S. 12), Anhängerin Robert Green Ingersolls⁵³ (der als »the great agnostic« die Bibelkritik in Amerika popularisierte) und las ihren Kindern aus den *Irrtümern Moses* vor⁵⁴. Auch Isadora machte nun in der Schule mit religionskritischen Parolen von sich reden (Memoiren, S. 13).

Für die nächsten zwanzig Jahre fehlen Angaben zum religiösen Lebensweg in ihrer Autobiographie. Es gibt eine hohe Wahrscheinlichkeit, daß sie, wie in der Literatur vermutet wird, in Kontakt mit dem amerikanischen Transzendentalismus und mit den Werken Ralph Waldo Emersons kam, die ihr vitalistisches, pantheistisch eingefärbtes Weltbild geprägt haben könnten⁵⁵. Viel näher liegt allerdings Walt Whitman, dessen *Gesang der Landstraße* sie explizit als ihr Lieblingsgedicht (Memoiren, S. 155) erwähnte.

Erst in ihre Pariser Zeit des Jahres 1900 situierte sie dann in konfessorischer Diktion ein religiös gefärbtes Verhältnis von Religion und Tanz gegen die »materialistisch eingestellte Zivilisation« (Memoiren, S. 58), das inzwischen (in einer weitenteils sinnentstellenden Übersetzung) zu einer der meistzitierten Selbstaussagen Duncans wurde:

51. Georg Gumpert, Nachwort, in: *Isadora Duncan, Memoiren*, Frankfurt am Main / Berlin 1988, S. 221-233, 221.
52. Datierung nach: *Isadora Speaks*, hg. v. F. Rosemont, San Francisco 1981, S. 25.
53. *Maurice Lever*, Primavera. Tanz und Leben der Isadora Duncan (1987), München / Hamburg 1988, S. 21.
54. Ebd.
55. So *Stüber*, *Geschichte des Modern Dance* (Anm. 7), S. 82, unter Berufung auf *Barbara Beiswanger*, *The Ideational Sources of the Modern Dance in America as expressed in the works of two leading exponents, Isadora Duncan and Ruth St. Denis*, Diss. New York 1944.

»Ich verbrachte viele Tage und Nächte im Tanzatelier und forschte nach, daß der Tanz der göttliche Ausdruck des menschlichen Geistes durch das Medium der Bewegung des Körpers sein könnte. Stundenlang stand ich fast unbeweglich, meine Hände zwischen meinen Brüsten gefaltet, das Sonnengeflecht bedeckend. Meine Mutter bekam es oft mit Angst zu tun, wenn sie mich solch lange Zeiten fast bewegungslos wie in Trance sah – aber ich suchte und fand schließlich die zentrale Quelle (oder: Triebfeder, H. Z.) jeder Bewegung, den Krater der Kraft, die Einheit, aus der alle Varianten von Bewegungen geboren sind.«⁵⁶

Über den Weg aus der atheistischen Halbfamilie zur spirituellen Tänzerin sagt Duncan in ihren Memoiren nichts, zudem ist unklar, wieviel diese Passage ihrem Weltbild im Jahr 1926 verdankt. Sie gibt allerdings selbst einen Deutungshinweis, der unmittelbar ins Jahr 1900 führt. In den vorhergehenden Passagen⁵⁷ erzählt sie ihre Liebesgeschichte mit André Beaunier, mit dem sie zum ersten Mal in ihrem Leben schlafen wollte und der sich ihr im letzten Augenblick verweigerte (Memoiren, S. 56). »Von nun an richteten sich alle meine Kräfte auf meine Kunst, die mir die Freuden hundertfach ersetzt, welche mir die Liebe versagt hatte.« (Memoiren, S. 57) Tanz als Ausdruck des Göttlichen erscheint im Licht dieser Passage als Sublimation des Sexuellen.

In den folgenden Jahre kennzeichnete sie ihre Tanzkunst immer wieder als religiös: Sie konzipierte »des danses religieuses« (Memoiren, S. 61)⁵⁸, und postulierte, daß »der Tanz der Zukunft wieder eine hohe religiöse Kunst [wird] werden müssen, wie er es bei den Griechen war. Denn eine Kunst, die nicht mit religiöser Ehrfurcht geübt wird, ist keine Kunst, sondern Marktware.«⁵⁹ Um 1903/1904 gehörte sie zu den in diesen Jahren häufig anzutreffenden religiös gestimmten Nietzscheanern, wohl nachdem sie seit Herbst 1903 Karl Federn (der das Vorwort zu ihrem Büchlein *Der Tanz der Zukunft* schrieb) und mit ihm Nietzsche kennengelernt hatte⁶⁰. »Übermenschlich« angehauchte Körperphantasien traten nun zu der Vision des »Tanzes der Zukunft« im »freien Geist«:

56. Übersetzung nach *Duncan, My Life* (Anm. 48), S. 75: »I spent long days and nights in the studio seeking that dance might be the divine expression of human spirit through the medium of the body's movement. For hours I would stand quite still, my two hands folded between my breasts, covering solar plexus. My mother often became alarmed to see me remain for such long intervals quite motionless as if in a trance – but I was seeking and finally discovered the central spring of all movement, the crater of power, the unity, form which all diversions of movements are born.« (vgl. zur deutschen Übersetzung: Memoiren, S. 57).
57. Ursprünglich stand die zitierte Passage am Ende eines Kapitels; in den Memoiren (Anm. 48), S. 57, bildet sie den Anfang eines neuen Kapitels.
58. Schon im englischen Text französisch.
59. *Duncan, Der Tanz der Zukunft* (Anm. 50), S. 43f.
60. Zur Datierung vgl. *Blair, Isadora* (Anm. 47), S. 81. Ihre Nietzsche-Faszination hat Duncan in ihrer Autobiographie beschrieben (Memoiren, S. 99), doch bleibt die Interpretationsrichtung ihrer Lektüre gerade hinsichtlich religiöser Fragen im Unklaren.

»Die Tänzerin der Zukunft wird ein Weib sein müssen, deren Körper und Seele so harmonisch entwickelt sind, daß die Bewegung des Körpers die natürliche Sprache der Seele sein wird. [...] Ja, sie wird kommen, die Tänzerin der Zukunft, sie wird kommen als der freie Geist, der in dem Leibe des freien Weibes der Zukunft wohnen wird. [...] Ihr Kennzeichen wird sein: der höchste Geist in dem freiesten Körper!«⁶¹

In beiläufigen Bemerkungen machte sie in dieser Zeit auch deutlich, daß sie mit autosuggestiven Techniken arbeitete, mit der Methode des französischen Psychologen Emile Coué (Memoiren, S. 151), der aus der Tradition des Hypnotismus heraus eine Art des »positiven Denkens« entwickelt hatte⁶²; ob sie mehr als die Technik von Coué übernommen hat, ist unklar.

In den Winter 1903 fiel ein Höhepunkt ihrer religiösen Aktivitäten. Sie unternahm mit ihrer Mutter und ihren Geschwistern eine »Pilgerfahrt« zum »geliebten Athen«⁶³. Auf dem Kopanos beschlossen sie, einen Tempel zu errichten (Memoiren, S. 89), finanziert aus den »unerschöpflich scheinenden« Beständen ihres Bankkontos, mit dem Ziel, »als Priester des Tempels für immer die klaräugige Göttin [Athe-ne, H. Z.] dienend zu verehren« (Memoiren, S. 88⁶⁴). In ihrer kleinen Gemeinschaft wurden die Ehe abgeschafft, der Vegetarismus eingeführt, viele Regeln aus Platons *Staat* entnommen (Memoiren, S. 91). Den geplanten Tagesablauf schilderte Duncan im Rückblick folgendermaßen: Im Morgengrauen Begrüßung der Sonne »mit freudigen Tänzen und Gesängen«, vormittags Unterricht der Bewohner des Umlandes in Tanz und Gesang mit dem Ziel, sie wieder zur Verehrung der griechischen Götter zu bringen und zum Verzicht auf die »scheußliche moderne Kleidung«; die Nachmittage sollten der »Meditation« »und die Abende heidnischen Zeremonien und der dazugehörigen Musik gewidmet sein« (Memoiren, S. 91). Zur Grundsteinlegung lud man einen orthodoxen Priester ein, um eine »würdige Zeremonie« zu feiern. Natürlich habe niemand in der Duncan-Familie einen »churchy turn in mind« gehabt, da »jeder durch die Vorstellungen der modernen Wissen-

61. Duncan, *Der Tanz der Zukunft* (Anm. 50), S. 44, 45f., 46.

Möglicherweise gehört in diese Phase auch ein undatiertes, nietzscheanisch getöntes Gedicht (in: *Isadora Speaks* [Anm. 52], S. 111):

Poem

Nietzsche signed his last telegram

»Dionysos crucified!«

Perhaps am I La Madonne

qui monte le Calvaire en Dansant.

O Dionysos, Porte-Flambeau,

Light me the way in flames –

I S A D O R A

62. Coué (1857-1926) empfahl, sich immer wieder am Tag »positive« Sätze, etwa »Ich fühle mich täglich besser«, vorzusagen.

63. Duncan, *My Life* (Anm. 48), S. 116; vgl. Memoiren, S. 84.

64. Diese Stelle fehlt allerdings in *Duncan, My Life* (Anm. 48), S. 122.

schaft und die Freidenkerei völlig emanzipiert« gewesen sei – aber sie hätten die Grundsteinlegung mit diesem Ritual als »schöner und angemessener« empfunden⁶⁵. Von der Weihezeremonie überlieferte sie denn außer ein paar Gebeten, die sie aufgrund fehlender Sprachkenntnisse nicht verstand, vor allem ein Opfer: Der Priester habe die Grundfläche mit dem Blut eines frisch geköpften Hahns besprengt (Memoiren, S. 91). Auch die Gottesdienste der orthodoxen Kirche wurden für Duncan ein heidnisches Erlebnis: In der griechischen Kirche »die Hymnen für Apollo, Aphrodite und alle anderen heidnischen Götter« überliefert⁶⁶. Da aber die Preise für Pentelischen Marmor hoch und ihr Bankkonto erschöpft waren, kehrte Duncan nach Deutschland zurück – übrigens mit einem Chor aus griechischen Kindern.

Sie geriet nun nach Bayreuth, wo eine ihrer ersten Akte ein Fest zu Ehren Ernst Haeckels war, der ihren Tanz »mit den universalen Wahrheiten der Natur verglich« und als »Ausdruck von Monismus« lobte⁶⁷. Das tänzerische Zentrum ihres Aufenthalts erwuchs jedoch aus der der Bitte Cosimas, das Bacchanal im *Tannhäuser* zu tanzen. Damit geriet sie in das Gravitationsfeld von Wagners Anverwandlung des Christentums. »Meine Seele glich einem Schlachtfeld, wo Apollo, Dionysos, Christus, Nietzsche und Richard Wagner einander den Boden streitig machten.« (Memoiren, S. 106) Die Spannung von Heidentum und Christentum trieb angesichts der *Mélange* eines von Wagner als pointiert christlich verstandenen *Oeuvres*⁶⁸ und der von Duncan und den Zuschauern als »heidnisch« verstandenen und von ihr kompromißlos durchgehaltenen Nacktheit im Tanz auf ihre Klimax zu:

»In der ersten Vorstellung des *Tannhäuser* erregte meine durchsichtige Tunika, die alle Teile meines tanzenden Körpers zeigte, einigermaßen Aufregung. [...] Im letzten Augenblick verlor sogar die arme Frau Cosima [Wagner] ihre Courage. Sie sandte eine ihrer Töchter mit einem langen weißen Überwurthemd [chemise] in meine Garderobe und bat mich inständig, es unter meinem dünnen schleierartigen Tuch [scarf], der mir als Kostüm diente, zu tragen. Aber ich blieb unnachgiebig.«⁶⁹

Daß sie in dieser Auseinandersetzung um ihren Körper auch einen religiös kodierten Konflikt sah, machte Duncan wenig später deutlich:

65. A.a.O., S. 125 (vgl. Memoiren, S. 90).

66. A.a.O., S. 129 (vgl. Memoiren, S. 93).

67. A.a.O., S. 154 (vgl. Memoiren, S. 108). Es gibt Bilder Duncans mit Haeckel, wo er wie eine Vatergestalt ihre Hand hält (*Max Niehaus*, *Isadora Duncan. Triumph und Tragik einer legendären Tänzerin* (1981), München 1988, S. 51) oder wo sie Haeckels *Anthropogonie* liest (*Isadora Speaks* [Anm. 52], S. 108).

68. Vgl. die Belege in *Helmut Zander, Aesthetic Reformation. Wagner the Lutheran*, in: *Wagner* [London] 20/1999, Heft 1, S. 17-37.

69. *Duncan, My Life* (Anm. 48), S. 157 (vgl. Memoiren, S. 110).

»So stand ich, eine richtige [perfect] Heidin für alle, im Kampf gegen die Philister. Nur war eine Heidin eben im Begriff, sich von den Verzückungen einer Liebe, die aus dem Kult des heiligen Franziskus geboren war, überwältigen zu lassen, und sie proklamierte, gemäß den Riten der silbernen Trompete, die Erhöhung des Gral.«⁷⁰

1913 erhielt ihr Leben einen Schlag, den sie nie verwandt. Durch einen tragischen Unfall starben ihre beiden Kinder Deirdre und Patrick. In dieser Lebenskatastrophe dokumentierte sie die emotionale Tiefe des Bruchs mit dem kirchlichen Christentum. So wie sie sich geweigert habe, die Kinder zu taufen, habe sie sich jetzt geweigert, ihnen ein christliches Begräbnis zukommen zu lassen. »Von frühester Kindheit an fühlte ich immer eine große Antipathie gegen alles, was mit Kirchen und kirchlichem Dogma verbunden war.«⁷² Ingersoll, Darwin und die heidnische Philosophie hätten diese Haltung bestärkt. Wann immer sie sich aber zum Christentum wandte, blieb sie eine nonkonformistische Gläubige⁷¹.

Sie konnte, wie sie schreibt, über den Tod ihrer Kinder oft nicht weinen. »Ich hatte nur einen Wunsch – dieser schreckliche Unfall sollte in Schönheit transformiert werden.«⁷³ Deshalb konzipierte sie eigenständig eine Liturgie von Passageriten, in denen kulturelle Elemente dominierten. Sie inszenierte in ihrem Studio eine Totenfeier mit Griegs *Ases Tod* aus der *Peer Gynt-Suite*⁷⁴ und einem Mozartstück⁷⁵ und ließ, in Konsequenz ihrer Distanz zum organisierten Christentum, die Kinder verbrennen (Memoiren, S. 175).

Ihre Tanzprogramme veränderten sich unter dem Eindruck dieses Schicksalsschlags, waren etwa zu Beginn des Jahres 1915 »serious in theme and liturgical in manner«⁷⁶. Zwischen ihren Tänzen wurden Psalmen und die Seligpreisungen der Bergpredigt vorgetragen, und

70. A.a.O., S. 158 (vgl. Memoiren, S. 110).

71. Duncans verstreute Äußerungen ihres Verhältnisses zum Christentum bedürften einer kontextualisierenden eigenen Untersuchung. Die antichristlichen Affekte sind unübersehbar, etwa im Umgang mit dem Tod ihrer Kinder. Nach *Blair*, *Isadora* (Anm. 47), S. 321, habe sie Christus als geistlichen Lehrer lebenslang verehrt, aber nicht an die christlichen Lehren über Gott und Unsterblichkeit geglaubt; dies läge im Bereich üblicher liberalchristlicher Dogmenkritik. Noch 1924 kritisierte sie, die christliche Erziehung erziehe die Kinder zum Leiden, nicht dazu, in Nietzsches Sinn »hart« zu sein (*Isadora Speaks* [Anm. 52], S. 28).

72. *Duncan, My Life* (Anm. 48), S. 276 (fehlt in Memoiren, S. 175).

73. Ebd. (fehlt in Memoiren, S. 175).

74. Op. 23,12 oder op. 46,2.

75. *Blair*, *Isadora* (Anm. 47), S. 222. Eine weitere Äußerung aus der Zeit nach dem Tod ihrer Kinder, bestätigt ihre kulturelle Orientierung: »The eternal truth is only seen in precious moments by such spirits as Phidias, Michelangelo – Rembrandt – Bach – Beethoven – others – and yourself«; zit. nach a.a.O., S. 226.

76. A.a.O., S. 243.

»nach der *Unvollendeten* [Franz Schuberts] las Augustin [ihr Bruder], »Zu dir rufe ich, o Gott, verschließe mir nicht dein Ohr.« [Ps 28,1]; nach dem *Marche Funèbre* »Selig die Trauernden, denn sie werden getötet werden [Mt 5,4]. Die in Tränen säen, werden in Freuden ernten« [Ps 126,5]; und, nach dem *Ave Maria* [Franz Schubert?], »Preiset den Herrn. Preist ihn, alle seine Engel [Ps 103,20] ... alles, was Atem hat, lobe den Herrn.« [Ps 150,5]«⁷⁸

In der Extremsituation der Todesbewältigung griff Duncan in einem Maß auf die Traditionstexte des Christentums zurück, wie sie es offenbar nie zuvor in ihrem Leben getan hatte.

Aber sie scheint sich mit dem Tod ihrer Kinder auch in Randströmungen der europäischen Religionsgeschichte stärker bedient zu haben, etwa im Spiritismus (die Theosophie kommt im Vergleich mit anderen Tänzerinnen bemerkenswerterweise nicht vor). Beim Tod der Kinder wählte sie sich in einem Zustand der »Clairvoyance« und glaubte die Kinder in »Strahlen« um sich, ohne zu wissen, ob dies nun auch ewiges Leben heiße⁷⁹. Sie glaubte an ein »telepathisches Band« zu ihnen (Memoiren, S. 176), daß sie wie »Geister« um sie schweben würden (Memoiren, S. 189) und vielleicht in anderen Kindern »reinkarniert« seien⁸⁰. Als offenbar apotropäisches Zeichen hatte ihr Freund Poiret auf jeder der goldenen Türen in ihrer Wohnung ein »schwarzes Doppelkreuz« anbringen lassen, von der dunkle, spukartige Gestalten sich lösten, vor denen sie davonzurennen suchte⁸¹.

Wie ihre Frömmigkeit nach dem Tod ihrer Kinder wirklich aussah und sich entwickelte, ist aus ihren autobiographischen Aufzeichnungen kaum zu entnehmen, da sie letztlich widersprüchlich sind. Einerseits gibt es Äußerungen, die den radikalen Bruch suggerieren: Mit dem Tod ihrer Kinder habe ihr »spirituelles Leben« geendet⁸². Zumindest die frohgemute Stimmung des kosmischen Vitalismus hatte sie verlassen. Der Nukleus der Antwort pantheisierender Weltanschauungen auf Unglück und Tragik, daß dies im Leben »natürlich« so sei, befriedigte sie nicht; in einer solchen Situation den Vitalismus im Werden und Vergehen beizubehalten und in der Reinkarnation der Kinder Trost zu suchen, teilte sie mit vielen Zeitgenossen⁸³. Für eine atheistische Zäsur gibt es keine Indizien, und auch ihre Mischung aus kulturellen Hoffnungen und Griechenlandbegeisterung behielt sie bei, wie sie 1918 dokumentierte:

77. Daß es sich um Schuberts und nicht um Gounods *Ave Maria* gehandelt haben könnte, legt Blair nahe: a.a.O., S. 350.

78. A.a.O., S. 243, Ergänzungen in Klammern vom Verfasser.

79. *Duncan, My Life* (Anm. 48), S. 275 (fehlt Memoiren, S. 175).

80. A.a.O., S. 299; in Memoiren, S. 190 »wiedergekehrt«. Deirdre und Patrick seien zurückgekehrt, glaubte sie bei der Geburt ihres dritten Kindes (Memoiren, S. 194).

81. A.a.O., S. 267 (fehlt in Memoiren, S. 169); vgl. zum Davonzurennen: Memoiren, S. 169f.

82. Ebd. (fehlt in Memoiren, S. 169).

83. Zur systematischen Problematik vgl. *Helmut Zander*, *Geschichte der Seelenwanderung in Europa. Alternative religiöse Traditionen von der Antike bis heute*, Darmstadt 1999, S. 616f., 618-620.

»Die griechische Kunst ist die höchste und verlässlichste Religion, die wir heute haben, und die Botschaft eines Beethoven, vermittelt durch die Seele des [Pianisten, H. Z.] Harold Bauer, führt tausendmal mehr zum göttlichen Leben als das Dogma irgendeiner Religion.«⁸⁴.

Als sie 1921 russischen Boden betrat, glaubte sie, daß ein Traum Wirklichkeit werde, der Buddhas Kopf entsprungen, von Christus offenbart und von Lenin verwirklicht worden sei (Memoiren, S. 219). Aber dieser Aufenthalt brachte sie augenscheinlich auch in Kontakt mit einer aktiven Religionskritik. 1922 äußerte sie während einer Debatte, wie man sich gegenüber dem Verbot, in der Sowjetunion den Begriff Gott zu benutzen, zu verhalten habe: »Meine Götter sind Schönheit und Liebe. [...] Es gibt nichts hinter dem, was wir wissen, was wir erfinden oder uns vorstellen. Die ganze Hölle ist genau hier auf der Erde. Und das ganze Paradies.«⁸⁵ Eine vergleichbare Religiösität der Immanenz klingt auch aus einer undatierten Äußerung (aus den 20er Jahren?): »Es mag ein Leben nach diesem geben, aber ich weiß nicht, was wir dort finden werden. Das weiß ich: Unsere Reichtümer hier auf Erden sind in unserem Willen, unserem inneren Leben.«⁸⁶ Welchen Glauben Duncan in ihren letzten Lebensjahren pflegte, wissen wir nicht. Aber ihre emphatischen Beschreibungen früherer religiöser Haltungen in ihrer Autobiographie während der Jahre 1926/27 lassen vermuten, daß sie die vielfältigen Erfahrungen in ihrer religiösen Biographie mehr transformiert als weggebrochen hatte. Ein systematisches Resümee ihres Verhältnisses von Körper, Tanz und Religion zu ziehen, ist angesichts der weiterhin mit vielen Fragezeichen behafteten Chronologie ihres religiösen Lebens nur mit den Zwängen jeder Harmonisierung zu haben⁸⁷. Zumindest für die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg und vor dem Tod ihrer

84. Zit. nach Blair, Isadora (Anm. 47), S. 279.

85. Zit. nach a.a.O., S. 320.

86. Zit. nach a.a.O., S. 321. Blair kommentiert diese Stelle, daß Duncan am Lebensende »an atheist who believed in the spirit« gewesen sei. Diese Einschätzung nimmt aber vermutlich zu stark Maß an einen theistischen Religionsbegriff, der ein weltimmanentes, pantheisierendes Bild des Göttlichen nur unzureichend erfaßt. Interessanterweise glaubte Duncan (in den 20er Jahren in der Sowjetunion?) daß bei Verbot religiöser Zeremonien der Staat Passageriten etwa für Hochzeit oder Tod anbieten müsse (a.a.O., S. 349).

87. Eine intensivere Diskussion in der Literatur fehlt. Eine sehr hilfreiche Ausnahme bildet Stüber, Geschichte des Modern Dance (Anm. 7), hinter dessen Interpretation ich allerdings einige Fragezeichen setze. Stüber sieht unter Berufung auf *Beiswanger*, The Ideational Sources (Anm. 55), Duncans religiösen Ausgangspunkt im Puritanismus (S. 82), in dem sich auch das Element der ekstatischen Erfahrung des Göttlichen finde. Da dies mit Duncans offenbar ausgesprochen religionsdistanzierter familiärer Sozialisation nicht zu begründen ist, sucht Stüber die Quelle im amerikanischen Transzendentalismus. Diese Verbindung besitzt zwar eine hohe Wahrscheinlichkeit (vgl. Anm. 55), allerdings erst für spätere Jahre. Mit Haeckel ergeben sich zwar wegen seines vitalistischen und panpsychischen Denkens Gemeinsamkeiten, deren tiefergehende Wirkung aber erst noch belegt werden müßte. Scho-

Kinder dürften sich charakteristische Profillinien zeichnen lassen⁸⁸: Ihr Tanz hing an der gewagten Exposition ihres Körpers. Dies war unter Ausdruckstänzerinnen am Anfang des 20. Jahrhunderts nicht unüblich, aber in Verbindung mit ihrem tänzerischen Erfolg und ihrer durchaus politischen Propaganda für die freie Liebe wurde daraus ein Markenzeichen, in dem Sittlichkeitsbedenken Anstoß »gutbürgerlicher« Kreise, voyeuristische Blicke der Männer und die Verheißung einer befreiten Körperlichkeit gleichermaßen zusammentrafen. Sie tanzte weiter, wenn sich ihr Gewand über der Brust löste und erhob dies zum Zeichen eines »dionysischen Taumels«⁸⁹, und tanzte auch noch als Schwangere (Memoiren, S. 159). »Mein göttlicher, heidnischer Körper« (Memoiren, S. 163) sollte eine reflexiv wiederhergestellte Natürlichkeit der Kultur zurückgeben:

»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.«⁹⁰

Sexualität geriet damit in ein intimes Verhältnis zur Religion. »Auch meine Versuche zur Erlangung irdischer Lebensfreuden bewirkten bei mir unabänderlich einen Umschwung und eine Wiedererlangung dieser spirituellen Kraft.« (Memoiren, S. 58)

»Diese spirituelle Kraft« referiert auf ihre ins Jahr 1900 verlegte Interpretation ihres Tanzes als »göttlicher Ausdruck des menschlichen Geistes« (s.o.), die sich in einer vergleichbaren Formulierung für das Jahr 1903 (mit schopenhauerisch angehauchtem Vokabular) auch belegen läßt:

penhauer hingegen scheint mir bei Stüber (S. 84) überbewertet. Seine Wirkung ist mehr als unklar. Dies gilt auch für andere Namen des Bildungskanon; vgl. etwa ihre zuerst zustimmenden, dann ablehnenden Kant-Bezüge (Memoiren, S. 80. 99. 163). Hingegen könnte Nietzsche, den Stüber nur am Rande nennt, mit seinem Vitalismus angesichts Duncans Ausführungen im *Tanz der Zukunft* in ihre Ahnengalerie gehören.

88. Bereits mit der Schwangerschaft ihrer Kinder veränderten sich ihre körperlichen Bedingungen für den Tanz. Sie notierte ungeschminkt ihre »bestürzenden Blicke« auf ihren Körper: »Meine harten kleinen Brüste wurden breit und weich und fielen herab, meinen flinken Füßchen wurden schwer, meine schlanken Knöchel schwellen an; und der Anblick meiner Hüften war geradezu peinlich.« (Memoiren, S. 130). Nach der Geburt ihrer Kinder seien, so Niehaus, Isadora Duncan [Anm. 67], S. 195, die schnellen Läufe und die Sprünge verloren gegangen. Christian Bérard beschrieb sie 1926 als »fett, richtig dick«, aber weiterhin mit enormen Bewegungsfähigkeiten (zit. nach a.a.O., S. 188).

89. Niehaus, Isadora Duncan (Anm. 67).

90. Duncan, Der Tanz der Zukunft (Anm. 50), S. 29; vgl. auch a.a.O., S. 36: »In jeder Kunst ist das Nackte das Höchste.«

»Der wahre Tanz sollte nun nichts anderes sein, als eine natürliche Gravitation des Willens im Individuum, der nicht mehr und nicht weniger, als eine Uebertragung der Gravitation des Weltalls in das menschliche Individuum ist.«⁹¹

Dahinter stand eine vitalistische, mit Nietzsche lebensphilosophisch überhöhte, pantheistisch eingefärbte Weltanschauung, die sie noch 1925 bekräftigte:

»Das Licht bewegt sich in Wellen, der Ton, die Kraft, bewegen sich in Wellen. Eine unaufhörliche Wellenbewegung durchquert die Natur. Jede Bewegung des Tanzes bestand schon vorher in ihr. Es erweist sich zuerst in den Bewegungen der Weltkörper, dann greift es auf das Leben der Tiere über: Fische, Vögel, Kriechtiere, Vierfüßler bewegen sich in unbewußten Reflexen des Universums. Das gleiche tut der primitive Mensch. Jede freie und natürliche Bewegung fügt sich dem Wellengesetz des Universums ein. Der wahre Tanz ist die Offenbarung der Erdenergie durch das Medium des menschlichen Körpers. Es ist das wunderbarste Medium, das es gibt. Der Tänzer und die Tänzerin ziehen ihre Stärke und ihre Freude aus den jungfräulichen Kräften der Erde und übertragen durch das wunderbare Medium ihrer Körper alle Energien der Planeten auf den Zuschauer. Die Energiemenge bleibt sich immer gleich. Was der eine gibt, das nehmen die anderen. Welches soll demnach die Bewegung des Körpers sein? Jene, die es am besten gestattet, das im Universum pulsierende Leben aufzunehmen und weiterzugeben.«⁹²

Dieses Weltbild, in dem der Mensch aus der »Einheit« des kosmischen, letztlich göttlichen Ganzen heraus interpretiert wird, scheint mir den Kern von Duncans Weltanschauung aus den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts in die zwanziger Jahre zu transponieren. In die Stelle von griechischer Mythologie und vitalistischem Pantheismus sind Elemente physikalischer Weltbilder eingerückt. Ihre Wellentheorie oder die Vorstellung von der »Offenbarung der Erdenergie«, dazu noch »durch das Medium des menschlichen Körpers«, verweisen auf populärwissenschaftliche Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, die »Erdenergie« näherhin auf okkultistische, das »Medium« auf spiritistische Kontexte.

Die Achse ihres Kosmos war ihr Körper, der, vom starren Korsett einer leibfeindlichen und rein intellektualistischen Kultur entkleidet, in Duncans kulturkritischer

91. A.a.O., S. 30. Die »Anschauungen und Ausdrücke Schopenhauers« erwähnt sie ebd. selbst. Vgl. auch: »Wenn die Bewegung des Weltalls sich in einem individuellen Körper konzentriert, so offenbart sie sich in ihm als ›Wille‹.« (a.a.O., S. 29)
92. *Isadora Duncan*, Memoiren, bearbeitet von C. Zell, Zürich / Leipzig / Wien 1928, 188f. Diese Passage findet sich nicht in Duncans Autobiographie, sondern wurde von Zell aus dem *Neuen Wiener Tagblatt* vom 29. September 1927 entnommen und an dieser Stelle eingefügt. Das *Tagblatt* wiederum griff auf Äußerungen Duncans zurück, die im Juni 1925 im *Dance Magazine* erschienen waren (a.a.O., S. 187) und mir nicht zugänglich waren. In Zells Ausgabe der Memoiren aus dem Jahr 1988 fehlt diese Passage wieder (vgl. Memoiren, S. 129). Vgl. auch die bei *Stüber*, *Geschichte des Modern Dance* (Anm. 7), S. 83 zitierte, aber undatierte Passage: »Wenn die Seele den Körper vollständig in Besitz genommen hat, verwandelt sie ihn in eine leuchtende [luminous], sich bewegende Wolke, durch die das göttliche Wesen selbst geoffenbart werden kann.«

Sicht zum Ort der religiösen Epiphanie wurde. Sie sah sich als die tanzende Priesterin des Geistigen – beim Tempelbau in Griechenland (s.o.) hat sie dies ostentativ artikuliert. »Gott hat mir das Geheimnis der Schönheit anvertraut«, könnte das stille Credo dieses Glaubens heißen⁹³. Ihre Tanzaufführungen wurden deshalb in Duncans Rückschau immer wieder zu ekstatischen Kulte, jedenfalls häufen sich in ihren Erinnerungen Berichte über das »Delirium der Begeisterung« jenseits der »Vernunft« im Publikum (Memoiren, S. 72) oder dessen »absolute Ekstase«⁹⁴, die den Glauben gedeihen ließ, die »göttliche Isadora«, wie man sie genannt habe, könne mit ihrem Tanz Kranke heilen, weshalb man in jeder Vorstellung Kranke in ihre Aufführungen gebracht habe⁹⁵. Texte besaßen dabei nur eine sekundäre, oft lediglich illustrative Funktion. Isadora heilte durch die Sinne, nicht durch Worte.



Isadora Duncan

c) Ruth St. Denis (1879-1968)

Die dritte große Frau im entstehenden Ausdruckstanz, Ruth St. Denis, steht zumindest in Europa ein wenig im Schatten Fullers als erster und Duncans als dominierender Tänzerin. Die Verflechtung von Tanz und Religion hat sie aber wie keine ihrer Kolleginnen ins Zentrum ihres Lebens gerückt.

Die am 20. Januar 1879 als Ruth Dennis geborene Tänzerin⁹⁶ hatte eine Ausbildung in Gesellschaftstanz und Ballett bei Marietta Bonfanti erhalten und war durch

93. Isadora Duncan, zit. nach *Niehaus*, *Isadora Duncan* (Anm. 67), S. 188; undatiert.
94. *Duncan*, *My Life* (Anm. 48), S. 179 (vgl. Memoiren, S. 121).
95. Ebd. Zell ironisiert sublim die Situation als »märchenhaft« (Memoiren, S. 121). Bei Duncan heißt es »almost unbelievable« (*Duncan*, *My Life* [Anm. 48], S. 179).
96. St. Denis hat eine dichte Biographie von *Suzanne Shelton*, *Divine Dancer. A Biography of Ruth St. Denis*, Garden City / New York 1981 erhalten, nach der im folgenden zitiert wird. Das oft als nicht genau bekannt ausgewiesene Geburtsdatum a.a.O., S. 7. Im folgenden beziehen sich die Seitenzahlen im Text auf diese Biographie.

Genevieve Stebbins, einer Anhängerin Delsartes, die dessen Ausdruckstheorie mit religiösen Elementen, etwa aus indischen Religionen (mit Yoga und buddhistischen Vorstellungen) anreicherte, stark beeinflusst worden (14). Der Künstlernamen St. Denis sei ursprünglich ein Spottname gewesen, den sie aber als »heilige« Selbstbezeichnung akzeptierte habe⁹⁷. 1900 sah sie Loie Fuller und Sada Yacco in Paris (42), 1906 bereiste sie Deutschland. Hier richtete Harry Graf Kessler ihr zu Ehren einen prominenten Empfang aus, an dem unter anderen Hugo von Hofmannsthal und Frank Wedekind teilnahmen (67) und ihre intellektuelle Anerkennung dokumentierten. In Berlin als einem Zentrum der Ägyptologie warb sie für ihr Stück *Egyptia* (68) und führte neben anderen die Tänze *Radha* und *Incense* auf (75); ein Projekt *Salomé* mit Max Reinhardt scheiterte jedoch (76-78). 1907 und 1908 gastierte sie in Wien, unter anderem mit dem Stück *Yogi* (78-80), bevor sie 1909 nach New York zurückkehrte (86). Hier war ihr bis zu ihrem Tod als fast 90jährige Frau eine nachhaltige Wirkung als Tänzerin wie als Tanzlehrerin beschieden, vor allem in der Denishawn-Schule für freien Tanz, die sie 1915 gegründet hatte und die bis 1931 bestand. Der Name ist eine Kombination ihres Namens mit demjenigen von Ted Shawn, den sie 1914 geheiratet hatte; die Ehe relativierte sie allerdings als überzeugte Feministin in ihrer Bindungswirkung und hielt sie geheim (123). 1938 begann, initiiert von Paul und Isabel Eddy, eine Lehrtätigkeit im *Adelphi-College* in Garden City bei New York, wo sie bis in die sechziger Jahre wirkte (248).

Die Weichen für die unübersehbare religiöse Dimension in ihrem Leben wurden schon im Elternhaus von ihrer außergewöhnlichen Mutter gestellt⁹⁸. Sie war ausgebildete Ärztin, naturheilkundlichen Verfahren zugetan und hatte im Geist der Lebensreformbewegung dem Korsett den Abschied gegeben (13). Sie stammte aus methodistischem Elternhaus, doch berichtet die Tochter von dieser Kirche als einer eher bedrückenden Erfahrung⁹⁹. Der Vater trank und war offenbar ein Freigeist, der sich an »his Ingersolls and Tom Paines« hielt - also an Robert G. Ingersoll, »the great agnostic«, und Thomas Paine, der während der Französischen Revolution in *The Age of Reason* den Deismus propagiert hatte.¹⁰⁰

Das multireligiöse Milieu von New York, in dem die Mutter großgeworden worden war (2), prägte auch die Lebenswelt der Tochter. Zu den Nachbarn, die bei den Dennis ein- und ausgingen, gehörten Christian Scientists und Theosophen (10). Das Buch der Theosophin Mabel Collins, *The Idyll of the White Lotus*, die Ge-

97. Stüber, Geschichte des Modern Dance (Anm. 7), S. 96.

98. Die Rekonstruktion der Verklammerung von Religion und Tanz nehme ich im wesentlichen anhand der Angaben bei Shelton, *Divine Dancer* (Anm. 96), vor. Stüber, Geschichte des Modern Dance (Anm. 7), S. 94-102 hat sie unter der Überschrift »Eskapismus« negativ gewertet (S. 94), womit er ihr aber letztlich nicht gerecht wird.

99. Ruth St. Denis, *An Unfinished Life. An Autobiography* (1939), New York o.J. (1969), S. 7.

100. A.a.O., S. 4.

schichte eines ägyptischen Priesters, dessen Visionen das religiöse Establishment bedrohen, »hatten einen außerordentlichen Einfluß auf mein gesamtes inneres Leben« (zit. nach Shelton, S. 11). 1892 führte sie die Pantomime *The Myth of Isis* auf, in der sie »the cycle of life, beginning with Chaos or the Birth of Nature, continuing through Life and Death, and finally resurrection and Immortality« zeigte (zit. nach Shelton, S. 15). Eine Unterbringung in einem evangelikalen Internat 1893 blieb eine Episode (17).

Eine spirituelle Zuspitzung erfuhr dieses religiös geprägte Leben 1903. St. Denis versank für 6 Wochen in der Lektüre von Mary Baker Eddys *Science and Health with Key to the Scriptures*, einem kanonischen Werk der *Christian Science*, in dessen Zentrum ein hochgezogener Spiritualismus steht, der der Materie nur eine temporäre Realität zuweist. In diesen »days of peace« und einer »spiritual extasy« »for some weeks« (47) unter dem Einfluß der *Christian Science*-Lektüre faßte sie wohl den Entschluß, Tänzerin zu werden - was sie in ihrer Autobiographie ein wenig verschleierte¹⁰¹. 1905 begann sie zudem, sich mit asiatischen Religionsvorstellungen zu beschäftigen, als sie den Orientalisten Edmund Russel kennenlernte (49) und religiöse und religionswissenschaftliche Literatur las. Daraus entstand die Aufführung von Kalidasas *Sakuntala* am 18. Juni 1905 (50), später choreographierte sie einen Essay über den Hinduismus von Alfred Comyn Lyall, der in die britische Verwaltung nach Indien gegangen war und auch als Schriftsteller aktiv wurde. Die zentrale Idee seines Textes, daß im Zentrum des hinduistischen Denkens die Befreiung von der Anhaftung an sinnliche Wahrnehmung stehe, animierte sie zu ihrem »Tempeltanz« *Radha* (51).

Radha wurde ihr vielleicht publikumswirksamster Erfolg. 1905 hatte sie dieses Stück privat, öffentlich es im Januar 1906 in New York aufgeführt (59) (und es noch als 60jährige getanzt¹⁰²). *Radha* war eine konzeptionell vereinfachte Variante ihrer schon aufgeführten *Egyptia* (51) und zeigt, indem sie ägyptische Motive mit indischen überformte, den synkretistischen Ansatz hinter St. Denis' Vorstellungen. In beiden Stücken steigt eine Göttin, von anbetenden Priestern umgeben, von ihrem Schrein herunter, um irdische Versuchungen zu überwinden. Hugo von Hofmannsthal hat die Eingangsszene einer Berliner Aufführung im Jahr 1906 sichtlich ergriffen beschrieben:

»Die Bühne war das Innere des indischen Tempels. Weihrauch stieg auf, ein Gong wurde angeschlagen. Priester kauerten an der Erde, berührten mit der Stirn die Stufen des Altars, übten im Halbdunkel irgendwelche Bräuche. Das ganze Licht, ein blaues, starkes Licht, fiel auf das Stand-

101. Shelton, *Divine Dancer* (Anm. 96), S. 47f. Shelton vertritt die Auffassung, daß einschlägige Angaben zu dieser Entscheidung in ihrer Autobiographie falsch datiert sind.

102. Don McDonagh, *The complete guide to Modern Dance*, Garden City, New York 1976, S. 29.

bild der Göttin. Ihr Gesicht war wie aus blaugefärbtem Elfenbein, ihr Gewand blaufunkelndes Metall. Sie saß, sie kauerte in der heiligen Haltung des Buddha auf der Lotosblume: die Beine gekreuzt, die Knie weit auseinander, die Hände vor dem Leib vereinigt, die Handflächen fest aneinandergepreßt. Nichts an ihr regte sich. Ihr Augen waren offen, aber die Wimpern schlugen nicht. Irgendeine unsägliche Kraft hielt den ganzen Körper zusammen. Es währte die volle Dauer einer Minute, aber man hätte die zehnfache Zeit diese regungslose Gestalt vor sich sehen wollen. [...] Und aus dieser Stellung steht sie auf. Dieses Aufstehen ist wie ein Wunder. Es ist, als hübe sich eine regungslose Lotosblume uns entgegen. Sie steht, sie steigt die Altarstufen hinunter, das Blau verlischt, ihr Gesicht ist bräunlich, doch heller als ihr Leib, ihr Gewand fließendes Gold mit Edelsteinen; an den Knöcheln der schönen, statuenhaften Füße sind silberne Glöckchen. In ihren regungslosen Augen ist stets das gleiche geheimnisvolle Lächeln: das Lächeln der Buddhastatue. Ein Lächeln, das nicht von dieser Welt ist. Ein absolut nicht weibliches Lächeln.«¹⁰³

Nach der tänzerisch dargestellten »Meditation« kehrt die Göttin, die ihre Mission erfolgreich beendet hat, auf ihren Thron zurück (51). Dort saß Ruth St. Denis im Lotussitz auf ihrem Sockel, versunken im »*samadhi*, or Self-realization« (61)¹⁰⁴. Hinter dieser Geschichte standen Vorstellungen von religiösem Wachstum und Aufstieg, von spiritueller Reinigung und Erleuchtung. Dies war einerseits Einweisung in eine Schülerschaft, beinhaltete aber auch den Anspruch auf eine eigenständige Erleuchtung. Der Tanz formulierte die Absage an Sinnlichkeit als Hindernis einer spirituellen Existenz, aber getanzt hat sie, zumindest in den Passagen über die irdische Verführung, mit intensiver Körperlichkeit.

Auch St. Denis ging in ihrem Tanzstil auf Distanz zum klassischen Ballett und konzipierte ihre eigenen Bewegungskonfigurationen. Sie war allerdings im Gegensatz zu Duncan und insbesondere zu Fuller variabler in ihrer Tanzkleidung und ging in der Einbeziehung von Nacktheit weiter als Duncan. Man sah ihren Körper nicht nur hinter Gaze oder als »zufälliges« Produkt ekstatischer Bewegungen, sondern als integralen Bestandteil ihrer Choreographie. In *Egyptia* tanzte sie mit nacktem Oberkörper¹⁰⁵.

Auf den weiteren Stationen ihres langen 89jährigen Lebens hat sie die enge Beziehung zwischen Religion und Tanz nie gelöst, wohl aber die Bezugshorizonte verändert. In den zwanziger Jahren bestanden enge Kontakte mit dem Theosophen Claude Bragdon (177)¹⁰⁶, im gleichen Zeitraum ist eine intensive Lektüre des *Tertium Organon* des Okkultisten Piotr Demianovich Ouspenskij belegt (177). Trotz ihrer Freizügigkeit als Tänzerin kam es erst 1934 in der Liebesbeziehung zu Sum



Ruth St. Denis as Egypta

Nung Au-Young zu einer Lösung von der Mutter und dem neuenglischen Puritanismus, wie sie selbst meinte (239f.). In diesem Jahr choreographierte sie Stücke, mit denen sie näher an die christliche Tradition rückte, etwa *Masque of Mary* oder *Color Study of the Madonna*, vorgesehen für die *Holyrood Episcopal Church* in New York, die jedoch dort abgelehnt und in der liberaleren New Yorker *Rutgers Presbyterian Church* aufgeführt wurde (241f.).

1936 gründete sie eine *Society of Spiritual Arts* für ihre Tänzerinnen, basierend auf den Prinzipien von *Christian Science* – daß das Leben spirituell, nicht materiell ausgerichtet sein müsse –, ohne sich aber als Organisation zur Propagierung von *Christian Science* zu verstehen (238)¹⁰⁷. Im gleichen Jahr trat sie der evangelikalen, oberstschichtorientierten *Oxford Group* als überzeugtes Mitglied bei

107. Deren Nachfolgeorganisation war die *Church of the Divine Dance* (Shelton, S. 265); nach Jean Maorrison Brown, *The Vision of Modern Dance*, London 1980, 21 wurde sie 1949 neu gegründet.

103. Hugo von Hofmannsthal, Die unvergleichliche Tänzerin, in: *Ders.*, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa, Bd. II, Hg. H. Steiner, Frankfurt am Main 1959, S. 222-228, 224f.

104. Es ist unklar, ob »Self-realization« von St. Denis oder von Shelton stammt.

105. Vgl. die unnummerierten Abbildungen nach S. 54 und S. 76 bei Shelton, *Divine Dancer* (Anm. 96).

106. In St. Denis' Autobiographie (Anm. 99) sind theosophische Kontakte aber relativ schwach behandelt.

(246f.). Ihren Namen leitete diese Vereinigung von der hochkirchlich ausgerichteten Oxford-Bewegung in der anglikanischen Kirche Englands her; ihr Ziel war in Amerika aber die Bekehrung der Mitglieder durch Sündenbekenntnis, oft sexueller Verfehlungen (246). Vor diesem Hintergrund erklären sich einige Choreographien der späten dreißiger Jahre. 1937 entstand *Babylon*, die Geschichte einer Frau, die Stolz, Lust und Zielen der Welt absagt, »the most dynamic of my temple dances« (247). 1939 wurde die *Oxford-Group* wegen ihres Pazifismus als Nazinah angegriffen (247); aber zu diesem Zeitpunkt hatte St. Denis die Gruppe schon verlassen, da sie in ihren Augen zwar gute Ziele habe, ihre Kunst aber nicht verstünde (248). Im *Adelphi-College* unterrichtete sie seit dieser Zeit Tanz unter besonderer Berücksichtigung seiner Möglichkeit als »instrument of religious worship« (248). Dort habe sie viel mit Psalmen gearbeitet (249), wobei ihr enges Verhältnis zu *Christian Science* unberührt geblieben sei (250). War St. Denis mit ihrer Rezeption indischer Themen großgeworden, so christianisierte sie ihr Tanzverständnis im Verlauf ihres Lebens immer stärker¹⁰⁸, ohne aber ihre synkretistische Kombinatorik aufzugeben. Noch 1965 schrieb sie religiöse Überlegungen nieder, die mit häufigen Referenzen auf *Science and Health* und Shankaras Vedan-Kommentare in einem Satz gläubigen Zweifels gipfelten:

»Der Grund, aus dem ich dazu neige, mit allen Metaphysikern übereinzustimmen, ist, daß der Mensch heute in *Vollkommenheit* (*perfection*) existiert, weil es unbegreiflich für mich ist, daß das Universum für einen Augenblick in Unvollkommenheit existieren könnte. Warum die Menschheit ihre Illusion von Unvollkommenheit hat, weiß ich nicht, und ich bin auch durch keinen Propheten oder einen Lehrer oder Denker in irgendeiner Weise, die mein Fragen befriedigte, darüber unterrichtet worden.« (269f.)

Vergleicht man Ruth St. Denis mit Fuller und Duncan, sticht die Ausdrücklichkeit ihrer Religionsvermittlung ins Auge. Deren biographisches Korrelat ist die Prägung durch genau benennbare Personen und Bücher oder ihre Mitgliedschaft in religiösen Institutionen. Konsequenterweise entwickelte sie sich zu einer Lehrerin, die Tanz in spezifisch religiöser Perspektive unterrichtete. Damit war Religion in ihren Tänzen kein Implikat, das wie bei Fuller mühsam ermittelt werden muß, oder expliziter, aber inhaltlich unscharfer Teil der Tanztheorie wie bei Duncan, sondern ein relativ präzise faßbares, sichtbares Programm. In ihren »Tempeltänzen« *Egyptia* und *Radha* wurde eine religiöse Soteriologie in fest definierten Phasen getanzt. St. Denis bot eine liturgisch komponierte Choreographie, die von Fullers luminösen Lichterscheinungen und Duncans Gefühl für »the universe, concentrating in an individual« weit entfernt ist. Inhalte hat sie dabei synkretistisch amalgamiert: Christian Science, Konzeptionen aus Asien, Theosophie und Vorstellungen des klassischen Christentums greifen in ihren Erlösungsgeschichten ineinander.

108. Vgl. *Wisdom comes Dancing. Selected Writings of Ruth St. Denis on Dance, Spirituality, and the Body*, hg. v. K.A. Miller, Seattle 1997.

Wo die hegemonialen Strukturen dieser Bricolagen liegen, wäre für die Phasen ihres Lebens jeweils genauer zu klären. Ihr Körpereinsatz schließlich ist anhand der mir vorliegenden Dokumente nicht präzise zu bestimmen. Es scheint aber, daß es ihr nicht um die raumgreifende Dynamik von Fullers Gewandtänzen ging, ebensowenig wollte sie ihren Körper zur »ekstatischen Konfession« nutzen. In ihren »Tempeltänzen« scheint partielle Nacktheit als exponiertestes Element ihres Körpereinsatzes ein wohlkalkuliertes und als Zeichen der stigmatisierten Sinnlichkeit mutmaßlich negativ besetztes Element ihrer Botschaft zu sein – auch hier trennen sie Welten von Duncans »bacchantischem« Taumel. Die barbusige Göttin fungierte als Symbol überirdischer Reinheit, nicht als Anschauung der im sexuellen Rausch fühlbaren Auflösung in eine kosmische Einheit.

III. Zeitgenössische Rezeption

Die Intentionen der Tänzerinnen des Freien Tanzes aus der Rezeption der Zeitgenossen heraus zu bestimmen, bedeutet primär, sie einem fremden, männlichen Blick zu unterwerfen. Und doch ist Tanz ohne seine rezeptionsästhetische Einkleidung ungreifbar: Die Logik eines Tanzes, auch des Solotanzes, richtet sich konzeptionell auf einen zumindest imaginären Adressaten, und jede Choreographie rechnet mit dem Publikum als verstehender und deutender Instanz. Die Auslegungen des Freien Tanzes sind Legion, und selbst die religiösen Deutungen waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts schwer überschaubar. Pars pro toto verweise ich deshalb auf zwei ambitionierte Versuche, die religiöse Dimension im Ausdruckstanz wahrzunehmen.

In Frankreich ragt die Rezeption Loïe Fullers durch die Symbolisten heraus. Das Prinzip der Vergeistigung, der Transformation der Materie, schien in ihren Tänzen Gestalt geworden zu sein und sich mit dem Anliegen des Symbolismus zu decken, der eine in den Dingen verborgene Wirklichkeit wahrnehmbar werden lassen wollte¹⁰⁹. Stéphane Mallarmé interpretierte Fullers Tanz als eine der körperlichen Individualität entkleidete Metapher, analog zu seiner Theorie »der poésie pure«¹¹⁰. Die körperfeindliche Komponente, etwa in der Korrelation dieses Frauenbildes mit Topoi der Marienfigur¹¹¹, ist unübersehbar und in Fullers Verschwinden hinter ihren Draperien, die man als nachgerade körperfeindliche Körperinszenierung lesen kann¹¹², auch angelegt. Bestimmend für eine religionshistorische Interpretati-

109. Lista, Loïe Fuller. *Danseuse* (Anm. 18), S. 177-200.

110. *Brandstatter*, *Tanz-Lektüren* (Anm. 10), S. 338f.

111. *Marion Koch*, *Salomes Schleier. Eine andere Kulturgeschichte des Tanzes*, Hamburg 1995, S. 248f.

112. *Felicia McCarren*, *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*, Stanford 1998, S. 113-171.

on aber ist die Frage, ob das verborgene Zentrum der symbolistischen Interpretation wirklich »leer«, ohne »Bedeutung« ist¹¹³, wie Brandstätter meint, oder ob in Mallarmés Theorie nicht gerade der Bereich des Unsichtbaren oder Namenlosen in der Verneinung des Offensichtlichen seine metaphysische Intentionen besitzt. In der Praxis erhielt allerdings Fuller, obwohl sie von den Symbolisten als Geistesverwandte gezählt wurde, offenbar keinen richtigen Zugang zu ihren Kreisen¹¹⁴ und reagierte wohl auch nicht direkt auf diese symbolistische Integration respektive Vereinnahmung ihrer Kunst¹¹⁵. Daß sie die Inkarnation der »danse Mystique!« sei, konnte man, etwa in einer überschwenglichen Besprechung Julius Meier-Graefes, auch in Deutschland lesen¹¹⁶.

Eine Interpretation in engem persönlichen Kontakt mit den Tänzerinnen gab es hingegen in Deutschland. Der schon genannte Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) sah Ruth St. Denis 1906 in Berlin, »eine Viertelstunde lang«, und fühlte wie durch einen »Blitz«, »flammenhaft« und im »Augenblick«¹¹⁷, so seine klassischen Metaphern der Überwältigung, ihrem Zauber erlegen. Sie habe die »ewigen Dinge des Ostens gesehen«¹¹⁸, und Hofmannsthal ist es gleichgültig, ob dahinter ein wirklicher Aufenthalt oder nur ein schauender Blick steht. Die Vermählung des Orients mit dem Okzident, »eine Durchdringung der europäischen Phantasie mit asiatischer Schönheit« liege in ihrem »Tempeltanz«, die epochale Begegnung der »Laboratorien von Cambridge und Harvard« und »uralter Weisheit« stehe hinter diesem Tanz¹¹⁹. Hofmannsthal schrieb eine Konfession über die Koinzidenz der Gegensätze nieder, über den Augenblick, der die Welt transzendiert. Hofmannsthal verschwieg den erotischen Furor nicht, der durch diese Tänzerin in seinem Blick aufwallte, aber der überschreite die Sinnlichkeit ins Geistige:

»Ihr Tanz [...] geht an die Grenzen der Wollust und er ist keusch. Er ist ganz den Sinnen hingegeben, und er deutet auf Höheres. Er ist wild, und er ist unter ewigen Gesetzen.«¹²⁰

Diese Bestimmung von Körperlichkeit und Religion hat er nach der persönlichen Begegnung mit ihr, die Harry Graf Kessler (s.o.) arrangiert hatte und aus der sich ein längerer Austausch entwickelte, in einem theoretisch ambitionierteren, aber emotional abgedämpften Text, dem Dialog *Furcht* von 1907, wieder aufgegriffen und zu einer dichten Reflexion auf die Grenzlage des Ausdruckstanzes zur Religi-

113. So Brandstätter, Tanz-Lektüren (Anm. 10), S. 339.

114. Lista, Loïe Fuller. Danseuse (Anm. 18), S. 192.

115. A.a.O., S. 192f.

116. Julius Meier-Graefe, Loïe Fuller, in: Die Insel 1/1899-1900, Bd. III, S. 100-105, 105.

117. Hofmannsthal, Die unvergleichliche Tänzerin (Anm. 103), S. 222-228; S. 224, 222, 223, 223.

118. A.a.O., S. 222.

119. A.a.O., S. 223.

120. A.a.O., S. 227.

on erweitert¹²¹. In einer Zeit, in der Hofmannsthal zufolge das Wißbare gesagt sei und der Dichter zum Nachredner werde, eröffne der Tanz einen Mehrwert des Lebens. »Wünsche« und »Hoffnung«, seine Synonyme der »Furcht«¹²², die das Leben auf eine Zukunft ohne Mehrwert verwiesen, würden im Tanz in eine ekstatische Gegenwart erlöst: Die Erde »schwankt« und nichts

»entzieht sich der Gewalt der Tanzenden; diese sind in diesem Augenblick so stark wie die Götter; die Arme und Hüften und Schultern der Götter sind gemengt unter ihre Bewegung; von nirgend her kann das blaue Todesnetz und das korallenrote Schwert der Götter auf sie fallen. Sie sind die Gebärenden und die Geborenen [...], sie sind die Trägerinnen des Todes und des Lebens.«¹²³

Die Verheißung des Tanzes ist »glücklich sein ohne Hoffnung«¹²⁴.

In diesem Tanz vollziehe sich für Hofmannsthal, so die Deutung Gabriele Brandstätters, die Überwindung der schriftkodierte männlichen Kultur durch die »Bestimmung des Schöpferischen als weibliches, durch den Körper dargestelltes Ausdrucks- und Gestaltungsvermögen«¹²⁵. »Alles, das Fürchten, das Begehren, alle Wahl, alle unstillbare Unruhe,« schreibt Hofmannsthal,

»alles ist umgewandelt worden an der Grenze ihres Leibes. Sie sind Jungfrauen und haben es vergessen, sie sollen Weiber werden und Mütter und haben es vergessen: alles ist in ihnen unsagbar. Und dann tanzen sie.«¹²⁶

Im Tanz brechen die göttergleichen Tänzerinnen die kulturellen Schranken der Kreativität auf. Die Überwindung der »Scham« (ein weiteres Synonym Hofmannsthal für »Furcht«¹²⁷), der auf die Funktionalisierung des weiblichen Körpers gerichteten Sexualität, zielt auf eine paradiesgleiche Nacktheit¹²⁸, in der »die Gebärenden und die Geborenen« den Tod im ewigen Augenblick der Gegenwart aufheben. Gegen misogynen Frauenbilder¹²⁹ werden Tänzerinnen zum Ausdruck des kreativen Lebens, im ekstatischen Tanz sind sie unter die »Götter« »gemengt«. Aber

121. Hofmannsthal, Furcht. Ein Dialog (1907), in: Ders., Gesammelte Werke, Prosa II (Anm. 103), S. 311-319. Vgl. die Interpretation und historische Situierung bei Gabriele Brandstätter, Der Traum vom anderen Tanz in Hofmannsthal's Ästhetik des Schöpferischen im Dialog »Furcht«, in: Freiburger Universitätsblätter 30/1991, Heft 112, S. 37-58, die allerdings ihren Schwerpunkt auf die Autonomie des schöpferischen Weiblichen legt und die religiösen Deutungsmöglichkeiten nachordnet.

122. Hofmannsthal, Furcht (Anm. 121), S. 314; 317.

123. A.a.O., S. 319.

124. Ebd.

125. Brandstätter, Der Traum vom anderen Tanz (Anm. 121), S. 40.

126. Hofmannsthal, Furcht (Anm. 121), S. 318.

127. A.a.O., S. 315.

128. Vgl. dazu Brandstätter, Der Traum vom anderen Tanz (Anm. 121), S. 52f.

129. Vgl. a.a.O., S. 54f.

sie verlieren ihre soziale Identität, weil sie den Lebensbogen von der »Jungfrau« zur »Mutter« vergessen und puppen- oder engelhaften Wesen ohne Geschlecht gleichen¹³⁰.

IV. Körper Religion

Der Körper ist ein bevorzugter Ort der Inszenierung sozialer Ordnung, die ihren Ausdruck namentlich in der Kleidung findet. Daß sich der Körper dabei seine gesellschaftliche Akzeptanz durch die Unterwerfung unter die Kleiderordnung erkaufte, führt das 19. Jahrhundert mit seiner hochgeschlossenen Uniformierung in beiden Geschlechtern bilderbuchmäßig vor. Frauen waren in Korsagen geschirrt, Männer in die Fracktoilette. Doch jede gesellschaftliche Ordnung, auch die der Kleider, funktioniert nur, wo sie angeeignet und akzeptiert wird und weil sie die Sicherheit einer sozialen Rolle vermittelt und Freiräume zur individuellen Gestaltung bietet. Diese Dialektik von Kleidungszwang und Rollenspiel ist kulturhistorisch weder neu noch unüblich, wurde aber – und dafür steht der Ausdruckstanz – in den um 1900 zur Verfügung stehenden Garderoben als unangemessen empfunden.

In seinem Gegenspieler, dem klassischen Ballett, hatte diese Ordnung ihre scheinbar spielerische Expression gefunden. Mit Korsett und Tütü auf eine puppenhafte Erscheinung zugerichtet und bis zu den Fußspitzen in Stoff und Tüll verpackt, vollbrachten die Peletons uniformierter Frauen tanztechnische Glanzleistungen. Darin war eine Erziehung, die im Bewußtsein der Freiwilligkeit der Zernierung des Körpers ihr Ziel sieht, zu ihrem Erfolg gekommen. Auch dies ist als Phänomen sozialer Kontrolle höchstens in seinem Ausmaß bemerkenswert.

Gegen diese weitestgehend von Männern erfundene Welt setzten sich um 1900 die Frauen des »freien« Tanzes in Bewegung und dokumentierten die Grenzen der gesellschaftlichen Machtverwaltung individueller Körper. An hochsymbolischen Stellen kündigten sie den Konsens der Kleiderordnung auf. So wurde etwa die Schnürung des Körpers als untragbares Maß der Fesselung empfunden und aufgelöst oder das künstliche Spitzenkleid zugunsten des »natürlichen« Stoffs im wallenden Gewand verabschiedet. Die Ausdruckstänzerinnen waren dabei keine freischwebenden Revolutionärinnen. In Lebensreformbewegungen war über Kleidung, Nacktheit, Körperkultur, Ernährung und die Frauenfrage reflektiert worden, alternative Ordnungen des Körperverhältnisses wurden praktiziert, als Fuller, Duncan und St. Denis das wohlgeordnete Repertoire des klassischen Balletts abräumten.

130. Die Epiphanie des Religiösen in der Aufhebung von Geschlechtsmerkmalen durchzieht Hofmannsthal's Beschäftigung mit den Tänzerinnen; er hat diese Auffassung bereits vor der Begegnung mit St. Denis geäußert; vgl. den *Prolog zu Ludwig von Hofmanns »Tänzen«* (1905), in: *Hofmannsthal, Gesammelte Werke Prosa II* (Anm. 103), S. 163.

Die neue Körpersprache fand ihren Ausdruck an der Grenze des Körpers zur Kultur, der Haut. Dieses Organ der physischen Individualisierung ist im Tanz unmittelbares Kommunikationsorgan. Durch Berührungen, seien sie optisch oder taktil, erhofft, erzwungen oder zufällig, kontaktiert die Haut die Welt. Weil aber genau diese Fläche im klassischen Ballett und überhaupt im puritanischen Geist der Zeit versiegelt war, läuft der Ausdruckstanz in seiner Konsequenz auf den Körper einsatz bis zur Exposition der Nacktheit hinaus. In der Mischung aus Freiheit, Anstößigkeit und Voyeurismus kam die kritische Masse zusammen, den Körper zur Achse weltanschaulicher Systeme zu machen, sei es als verborgenes Zentrum hinter dem Schleier (Fuller), als pralle Materialisation kosmischer Dynamik (Duncan) oder als sinnliche Gegenofferte einer spirituellen Reinheit (St. Denis).

Für die Tänzerinnen der Jahrhundertwende war der Körper einsatz immer der Eintritt in eine soziale Auseinandersetzung um die Bestimmung von Gendermerkmalen und -rechten. Man erinnere sich nur, daß die Nackttänzerin Adorée Villany noch 1911 von der bayerischen Polizei während eines Nacktauftritts verhaftet wurde. Zwar scheiterte das Sittlichkeitsverfahren, doch wurde sie gleichwohl ausgewiesen (und in Paris erneut mit einem Prozeß konfrontiert)¹³¹. In einer solchen Situation war der Verstoß gegen die »Sittlichkeit« eine mit der Frage körperlicher Selbstbestimmung der Frau verbundene Verheißung eines besseren »natürlicheren« Körperverhältnisses. Schwierig war dabei nicht nur der Umgang mit den gesellschaftlichen, durchweg von Männern geprägten Definitionen und Schranken des weiblichen Verhaltens, sondern auch die steile Karriere der Identifikation von Nacktheit und Reform. Doch jede Nacktheit ist inszeniert, die Riten des An- und Auskleidens, des Schauens und Wegschauens waren bis in den organisierten Nudismus hinein nachgerade das Gegenteil von »Natürlichkeit«¹³². Es läßt sich sogar in politischer Absicht kritisch fragen, ob die tänzerische Nacktheit, zumindest in der extrovertierten Variante Duncans, nicht ebenso progressiv wie konservativ ist. Sie befreite die Frau aus der Reduktion auf Gebärfähigkeit und Mütterlichkeit, fixierte sie aber zugleich auf eine neue »Natürlichkeit«, die Weiblichkeit in »Natur« auslagerte und die Diskussion über die gesellschaftliche Konstitution des Körpers abspaltete¹³³.

In diese gesellschaftlichen Dispositionen des Körperumgangs spielten viele und sehr persönliche Verhaltensmuster hinein, die sich oft nur schwer ermitteln lassen. So kann man die Frage aufwerfen, ob Fullers Verhüllung ihres Körpers vor dem in großen Teilen wohl männlichen Publikum nicht mir ihrer lesbischen Lebensfüh-

131. *Lothar Fischer*, Getanzte Körperbefreiung, in: »Wir sind nackt und nennen uns Du«. Eine Geschichte der Freikörperkultur, hg. v. M. Andritzky / Th. Rautenberg, Gießen 1989, S. 106-123, 109f.

132. *Jean Kaufmann*, Frauenkörper – Männerblicke (1995), Konstanz 1996.

133. Vgl. *Gabriele Klein*, FrauenkörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes, München 1992, S. 144f., 284f.

rung¹³⁴ zu tun hat, während mit Duncans genußvoller Körperpräsentation vielleicht ihr heterosexuelles Spiel mit ihren vielen männlichen Liebhabern, nicht zuletzt im Publikum, einhergeht.

Von diesem Neubestimmten Körperverhältnis aus, das sich bei allen Unterschieden zwischen Fuller, Duncan und St. Denis im Primat des körperlichen Ausdrucks vor seiner zivilisatorischen Einkleidung trifft, führt der Weg in die theologische Enzyklopädie: Wenn der Körper zentral die Form der Aussage bestimmt, ist die dominant auf heiliger Schrift und auslegender Sprache beruhende Religionstradition Europas der Tanzfläche verwiesen. Tanzende Körper ersetzen die Schrift. Der Körper wird Inkarnation und Ausdruck des Wortes, die Frau zum Medium des »Anderen«, wenn sie nicht gar seine synergistische Schöpferin ist. Der »Kontrakt zwischen Sprache und Welt« geht in einer Vereinbarung zwischen Körper und Welt auf, in der die »unmittelbare«, ekstatische Erfahrung von Ganzheit als lebendige Spontaneität gegenüber parasitären Diskursen stilisiert wird. Die Freiheit des körperlichen Ausdrucks generiert im (erschlossenen) Selbstverständnis der Tänzerinnen die Freiheit der sprachlichen Explikation. Körper und Körperlichkeit werden mithin in einem eminenten Sinn zu Orten religiöser Erfahrung. Dabei wird nicht nur ein Faktor der theologischen Systematik verändert, sondern die religiöse Enzyklopädie in weiten Teilen umgeschrieben.

(1) Die Koordinaten der Anthropologie werden neu abgesteckt. Der Körper wird aus der Dienstfunktion für ein seelisches oder geistiges Essential des Menschen und seine Erlösung entlassen, der Schlagschatten der platonischen Tradition im Christentum weggewischt¹³⁵. Natürlich gibt es sinnfreudigere und körperfeindlichere Varianten des Christentums, aber diese Umpolung des Verhältnisses von Körper und Geist, die traditionell den Geruch des Materialismus und der Geistvergessenheit trug, findet sich in der europäischen Tradition praktisch nicht. Am deutlichsten wird diese anthropologische Konversion bei Duncan, etwa in der Vorstellung, daß sich das Universum im Individuum verdichte (»concentrate«) oder die »irdischen Lebensfreuden« »spirituelle Kraft« erzeugen, während Fullers verborgener Leib am stärksten an die Funktionalisierung des Körpers gemahnt. Historisch gehört diese Umkodierung in das Gravitationsfeld des Vitalismus, der das Repertoire der Rehabilitierung des Lebens gegenüber dem Lesen, der Bevorzugung der Erfahrung vor der Reflexion und eben des Primats des Körpers vor dem Geist üppig ausgestattet hatte. Daß sich Duncan von Nietzsche »gefangenneh-

134. Vgl. *Lista*, Loie Fuller. Danseuse (Anm. 18), S. 315; *Current*, Die legendäre Loie (Anm. 20), S. 118. Fuller schreibt selbst in ihren autobiographischen Aufzeichnungen, daß sie acht Jahre mit Gab Sorère »lived together on terms of the greatest intimacy, like two sisters«; Fuller, *Fifteen Years* (Anm. 21), S. 250.

135. Ich setze voraus, daß die biblische Anthropologie den (neu)platonischen Dualismus nicht kennt und die Rezeption dieser Tradition im konsensfähigen mainstream der Christentumsgeschichte nicht zu einer dualistischen Anthropologie führte.

men« lies (Memoiren, S. 99) und mit Haeckel Hand in Hand ging, bringt diese Beziehung ins Bild. Ihre Spitze findet die Neubewertung den Körpers in seiner Nacktheit. Die zumindest weitverbreitete Vorstellung der Verderblichkeit des Sexuellen hatte eine solche Apotheose des Körpers nicht zugelassen.

(2) Konsequenterweise wird das Gottesbild pantheisierend reformuliert. Der Körper wird – wiederum besonders deutlich bei Duncan – Medium und Ausdrucksform dieses Göttlichen zugleich: In Wellen bewegen sich Licht, Ton, Kräfte und eben Tänzerinnen, »jede freie und natürliche Bewegung fügt sich dem Wellengesetze des Universums ein«. Dies ist kein systematisch reflektierter Pantheismus des »Deus sive natura« Spinozas, aber eine Distanzierung von Schöpfungstheologien, in denen Gott durch Zweitursachen wirkt. Weil damit die Autonomie Gottes und der Welt zusammenfallen, ist dies aber auch eine Absage an die Freiheit der Bewegungen in der von Gott ununterscheidbar gewordenen Welt. Die nächsten Verwandten dieser Vorstellung wird man im zeitgenössischen Vitalismus und in populärphilosophischen Identitätstheorien suchen, die um 1900 überaus weit verbreitet waren; für eine bewußte Anknüpfung an die Traditionen des häretischen oder philosophischen Pantheismus gibt es keine Belege.

(3) Das Amt des Propheten oder des Offenbarungsmittlers wird von den Tänzerinnen übernommen, hier gibt es keinen Unterschied zwischen den drei Protagonistinnen, allenfalls umgibt Fuller in ihren von Lichteffekten unterstützten »Materialisationen« diese Rolle mit der beeindruckendsten Aura. Aber wiederum: die Mitteilungen des Tanzes sind nicht als Schrift niedergelegt, sondern erscheinen in der Bewegung, sie werden nicht gelesen, sondern erlebt. Dies unterscheidet sie von weiten Teilen der nachantiken christlichen Tradition. Und noch ein Unterschied läßt sich ausmachen: Die klassischerweise von passiven Elementen dominierten Rolle der Propheten oder Offenbarungsagenten wird, parallel zum Verständnis vieler spiritistischer Medien um 1900, aktivisch formuliert. All dies geschieht antizyklisch zu den Entwicklungen in den großen Kirchen, wo Offenbarungen entweder als abgeschlossen (protestantisch) oder als private Kundgabe (katholisch) galten. Aber in den Dissentern lebten – von Jakob Lorber über Bruno Wille und Rudolf Steiner – die Verkünder der neuen Offenbarungen.

(4) Die weitreichendste Veränderung scheint mir in der Soteriologie zu liegen: Die Tänzerinnen vertreten eine synergistische, wenn nicht gar selbstmächtige Erlösung. Dies kann man zwar nur mit einem spekulativen Überhang erschließen, weil das Thema nicht explizit, allenfalls in Anspielungen vorkommt. Aber impliziert schon die aktive Rolle als Mittlerinnen eine aktive Rolle im Erlösungsprozeß, so hebt das pantheisierende kosmische Denken in der letztlich Ununterscheidbarkeit von Kosmos und Individuum die Differenz zwischen Erlöser und Erlöster auf. In der Tanzpraxis realisieren die Tänzerinnen – von Fullers »Materialisationen« über Dun-

cans heidnische Riten und kulturchristliche Begräbnisfeiern bis zu St. Denis' Synkretismen – selbst ihre soteriologischen Implikate. Die Explikation dieses Zusammenhangs war die Sache der Theoretiker, in Steiners Eurythmie etwa gehört die Selbsterlösung ausdrücklich zum weltanschaulichen Überbau seines Tanzkonzeptes. Wo in den großen Konfessionen der Gnadenprimat die Mitwirkung des Menschen an seiner Erlösung ausschloß (lutherisch) oder die Erlösung determinierte (calvinistisch) oder an eine kirchliche Vermittlung band (katholisch), lief die Alternative auf eine autonome Erlösung hinaus.

(5) Geht man von den systematischen Fragen der Theologie zu den historischen und soziologischen, fällt die monopolistische Stellung der Frauen im frühen Ausdruckstanz ins Auge. In religionshistorischer Perspektive waren Frauen im Protestantismus fast vollständig aus kirchlich relevanten Funktionen in die Familie verdrängt worden, im Katholizismus wurden ihre Spielräume im Verlauf der Neuzeit insbesondere mit der Eliminierung der Rechte weiblicher Gemeinschaften im 19. Jahrhundert zunehmend beschnitten. Nur in kleineren religiösen Gemeinschaften waren sie in soteriologisch belangvolle Positionen wieder eingerückt – in genau dem Augenblick, als die von Männern gesteuerte Klerikalisierung in den großen Konfessionen einen Höhepunkt erreichte. Unter den erwecklichen Bewegungen, von denen die Shaker etwa für St. Denis wohl nicht unwichtig waren, gab es schon im 19. Jahrhundert Predigerinnen und Offenbarungsträgerinnen: Im Spiritismus dominierten Frauen als Medien, die *Christian Science* besaß mit Mary Eddy Baker eine Gründungsmutter, die *Theosophische Gesellschaft* mit Helena Petrovna Blawatzky eine spirituelle Leitfigur; die seit 1907 amtierende Präsidentin der Adyar-Theosophie, Annie Besant, und die seit 1900 die *Theosophical Society in America* leitende Katherine Tingley waren öffentliche Repräsentantinnen von Religion. Es ist wohl kein Zufall, daß im Leben von St. Denis gerade *Christian Science* und Theosophie eine herausragende Rolle spielen. In dieser Perspektive sind die Tänzerinnen Protagonistinnen einer Gegenbewegung gegen eine männlich dominierte Religionspraxis.

(6) Nicht immer deutlich, aber bei näherem Hinsehen gut sichtbar ist die Bewegung des Ausdruckstanzes gegen den Historismus, dessen überbordende Virulenz heute außerhalb von historiographisch arbeitenden Fachleuten oft unterschätzt werden dürfte. Historismus bedeutete die historische Bedingtheit jeder weltanschaulichen und religiösen Orientierung, damit die Relativierung jedes historisch begründeten (Absolutheits-)Anspruchs und eröffnete einen prinzipiell egalitären Pluralismus von Weltanschauungs- und Religionsoptionen. Daß damit »alles wackelt« (Ernst Troeltsch), was man vorher für fest oder gar unumstößlich hielt, liegt auf der Hand. Zu den angebotenen Remedien gehörte der Rekurs auf »die« Natur oder einen Vitalismus oder auf das »Erlebnis« als untereinander kommunizierende Varianten einer von historischen Zeitbedingungen unabhängigen Weltdeutung.

Diese Variante findet sich vornehmlich bei Fuller und ihren auf numinoses Erleben zugeschnittenen Lichtinszenierungen und bei Duncan, die historische Vielfalt mit einer kosmischen Einheit überbaute und allenfalls im (projektiven) Ideal der griechischen Kultur eine Leitkultur zuließ. St. Denis hingegen ging einen anderen Weg, um mit dem Relativierungs- und Pluralisierungsdruck des Historismus umzugehen. Sie egalisierte die Differenzen synkretistisch: ägyptisches und vedisches, christliches und okkultistisches sind in ihren Tanzarrangements aufgehoben.

(7) Kultursoziologisch gehören die spirituellen Selbstexplikationen der Tänzerinnen in den Bereich religiöser Alternativtraditionen, die im 19. Jahrhundert in Deutschland langsam, in den angelsächsischen Ländern früher die weltanschaulichen Deutungshegemonien der christlichen Großkirchen relativierten. Spiritismus (Fuller), *Christian Science*, Theosophie (St. Denis) oder nietzschanischer Vitalismus (Duncan) stehen für diese nonkonformistischen Optionen. Gleichwohl blieben sie in ihrer Abgrenzung durch die Beziehung zum großkirchlichen Gegenpol konstituiert und dem mainstream der europäischen religiösen Tradition wohl enger verhaftet, als der hier dominierende Blick auf ihre Differenz gegenüber den kirchlichen Christentümern (die ihrerseits hoch binnenplural waren, auch hinsichtlich »häretischer« Strömungen) durchblicken läßt. Fullers Rückgriff auf klassische religiöse Musik bis hin zu Gounods *Ave Maria*, Duncans Choreographien mit Bibeltexten im Jahr 1915 oder St. Denis Engagement in der *Oxford-Group* sind nur exponierte Elemente einer Einbindung in den christlichen mainstream der europäischen Tradition.

(8) Soziologisch signifikant ist auch die Herkunft aller drei Gründungsmütter des Ausdruckstanzes aus den Vereinigten Staaten. Deren breite Tradition nonkonformistischer Denominationen hat wohl die tänzerische Artikulation von Religion befördert. Der Export dissentierender Religion aus den USA nach Europa war aller Wahrscheinlichkeit für die Situation in Deutschland um 1900 normal. Eine große Zahl, vielleicht die meisten dissentierenden Gemeinschaften um 1900 besaßen Wurzeln in den USA, aber dies ist ein noch kaum erforschtes Feld.

(9) Der Freie Tanz war schwach institutionalisiert und besaß darin nächste Verwandte in den Lebensreform»bewegungen« in Europa mit ihrer »vagierenden Religiosität«: Allenfalls eine Tanzkompanie (Fuller), eine Tanzschule (Duncan) und Lehrveranstaltungen (St. Denis) entstanden, aber keine weltanschaulichen Institutionen, die das religiöse Erbe tradierten. Zumeist wurde der Freie Tanz individuell gestaltet und in flüchtigen Räumen inszeniert. Nur die Eurythmie Steiners, gebunden an den Weltanschauungskonzern der *Anthroposophischen Gesellschaft*, ging einen anderen Weg. Das Charisma der hier behandelten Tänzerinnen hat sich hingegen nicht institutionell veralltäglicht. Der sich heute (manchmal religiös)

artikulierende Ausdruckstanz hat die Institutionendistanz vielfach mit der Existenz als öffentlich unterstützte freie Tanzgruppe oder als Kompanie an staatlichen Theatern getauscht und sich aus dem Säurebad der »Textreinheit« und der absoluten Form der anarchischen Jahre vor 1914 in die Verschwisterung mit dem Text (etwa bei John Neumeier) oder in das Erzählen von Geschichten (etwa im Kölner Tanztheater) gerettet.

(10) Die Frage der Konfessionsbeziehungen im Ausdruckstanz läßt sich im Augenblick nur vorläufig beantworten. Daß Fuller und St. Denis aus einem methodistischen Elternhaus stammten und Duncan eine atheistische Katholikin zur Mutter hatte, ist hinsichtlich dissentierender Wurzeln signifikant. Deutlicher ist die Konfessionsbindung bei Steiners Eurythmie, denn die Anthroposophinnen und Anthroposophen stammten zum ganz überwiegenden Teil aus protestantischen Elternhäusern. Es gibt zumindest für Deutschland (aber schon für Österreich oder Frankreich träfe dies nicht zu) möglicherweise eine stärkere Verflechtung mit dem protestantischen Milieu. Dann wäre zu überlegen, ob der Ausdruckstanz - holzschnittartig vereinfacht - einige von der protestantischen Theologie in Deutschland freigesetzte Bereiche reformulierte: die marginalisierte Naturtheologie durch eine kosmische Naturphilosophie, das verabsolutierte Schriftprinzip durch eine körperbezogene Erfahrungstheologie oder die Passivität in der Soteriologie durch einen selbstgebahnten Weg zur Erlösung. Wenn man vice versa den Katholizismus – ebenfalls hochreduktiv – über naturphilosophische Traditionen, eine sinnlichkeitshaltige Theologie und insbesondere Liturgie oder eine kooperative Erlösungskonzeption bestimmen würde, könnte man damit die relative Distanz des katholischen Milieus in Deutschland gegenüber dem frühen Ausdruckstanz erklären. Selbstverständlich ist dies ein Rückfall in eine um die soziale Dimension kastrierte Ideengeschichte, bei der Eindeutigkeiten konstruiert werden, die es in der Realität nicht gibt, und überhaupt wäre die Frage zu stellen, wieweit klassische Konfessionsformationen den individuellen Konstruktionen von Religion angemessen sind, wie sie bei allen drei hier behandelten Protagonistinnen anzutreffen sind. Gleichwohl ist damit die Frage nicht aus dem Raum, ob es habituelle, möglicherweise nichtreflexive konfessionelle Prägungen gibt, die unter Verzicht auf ihren monopolistischen Erklärungsanspruch einen Beitrag zur Aufklärung über den religionshistorischen Standort des frühen Ausdruckstanzes liefern und in einer Zeit zurückgehenden Konfessionswissens und Konfessionsbewußtseins eine antizyklische Realitätswahrnehmung gestatten. Der körpernahe und schriftferne Ausdruckstanz ist in diesem Horizont eine auf Problemzonen des Protestantismus bezogene kompensatorische oder gar alternative Theologie.

Veröffentlichungen der
Wissenschaftlichen Gesellschaft für Theologie

Band 19

Chr. Kaiser
Gütersloher
Verlagshaus

Protestantismus und Ästhetik

Religionskulturelle Transformationen
am Beginn des 20. Jahrhunderts

Herausgegeben von Volker Drehsen,
Wilhelm Gräb und Dietrich Korsch

Chr. Kaiser
Gütersloher
Verlagshaus

2001 Gütersloh