

Mythen und Metaphern des modernen Tanzes

Böttger, Claudia

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Böttger, C. (2003). Mythen und Metaphern des modernen Tanzes. *Journal für Psychologie*, 11(4), 387-412. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-17486>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Mythen und Metaphern des modernen Tanzes

Claudia Böttger

Zusammenfassung

Tanz, so die gemeinhin akzeptierte Haltung in der Tanzwissenschaft, ist etwas, das über die Sprache hinaus geht. Indem die Metapher und deren Gebrauch entwertet oder ignoriert wird, wird davon ausgegangen, dass die normale (Schrift-)Sprache in der Beschreibung des Tanzes zwangsläufig scheitern muss. Diese Haltung ermöglicht es, unkritisch Mythen zu schaffen. So wird dem modernen Tanz z. B. quasi per definitionem revolutionäres Potential zugeschrieben. Die systematische Metaphernanalyse der veröffentlichten Texte Isadora Duncans, einer der Hauptfiguren und sogenannte „Pionierin“ und „Mutter“ des modernen Tanzes, zeigt, dass die Revolution nur eine von zwölf höchst unterschiedlichen Metaphoriken ist, in denen sie ihren Tanz beschreibt. Diese lassen sich sowohl der Moderne als auch ihren Gegenströmungen zuordnen. Die weithin akzeptierten Mythen der Revolution und Weiblichkeit, die nicht nur dem Tanz Duncans, sondern dem modernen Tanz überhaupt zugeschrieben werden, müssen hinterfragt werden. Weiterhin wird gezeigt, dass sich der moderne Tanz als (un-)sichtbare Religion des 20. Jahrhunderts verstehen lässt.

Schlagwörter

Tanz, Metapher, Historische Psychologie, Körper, Moderne.

Summary

Myths and Metaphors of Modern Dance

One of the strongest assumptions in dance research is the fact that dance by its very nature is something that goes beyond speech. Depreciating or neglecting metaphorical expressions and the way they are used, this view implies that ordinary (standard) language must fail in describing dance. This allows to uncritically create myths. Modern dance, for example, is said to be revolutionary by definition. Systematically analysing the metaphors in Isadora Duncan's published writings, her being one of the protagonists and the so-called „pioneer“ and „mother“ of modern dance, it can be shown that revolution is only one amongst twelve, extremely diverse metaphorical concepts she used. These can take both modernist and anti-modernist connotations. The widely accepted myths of revolution and femininity not only associated with Duncan's but modern dance in general are to be questioned. Furthermore, it will

be argued that (modern) dance can be interpreted as an (in-)visible religion of the 20th century.

Keywords

Dance, metaphor, historical psychology, body, modernism.

„Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer eigener Art; eine allmähliche eigne Verwandlung setzt diese Kunst voraus, eine Bereitschaft, der scheinbar leichten Verknüpfung von phantastischen Tatsachen, von dem Bedürfnis der jeweiligen Gruppe angepaßten Überlieferungen, Wünschen und Hoffnungen, Erfahrungen und Techniken der Magie – kurz, einem anderen Inhalt des Begriffs ‚Wirklichkeit‘ sich hinzugeben.“ (Wolf 2000, 68f.)

Wann immer der Tanz zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung wird, ergibt sich ein nahezu unlösbares Problem: Die zur Verfügung stehende Sprache scheint ihm nicht gerecht werden zu können. „Über Tanz zu schreiben, bedeutet grundsätzlich, etwas sprachlich ausdrücken zu wollen, für das es keine Begrifflichkeiten gibt“, stellt Klein (1992, 14) ihren soziologischen Untersuchungen voran, und dieses Zitat soll hier exemplarisch stehen – es gibt wohl kaum ein Buch über den Tanz, das ohne ähnliche Formulierungen auskommt. *Stetig*, so ließe sich hinzufügen und den Tanz weiter zu charakterisieren suchen, *weist dieser auf einen anderen, ihm voraus oder jenseitig liegenden Bereich, von dem er andeutet, dass anders von ihm gesprochen werden müsste. Und zugleich „weiß“ der Tanz, dass davon nicht anders als eben nur tänzerisch die Rede sein kann. Der Tanz hat somit auch eine transzendente Funktion. Die Beschäftigung mit dem Tanz ist vielleicht eine Zuflucht zu jenem innerweltlichen Ort, an dem das Transzendente säkularisiert noch erfahren werden kann. Viele Bereiche des menschlichen Lebens, über die anders nicht gesprochen werden könnte, werden dennoch auf diese Weise kommunizierbar.*

Der hier kursiv gedruckte Text ist nur bedingt Formulierung der Autorin, sondern wurde aus einem Buch von Buchholz (1996) übernommen – mit dem einzigen Unterschied, dass im Original an jeder Stelle, an der hier der Tanz, dort die Metapher steht.¹ Es scheint auch in der Sprache Bereiche zu geben, die

¹ Im Original heißt es: „Stetig weist die Metapher auf einen anderen, ihr voraus oder jenseitig liegenden Bereich, von dem sie andeutet, daß anders von ihm gesprochen werden müßte.“

sich ebenso durch Flüchtigkeiten und Mehrdeutigkeiten auszeichnen: die Metaphern. Von der Metapher wiederum sagt Paul Valéry, metaphorisch, unter Rückgriff auf den Tanz, sie sei eine Art Pirouette (1936/1983, 65). Folgt man der Unterscheidung Langers (1965) in „diskursive“ und „präsentative Symbole“, so treffen sich Tanz und Metapher in letzterer Kategorie. Eine weitere Verbindung: Im Metaphernverständnis der kognitiven Linguistik ist der Körper bereits *in* der Metapher selbst präsent. Die Metapher wird hier als universelle kognitive Strategie verstanden, die auf körperlichen Erfahrungen basiert (Lakoff u. Johnson 1980, Lakoff 1987). Vor diesem Hintergrund erscheint es eher ungewöhnlich, dass in der Tanzwissenschaft der Metaphernverwendung nicht weniger skeptisch gegenüber gestanden wird als in den neuzeitlichen (Natur-) Wissenschaften. Wittmann (2001) z. B. sieht die Verwendung von Metaphern im Beschreiben des Tanzes als ein Ausweichen an (nach Huschka 2002, 18).

In den Humanwissenschaften ist in den letzten Jahren in verschiedensten Zusammenhängen versucht worden, die Metapher als Erkenntnisinstrument nutzbar zu machen, nicht zuletzt beeinflusst durch die Arbeiten von Lakoff und Johnson (vgl. die Sammlung verschiedener Aufsätze in Buchholz 1993b; zum Überblick Heft 4 des Journals für Psychologie 2001 mit dem Themenschwerpunkt Metaphernanalyse; darin Schmitt zu den Entwicklungen in der Psychologie). Die Autorin selbst hat dies im Rahmen einer Diplomarbeit, auf deren Ergebnissen dieser Artikel beruht, auf den Tanz angewandt und das Verfahren damit auf einen (wörtlich genommen) nicht-sprachlichen Bereich ausgedehnt (Böttger 2002). Die Ergebnisse erscheinen erfolgversprechend (s. u.): Es ließ sich zeigen, dass gerade die vermeintlich dem Tanz nicht gerecht werdende Sprache über die Metapher und deren Analyse ermöglicht, nicht nur Licht, sondern vor allem ein *anderes* Licht auf den Tanz zu werfen – und damit Aspekte sichtbar zu machen, die sonst im Dunkeln verbleiben. Gerade die *systematische* Analyse der Metaphern hat eine fruchtbare Möglichkeit der, zumindest teilweisen, Distanzierung zu den vorherrschenden Diskursen ermöglicht.

Das führt nicht zuletzt dazu, dass die Autorin, ohne die Flüchtigkeit von Tanz und Bewegung in Abrede stellen zu wollen, die Auffassung vertritt, dass sich dem Tanz nicht nur über die Sprache angenähert werden kann, sondern dass die Sprache auch die einzige Möglichkeit dazu darstellt. Oder, anders

Und zugleich ‚weiß‘ die Metapher, daß davon nicht anders als eben nur metaphorisch die Rede sein kann. Die Metapher hat (...) somit auch eine transzendente Funktion. Blumenberg (1979) hat seine metaphorischen Arbeiten deshalb als ‚Theorie der Unbegrifflichkeit‘ bezeichnet. Die Beschäftigung mit der Metapher ist vielleicht eine Zuflucht zu jenem innerweltlichen Ort, an dem das Transzendente säkularisiert noch erfahren werden kann. Viele Bereiche des menschlichen Lebens, über die anders nicht gesprochen werden könnte, werden dennoch auf diese Weise kommunizierbar“ (ebd., 30). Ausgelassen blieb in der Übertragung auf den Tanz der Satz zu Blumenberg. Auch die Unbegrifflichkeit findet sich bei Klein (1992), s. o.

formuliert, über den Tanz kann genauso gut oder schlecht (metaphorisch) gesprochen werden wie z. B. über die Liebe, die Sprache oder die Zeit – nur dass bei diesen Themen i.d.R. nicht die Frage gestellt wird, ob die Sprache (und in der Sprache die Metapher) ein angemessenes Kommunikationsmedium darstellt. Eine Sprachlosigkeit der Sprache für den Tanz zu postulieren heißt zugleich, die wissenschaftliche Betrachtung zu verhindern, und ist selbst als Metapher zu verstehen und bedarf der Reflexion. Welche Vorteile sich daraus ergeben könnten, soll nach der Darstellung der Ergebnisse anhand einiger Beispiele diskutiert werden.

Metaphern des Tanzes in den Texten Duncans

Voranzustellen ist die Frage, wieso Isadora Duncan exemplarisch für den modernen Tanz steht. Streng genommen fällt Duncan noch gar nicht unter diesen Terminus: Modern Dance ist vor allem mit dem Namen Martha Grahams verbunden. Dass trotzdem von Duncan ausgegangen wird, liegt daran, dass sie den „historischen Schnittpunkt“ markiert, „an dem besonders Frauen damit begannen, neue Wege kreativen Schaffens im Bereich des Bühnentanzes, jenseits des klassischen Balletts, zu suchen“ (Schulze 1999, 47). Oder, anders formuliert, ohne ihr Brechen mit den Konventionen (um hier *in* der vorherrschenden Kampfmetaphorik zu bleiben) hätte es Grahams Modern Dance so nicht geben können. In der Literatur taucht ihr Name zumeist mit dem Verweis auf ihre revolutionäre Rolle auf (z.B. Adair 1992, Daly 1995, Schulze 1999, Sorell 1966), oft wird er auch mit der Bezeichnung „Mutter“ verbunden (z. B. Goldman 1977/78). Als „Produzentin“ oder „Managerin“ wurde und wird sie nicht präsentiert – obwohl dies, liest man ihre Texte nach den von ihr verwendeten Metaphoriken, nicht weniger berechtigt wäre.

Duncan selbst war bemüht, ihre neue Art des Tanzes und auch die dahinterliegende Philosophie zu verbreiten (z.B. indem sie Tanzvorstellungen oft mit theoretischen Vorträgen zu ihren Ideen verband) – genügend Material zur Textanalyse lässt sich finden. Und zugleich benennt bereits sie die oben beschriebene Skepsis, mit Worten dem Tanz nur schlecht gerecht werden zu können: „One explains the dance better by dancing than by publishing commentaries and treatises“ (Duncan 1928, 101). Einer systematischen Analyse ihrer Texte, so ließe sich annehmen, dürfte sie eher skeptisch gegenüberstanden haben.

Methoden von Schmitt (1995, 1997) und Buchholz (1996) aufgreifend und modifizierend, sind folgende veröffentlichte Texte Duncans untersucht worden: Duncans Autobiographie „My Life“, daraus alle Aussagen, die sich auf

Tanz beziehen;² „Isadora Speaks“, eine Sammlung verschiedenster Aufsätze, Reden, Interviews und Briefe; „The Art of the Dance“, eine Sammlung von Aufsätzen und Reden, diese beinhaltet auch den wohl berühmtesten Aufsatz Duncans „The Dance of the Future“, der auch als Manifest des modernen Tanzes bezeichnet wird. Das gesamte Textmaterial wurde in drei Teilschritten untersucht: In einem ersten Schritt wurden aus dem gesamten Material der Autobiographie die einzelnen metaphorischen Wendungen zu Tanz und Körper aus dem Textfluss herausgelöst und auf Karteikarten gesammelt, jeweils mit dem Vermerk der Herkunft. Schmitt (1995, 115) folgend ist dabei das Kriterium der „strengen Nichtwörtlichkeit“ zur Bestimmung der Metaphern angelegt worden. Die so gefundenen einzelnen metaphorischen Wendungen wurden daran anschließend nach gemeinsamen bildgebenden Bereichen geordnet und schließlich in Gleichungen vom Typ TANZ IST ... zusammengefasst. In einem folgendem Schritt wurde das restliche Textmaterial nach weiteren Belegen für die bereits (re-)konstruierten Modelle durchsucht und diese den einzelnen Feldern als weitere Beispiele hinzugefügt (vgl. Buchholz 1996, 94).

Für eine bessere Lesbarkeit sind für die folgende Darstellung Beispiele für die gefundenen Metaphoriken ins Deutsche übersetzt worden. Neben den als Gleichung formulierten Metaphern stehen zur Illustration englische Zitate Duncans.

1. „*Containing all life*“ – TANZ IST CONTAINER

Die Container-Metaphorik ist nach Lakoff und Johnson (1980, 29 f.) eine der grundlegenden Formen, wie Menschen Metaphern verwenden, und resultiert aus der Erfahrung, dass der eigene Körper ein Container mit einer klaren Grenze nach außen ist und gefüllt werden kann, z. B. mit Nahrung oder Atemluft. Auf den ersten Blick so unscheinbare und alltägliche Präpositionen wie *im* Tanz oder *in* der Bewegung verweisen auf genau dieses Bild: auf den Tanz als einen abgrenzbaren Raum mit klarer Innen-Außen-Grenze. Dieser Container kann gefüllt werden, Gefühle werden *in* den Tanz *hineingelegt*, es entstehen *Tanzinhalte*, Tanz ist *bedeutungsvoll*. Dieser *reiche* Tanz-Container Duncans ist klar abzugrenzen gegen den Ballett-Container, der sich insbesondere durch das Fehlen von Inhalten, also seine *Leere* auszeichnet.

² Dies betrifft theoretische Aussagen, was (ihr) Tanz ist bzw. sein oder werden soll; Aussagen zur eigenen Person als Tänzerin; Schilderungen einzelner (privater oder öffentlicher) Auftritte und Tänze; Tanzkritiken, die sie wiedergibt; Schilderungen des Tanzes anderer Personen, wenn sie diese als positive oder negative Beispiele für ihren Tanz benutzt; alle Aussagen zu Kunst, wenn sie Kunst synonym mit Tanz verwendet (was bereits eine Metapher beinhaltet); Aussagen zu ihrem Körper als sich bewegender bzw. tanzender; und da Duncan ihren Tanz in Abgrenzung zum Ballett entwirft, alle Aussagen, die sie dazu trifft (was bereits die metaphorische Konstruktion TANZ IST NICHT BALLETT beinhaltet).

Lakoff und Johnson unterscheiden innerhalb der Container-Metaphorik zwischen Objekten und Flüssigkeiten, die beide etwas enthalten können. Eines, wenn nicht sogar das dominierende Bild in Duncans Werk ist das der *Welle*, das auf das metaphorische Konzept TANZ UND BEWEGUNG IST EIN FLUSS hinweist: *Bewegungsfluss*, *Inspirationsquelle*, die Welt soll mit Tanz *überflutet* werden, Bewegungen *entspringen* und *ebben ab*.

2. „*I give you something from my heart*“ – TANZ IST GEBEN UND NEHMEN

Tanzvorstellungen, Interpretation, Vorführungen und Festivals werden *gegeben*, ebenso Tanzunterricht. Der Tanz (und damit verbunden auch dessen Inhalte, z. B. Ekstase) wird zum Publikum *gebracht*. Auch dem Tanzenden *gibt* der Tanz, z. B. Freude. Anregungen von außen werden in den Tanz *aufgenommen*.

Auf der Metaphorik des Gebens und Nehmens basiert auch die sog. Conduit-Metapher, die zu einem großen Teil die Sprache über die Sprache strukturiert (Reddy 1979, nach Lakoff u. Johnson 1980, 10). Bezogen auf den Tanz lässt sie sich folgendermaßen lesen: Der Tanzende legt Ideen (oder Bedeutungen oder Emotionen) in Bewegung und Tanz (Container) und schickt sie (über eine Leitung) zu einem Zuschauer, der das Idee-Gefühl-Objekt aus dem Tanzcontainer wieder entnimmt. Ganz allgemein gilt: TANZ IST KOMMUNIKATION UND SPRACHE.

3. „*A work of all my life*“ – TANZ IST PRODUKTION

Einzelne Bewegungen werden *gemacht* oder *ausgeführt*, Tanz wird *geschaffen*, *Formen* des Körpers werden *hergestellt*, Tanz ist zugleich *Arbeit*, *Berufs-* und *Erwerbstätigkeit*, verschiedene Künstler können *zusammenarbeiten*, auch im oder durch den Tanz wird etwas *geschaffen*, z. B. beim Zuschauenden Gefühle erzeugt (auch ZUSCHAUEN IST PRODUKTION). DER KÖRPER IST EIN WERKZEUG.

4. „*Don't call me a dancer*“ – TANZ IST KUNST

Der Tanzende ist zugleich *Musiker*, Bewegungen werden *komponiert* und *klingen* im Zuschauer *nach*, der Körper ist (*Musik-*)*Instrument*, der Tanz *illustriert* die gesprochene Sprache, die Tänzerin ist *Bildhauerin* ihres eigenen Körpers, Bewegungen können *lyrisch* sein, Tanz wird *rezipiert* und *interpretiert*.

5. „*Oh, she is coming, the dancer of the future*“ – TANZ IST WEIBLICH

Tanz ist mit der Tragödie als *Schwesterkunst* verwandt. Der Tanzende ist i. d. R. die Tanzende: *Amazonen*, *Göttin*, *Gebärende* oder *Mutter*, *Muse*. Wenn ein

Personalpronomen verwendet wird, dann das weibliche. Allerdings ist Weiblichkeit für Duncan zugleich asexuell konnotiert: Tanz ist, wie sie immer wieder betont, *rein* und *moralisch*. Ihr Ziel ist gerade *nicht, die niederen Instinkte anzuregen*, wie andere Stile das tun und ihr Tanz impliziert *nichts Vulgäres*. Der Tanz ist *heilig*, die Tänzerin *jungfräulich*.

6. „*To dance is to live*“ – TANZ IST TEIL DER (LEBENDIGEN) NATUR

Bewegungen sind *natürlich*, das Theater *lebt* erst mit dem Tanz, aus einer Bewegung werden neue *geboren*, andere Bewegungen *sterben*, die Zuschauenden und die Tanzenden *erwachen zum Leben*. Tanz und Bewegung ist *Evolution* bzw. folgt evolutionären Gesetzen. Duncan benutzt Bilder aus den Bereichen pflanzlichen, tierischen und menschlichen Lebens. Die Tanzkunst *wächst* und *reift*, Bewegungen *entfalten sich wie Blumen*, Tanz hat *Wurzeln*, der Tanzende *blüht auf*. Tanz ist *Bedürfnis* und *Bedürfnisbefriedigung*, *Luft* und *Nahrung*, z. B. *süße* Bewegungen, auch *Medizin*. Ebenso ist Tanz *psychische Krankheit*, der Tanzende ein *Verrückter* und vom Tanz *besessen*, das Publikum wird in einen *psychotischen Zustand* versetzt, Tanz ist *Droge* und *Gift*. Tanz wird *geliebt* und *gehasst*, ist Objekt des *Begehrens*.

7. „*See if we can prove what I have just said*“ – TANZ IST NATURWISSENSCHAFT

Zu Beginn der Bewegung steht das *genaue Naturstudium*, es gibt *falsche* und *richtige/wahre* Bewegungen, *Gesetze* und *Systematiken* können aufgestellt werden, der Körper soll *methodisch* entwickelt werden, Bewegungen entstehen nach Jahren der *Forschung*, im Tanz wird *experimentiert*, der Erfolg lässt sich *messen*, Bewegungen werden *entdeckt* und Talent *bewiesen*, Tanz kann *verstanden* und *missverstanden* werden, ist also auch eine Frage des *Wissens*, Bewegungen sind mehr oder weniger *intelligent*. Tanz kann mathematisch beschrieben werden: nicht nur die *geraden Linien* des Balletts, auch die *Kurven* Duncans sind mathematisch berechenbar, ebenso *Proportionen*, *Formen* und *Symmetrie*.

8. „*Dance waves sound waves light waves – all the same*“ – TANZ IST PHYSIKALISCHE KRAFT

Der KÖRPER des Tanzenden IST ein PHYSIKALISCHER KÖRPER und folgt somit bestimmten Gesetzmäßigkeiten, unterliegt also auch der Schwerkraft und einer *Eigendynamik*. Der Tanz *hat*, wie jede Kraft, eine *Wirkung auf* die Umgebung, Bewegungen können *an-* und *abstoßend* sein, *Impulse* zu neuen Bewegungen oder Gedanken geben, der Körper kann *Energie aufnehmen* und *abgeben*, das Publikum wird *magnetisch angezogen*, der Erfolg ist *elektrisch*, Tanz *transformiert* Gefühle. Besondere Rolle spielt das Bild der *Welle*. Das Ballett ist eine *zerstörerische Kraft*.

9. „*This great venture of mine*“ – TANZ IST EXPEDITION

Tanz lässt sich – nicht nur real, sondern auch metaphorisch – als eine von einem bestimmten Ziel motivierte Bewegung innerhalb eines Raumes verstehen, Bewegungen haben einen *Beginn* und ein *Ziel*, dabei wird ein *Weg zurückgelegt*, der Tanz *kommt aus* der Natur und soll *zu den Ursprüngen zurückkehren*, zugleich betont Duncan das *Vorwärts* und *Aufwärts*, neue Bewegungen werden *gesucht* und *entdeckt* oder *gefunden*, *Grenzen* werden *überschritten*, dabei wird der Natur, anderen Künsten oder auch der eigenen Phantasie und der Seele *gefolgt*.

Die Konstruktion TANZ IST EXPEDITION lässt sich zweifach lesen: Es ist zum einen die Suche nach dem (wahren) Tanz, hier ist der Tanz (und damit verbunden die Wahrheit) der Schatz, der gesucht wird. Zum zweiten kann, ist dieser Tanz erst einmal gefunden, dieser einen Raum für die weitere Suche eröffnen, die jetzt Suche nach dem inneren Schatz, dem Selbst sein könnte, sowohl beim Tanzenden als auch beim Zuschauenden. Prinzipiell ist die Suche damit unabschließbar.

10. „*All true artists are revolutionists*“ – TANZ IST KAMPF

Duncan bezeichnet sich selbst als *Feind* des Balletts, das Publikum wird *erobert*, Kritiken *zerstören* die Karriere, im Ballett *leidet* der Geist und der Körper wird *gefoltert*. Tanz kann *gefährlich* sein, konventionelle und mechanische Bewegungen halten den Körper *gefangen*, ebenso die falsche Kleidung, insofern muss der Körper im und durch den Tanz *aus seinen Ketten befreit* werden, damit auch die *unterdrückte* Seele. Falsche Bewegungen sind ein *Verbrechen* und müssen *verfolgt* werden, Künstler können *ausgebeutet* werden, Tanz ist *Revolution* und *Befreiungskampf der Unterdrückten*, aber ebenso Ausdruck *friedvoller* Freude. Die Tanzenden sind eine *Armee*, bestehend aus *Kriegern* und *Amazonen*. Im Zusammenhang mit der Religionsmetaphorik (vgl. 11) bietet sich auch die Lesart eines Religionskrieges an.

11. „*Like some young visiting goddess from another world*“ – TANZ IST RELIGION

Explizit wird das von Duncan so formuliert. Der Körper ist *heilig*, der Tanz *religiös*, Duncan selbst *göttlich*. Sie *glaubt* an ihre Ideen und will diese dem Publikum, von dem sie *anbetet* und *bewundert* wird, *offenbaren*. Das Theater wird zu einem *Wallfahrtsort*, in dem Kranke wieder gesund werden. Tanz ist *Gebet*, der Ort, an dem getanzt wird, verwandelt sich in einen *Tempel*, eine *Kapelle* oder eine *Kirche*. Duncan *opfert* ihr Leben dem Tanz, getanzt wird *Wiederauferstehung*, es gibt *unsterbliche* Schönheit, Tanz der *Ewigkeit*. Bewegungen sind *unschuldig*, Einschränkungen des Körpers werden zur *Sünde* erklärt, falsche Bewegungen *führen in Versuchung*, der Tanz und der Körper sind *rein*. Duncan ist *Göttin*, *Heilige*, *Engel*, wie überhaupt Tanzende *über-*

irdische Wesen sind, weiterhin *Priesterin*, *Seherin*, *Missionarin*. Ballett und *Inquisition* werden in einem Atemzug genannt, Duncan wird zur *Märtyrerin*. Auch im Tanz findet sich das göttliche Prinzip des Geistes, im Tanz *transzendiert* der Mensch. In Duncans Tanzreligion wird der Körper selbst zum Symbol des Göttlichen.

12. „From all parts of her body shall shine radiant intelligence“ – TANZ IST AUFKLÄRUNG

Hierunter fallen sowohl, wörtlich genommen, die visuelle Metaphorik, die *Helligkeit*, die Duncan mit ihrem Tanz in die Welt *bringt*, als auch die philosophische *Aufklärung*.³ Im Tanz werden der Körper und seine Bedeutungen *enthüllt*, *sichtbar gemacht*, *gezeigt*. Ebenso beinhaltet jedes Ent-decken (vgl. 7 u. 9) ein Sichtbar-Machen. Der Körper ist ein *nackter* und *entblößter* Körper, und damit zugleich ein wahrer, schöner und moralischer. Und asexueller. Die tanzenden Körper sind *hell* und *strahlen*, der Tanzende ist *erleuchtet*, Bewegungen sind *Lichtquellen*. Der Tanz wird zum *sichtbaren* Beweis für die Richtigkeit ihrer Theorien, er steht *im Kontrast* zum Ballett, Erreichtes kann *gezeigt* werden. Ihrem Tanz schreibt sie die *weiße* Farbe zu und die Funktion eines *Spiegels*.

Im Folgenden sollen, ausgehend von den metaphernanalytisch gefundenen Bildern, Duncan und der moderne Tanz in der Moderne verortet, exemplarisch die den Tanzdiskurs beherrschenden Bilder der Revolution und Weiblichkeit hinterfragt und ein neuer, i. d. R. nicht benannter Mythos expliziert werden: Tanz als die neue Religion.

Die Gegenmoderne als integraler Bestandteil der Moderne

Die in der Analyse gefundenen Metaphernfelder bilden in erstaunlichem Umfang die Breite modernen Lebens ab. Wenn Duncan sagt, dass Tanz Leben sei, „to dance is to live“ (1928, 141), so lässt sich dies ganz klar in ihren verschiedenen Bildern finden. Es ist ein *modernes* Leben mit vielen Facetten, Brüchen und Widersprüchen in sich selbst, das sich zeigt.

³ Im griechischen *aletheia*, das dem heutigen Wahrheitsbegriff zugrunde liegt, fallen das Entblößte und das Wahre zusammen. Beispiele für die VERSTEHEN IST SEHEN – Metaphorik geben Lakoff und Johnson (1980). Blumenberg (1960, nach Schmitt 1995, 73 f.) zeigt die Verbindung des Licht- und Wahrheitsbegriffes der abendländischen Philosophie auf.

Ein Element, das sich durch alle Metaphoriken zieht, ist der Aspekt der *Veränderung*, teilweise sogar in seiner typisch modernen Ausprägung: als abrupte in der bereits erwähnten Revolution (TANZ IST KAMPF), als stetige in der Evolution und als Wachsen und Reifen des einzelnen Organismus (TANZ IST TEIL DER [LEBENDIGEN] NATUR), als Wandelung in der Physik (TANZ IST PHYSIKALISCHE KRAFT), als Wissenszuwachs der Aufklärung und als Perspektivenerweiterung im Sehen (TANZ IST AUFKLÄRUNG), in der Wegmetaphorik der Schatzsuche (TANZ IST EXPEDITION), in der Forschung und dem Fortschritt der Naturwissenschaften (TANZ IST NATURWISSENSCHAFT), als Schaffen von etwas Neuem (TANZ IST PRODUKTION und TANZ IST KUNST), als Hinzufügen (TANZ IST GEBEN UND NEHMEN), in der Fruchtbarkeit des weiblichen Körpers (TANZ IST WEIBLICH), im Bild des Fließens und des Füllens eines Containers (TANZ IST CONTAINER). Selbst im Bild TANZ IST RELIGION, eigentlich das Beispiel par excellence für Unveränderbarkeit und Ewigkeit, findet sich der Gedanke der Veränderung: Es ist eine *neue* Religion, die des Körpers, die Duncan schaffen und darüber den Menschen verändern will. Dieser Veränderung, so scheint es, kann sich der moderne Mensch nicht entziehen. Das wohl zentralste Bild für den unaufhaltsamen Fortschritt ist das bereits erwähnte der Revolution (s. u.). Bei Duncan findet es sich in verschiedenen Formen: Es geht um die Befreiung der Frau, des Körpers, der Welt.

Wenn eben über den Veränderungsaspekt eine Gemeinsamkeit der einzelnen Metaphoriken hervorgehoben wird, soll das nicht über die Unterschiede zwischen ihnen hinwegtäuschen. Auffällig und überraschend bei der Breite der gefundenen Metaphernfelder sind insbesondere deren Polarität und die (scheinbare) Widersprüchlichkeit zwischen modernen und gegenmodernen Bildern, z. B. in der Beschreibung des Tanzes in Bildern neuzeitlicher Produktion und naturwissenschaftlicher Forschung auf der einen Seite, als auch in Bildern einer romantisch-verklärten Natur und Kindheit auf der anderen. Wie lässt sich das Nebeneinander dieser Bilder erklären? Dabei soll in den folgenden Überlegungen nicht primär vom Tanz selbst oder der Person Duncans ausgegangen werden, was prinzipiell auch möglich wäre, sondern vom Zeitpunkt seiner Entstehung und dem Verweisen auf die Moderne, wie es die Bezeichnung *moderner* Tanz bereits nahe legt.

Die Philosophin Cornelia Klinger (1995)⁴ sucht die Moderne ausgehend von deren „ästhetischen Gegenwelten“, so der Untertitel, zu beschreiben. Interessanterweise finden sich bei Klinger selbst – trotz ihrer Bezugnahme auf die Kunst – keine Verweise auf den (Bühnen-)Tanz. Einige ihrer Ideen aufgreifend, soll hier am Beispiel der Metaphoriken Duncans gezeigt werden, dass

⁴ Die Anregung, sich in diesem Zusammenhang mit Klingers Sicht auf die Moderne und Kunst zu beschäftigen, verdankt die Autorin Christoph Klotter, der ihre Diplomarbeit betreut hat.

sich anhand des Tanzes ihre Argumentation nicht nur nachzeichnen lässt, sondern dass gerade er ein deutliches Beispiel für die Widersprüche darstellt. Tanz, wie er von Duncan konzipiert wurde, vereint in sich zum einen verschiedenste als Gegenentwurf zur Moderne gedachte Komponenten, wie Weiblichkeit, Natur, Kunst und, damit einhergehend, den Anspruch von Ganzheitlichkeit, zum anderen verweisen Metaphern aus dem Feld von Naturwissenschaft und Technik eindeutig auf das unaufhaltsame Fortschreiten der Moderne.

Klinger zeigt das Verhältnis von Moderne und Gegenmoderne als zueinander gehörend und sich gegenseitig bedingend auf, oder, anders formuliert, ohne entsprechende Gegenbewegungen lässt sich die Moderne und deren Fortschreiten nicht denken – auch wenn dies eher marginal wahrgenommen wird. Sie schreibt:

„Überwiegend und vorrangig werden Modernisierung bzw. Modernität mit dem Prozeß der Rationalisierung aller Gesellschafts- und Wissensbereiche identifiziert. Daneben gibt es ein vergleichsweise beiläufiges Wissen davon, daß den Vorgängen zunehmender Rationalisierung, Objektivierung, Technisierung, kurzum der ‚Entzauberung der Welt‘, gegenläufige Tendenzen gegenüberstehen, die dennoch nicht zufällig gleichfalls in die Epoche der Moderne fallen und den Gang ihrer Entwicklung begleiten, ja sogar zu diesem in einem so engen Entsprechungsverhältnis stehen, daß es nicht übertrieben ist zu behaupten, daß jedem Schritt auf dem Wege der Rationalisierung ein Schritt in die andere Richtung korrespondiert“ (ebd., 7).

Allerdings gibt es nicht nur in der Gesellschaft, sondern auch im einzelnen Individuum immer beides, Rationalität und – quasi als Gegenentwurf dazu – die Irrationalität. Wendet man diesen Gedanken auf den modernen Tanz und seinen Tanzenden an, so ließe er sich verstehen als ein Abbild genau dieses Hin-und-her-Gerissen-Seins bzw. als einen Versuch, eben diesen Bruch zu überwinden. Tanz, so Duncan, entsteht aus Herz und Kopf: „It is here [*placing her hand on her breast*] that the center of inspiration lies, and [*placing her hand on her brow*] it is here“ (in Rosemont 1981, 47). In diesem Zitat klingt eine typischerweise an die Kunst gerichtete Forderung an: Sie solle einen Ausweg aus der Zerrissenheit der Moderne bieten (s. u.). Inwieweit dies gelingen mag, darf bezweifelt werden. Wie anhand der Metaphoriken sichtbar wird, bildet sich auch im Tanz der „*Zerfall des Subjekts in sich*“, durch eine Art Pluralisierung des Ichs nach innen“ ab, eine Tendenz, die Klinger (ebd., 128) in den historischen Kontext von der Entdeckung des Unbewussten und der Psychoanalyse stellt. Diese selbst lässt sich wiederum sowohl als Aufklärung als auch als Gegenaufklärung verstehen (vgl. Klotter 2001, 95 ff.). Das Freud'sche Ich ist nicht mehr Herr im eigenen Haus, es wird per definitionem immer ein Unbewusstes geben – und zugleich versucht Freud, eben dieses Unbewusste der Erforschung und der Rationalität zugänglich zu machen.

Klinger unterscheidet vier Möglichkeiten, wie Moderne und Gegenmoderne zusammen gedacht werden können. Das Modell der *Externalisierung*, nach

dem romantische Gegenbewegungen „hinter die Gegenwart zurück“ als „anachronistisch bzw. reaktionär“ oder über diese „hinaus in die Zukunft“ als „utopisch bzw. progressiv“ verweisen, d. h. außerhalb der Moderne stehen, verwirft sie (ebd., 9). Ein weiteres Modell wäre, unter Bezugnahme auf Weber, das Modell der *Ausdifferenzierung*. Weber unterscheidet drei, sich relativ autonom voneinander entwickelnde, Wertsphären, die sich in der Gesellschaft, die mit der Moderne keine einheitlich strukturierte mehr ist, herausbilden. Klinger benennt sie folgendermaßen: den „Komplex der kognitiven Rationalität von (Natur-)Wissenschaft und Technik“, den „Komplex der evaluativen Rationalität von Naturrecht und (protestantischer) Ethik“ und „die ästhetisch-expressive Rationalität“, innerhalb derer Weber Kunst und Erotik unterscheidet (ebd., 10). Tanz lässt sich zweifelsohne der letzten der genannten Kategorien zuordnen. Interessant erscheint aber, dass die *Bilder* Duncans für den Tanz genauso aus den anderen Bereichen stammen: In der Moderne ist auch die Kunst nicht mehr frei von z. B. technischen Begriffen. Nicht nur das klassische Ballett verfügt über Regeln und Technik, sondern auch im modernen Tanz entwickeln sich, wenn auch fundamental andere, so doch immerhin Techniken, und die Idee dazu findet sich, neben Aspekten von Regellosigkeit und Anarchie, bereits bei Duncan, ebenso die Sicht auf den Körper als Instrument.

In Webers dritter Wertsphäre, so Klinger, – und damit auch im Tanz, ließe sich hinzufügen – „(sucht und findet) das moderne Subjekt (...) seine Selbstverwirklichung, den Ausdruck seiner Innerlichkeit und Einmaligkeit“ (ebd., 11). Da es mit der Moderne keine allgemeingültigen Sinnsysteme mehr gibt (wie z. B. das Christentum), „(fungieren) Kunst und Erotik (...) als Wertstiftungs- und Sinngebungssysteme“; zudem „bewahren beide einen Zugang zum Körperlichen, zum Kreatürlichen, zur Natur als ‚realsten Lebenskern‘“ (ebd.). Der Tanz, so ließe sich aus dieser Perspektive formulieren, soll Identität und individuellen Sinn schaffen – eine Idee, die sich in der metaphernanalytischen Auswertung gezeigt hat. Nicht nur, dass dieser Aspekt in verschiedenen Metaphernfeldern anklingt, Tanz wird sogar als Religion konzipiert und explizit als solche benannt. Damit bekommt der moderne Mensch einen Vorschlag für einen *neuen* Sinnentwurf.

In Duncans eigenen Worten klingt der mit der Moderne unwiderruflich einhergehende Verlust eines allgemeingültigen Sinnsystems so: „People invent gods to please themselves. There are no others. There is nothing beyond what we know, what we invent or what we imagine. All the Hell is right here on earth. And all Paradise“ (in Rosemont 1981, 123). Auch in der Tanzreligion lässt sich dem nicht wirklich entkommen: „as sound and gesture flowed up to the Infinite, another answer echoed from above“, schreibt Duncan (1995, 249) in ihrer Autobiographie. Es ist keine verbindliche göttliche Antwort mehr, die der moderne Mensch bekommen kann, die Antwort im Tanz ist ein Echo, der Mensch ist damit auf sich selbst zurückgeworfen. Der Tanz kann zwar *einen* Sinn geben, aber keinen universalen und damit keine absolute Sicherheit.

Nach Weber, so Klinger (1995), spielt allerdings diese dritte Wertsphäre keine tragende Rolle für den Prozess der Moderne, „ihre Zugehörigkeit ist ausschließlich passiver Art“ (ebd., 15). In diesem Sinn wäre Tanz zwar nettes, aber nicht viel mehr als schmückendes Beiwerk, irgendwie merkwürdig irrational, auf jeden Fall von weit geringerem Wert als Wissenschaft und Erkenntnis. Dem muss jedoch nicht so sein: Die verschiedenen Wertsphären können nach Klinger auch als sich gegenseitig kompensierend gedacht werden. In dem von ihr so benannten *Komplementaritätsmodell* stellen sie eine Möglichkeit des Ausruhens von der Moderne und deren Entfremdung dar, sie „fungieren (...) als Orte eines begrenzten Rückzugs zum Zwecke des Ausgleichs, und dementsprechend ermäßigt sich die Erlösung vom Modernisierungsprozeß, die sie verheißen, zur Erholung, die sie als Leistung für den Modernisierungsprozeß erbringen“ (ebd., 18). Um den technisierten, versachlichten Alltag im öffentlichen Raum überhaupt ertragen zu können, muss es, so ist hier die Überlegung, als Rückzugsmöglichkeit die Privatsphäre und die Kunst als das Andere der Moderne geben. Der Tanz wird damit zu einem Fluchtpunkt aus der Welt des Funktionierens, in dem das Subjekt so sein kann, wie es ist. Den falschen Zwängen, die die Zivilisation dem Einzelnen und seinem Körper auflegt, soll im wahren Tanz entkommen werden (vgl. TANZ IST KAMPF, TANZ IST TEIL DER [LEBENDIGEN] NATUR), in ihm ruht die Hoffnung auf Erlösung (vgl. TANZ IST RELIGION) und Erholung (vgl. TANZ IST TEIL DER [LEBENDIGEN] NATUR). Klinger schreibt: „Lediglich in der Innenwelt seiner Seele bzw. in der intimen Privatsphäre seiner Familie darf das moderne Subjekt die Einlösung seines Emanzipations- und Autonomieanspruchs, die volle Verwirklichung seines eigentlichen Wesens erhoffen“ (ebd., 24). Damit auch im Tanz, ließe sich mit Duncan ergänzen. Weiter heißt es bei Klinger: „Daneben wird vom Ausnahme-subjekt Künstler die Realisierung einer unumschränkten Kreativität und Phantasie gleichsam stellvertretend erwartet“ (ebd., 24). Sowohl die hier angeführten Attribute der Stellvertreterfunktion und der Phantasie schreibt Duncan sich und dem Tanz zu, als auch den Status des Außergewöhnlichen, Außer-Weltlichen.

Klinger schlägt noch ein weiteres Modell vor, die verschiedenen Elemente zu denken: Im *Korrespondenzmodell* sind öffentliches und privates Leben verschränkt. Kunst ist nicht mehr idyllischer Gegenentwurf zur und Rückzugsmöglichkeit von der Welt, sondern Auseinandersetzung mit dieser. Das ist auch der Anspruch, den Duncan an den Tanz heranträgt: „The dance, to be an art for us, must be born out of ourselves, out of the emotions and the life of our times“ (Duncan 1928, 139). Damit zeigt der Tanz zugleich auch das, was die Menschen in ihrer Zeit nicht sehen wollen. „Was als Besonderheit des dritten Wertsphärenbereichs erscheint, sein Irrationalismus, seine Antimodernität, seine Alterität, seine ‚Gefährlichkeit‘, so sind das nichts anderes als die unbegriffenen und verdrängten Züge der Moderne selbst“ (Klinger 1995, 52). Die Flüchtigkeit als ein Element des Tanzes, das einen Teil seiner Faszination

ausmacht, ist nur ein anderes Bild für und Reaktion auf den ständigen Wandel der Moderne (vgl. auch den Aspekt der Veränderung in allen Metaphoriken, s. o.), dem durch eben diese Flüchtigkeit begegnet werden kann: „Will er nicht die Augen gänzlich schließen, kann sich der einzelne nur in geringem Maß dem Druck der Vergesellschaftung entziehen, es sei denn, er wählt aus: der Blick wird flüchtig“ (Kleinspehn 1989, nach Buchholz 1996, 57).

Die Romantiker, zu denen sich Duncan zählen lässt, verwehren sich gegen den in das diesseitige Paradies treibenden Geist des Fortschritts der Moderne – die Gegenwart verliert ihre affektive Bedeutung. So verweist Duncan zum einen immer wieder auf das Kunstverständnis der griechischen Antike, zum anderen nennt sie ihren Tanz „The Dance of the Future“. Das Hier und Jetzt verschwindet mitunter, Tanz ist Tanz der Vergangenheit oder Tanz der Zukunft, aber nicht unbedingt der Gegenwart: „the dance of the future is the dance of the past, the dance of eternity, and has been and will always be the same“ (Duncan 1928, 54). Eine mögliche Begründung dafür lässt sich wiederum bei Klinger finden: „Das ‚Wesen des Romantizismus‘ besteht nach Parsons in der ‚Ablösung der stärksten Gefühlswerte von den tatsächlichen Situationen, wie sie im Leben bestehen, und ihre Übertragung auf die Vergangenheit, die Zukunft oder eine ganz außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehende Situation“ (ebd., 247). Die Welt des Tanzes hat bei Duncan *eigene* Gesetze, sie ist magisch (TANZ IST RELIGION, einzelne Aspekte unter TANZ IST TEIL DER [LEBENDIGEN] NATUR). Des Weiteren stellt Duncan die Tanzwelt immer wieder als die bessere der Realität gegenüber: „The only world that is worth living in – the Imagination“ (1981, 91). Die Tragik der Gegenbewegungen der Moderne liegt in ihrem Verschwinden *in* der Moderne, oder, wie Klinger zum Abschluss ihrer Darstellungen formuliert: Die ästhetische Rationalität „enthält den Hinweis auf ein Anderes, aber sie ist selbst kein Anderes“ (ebd., 236).

Die Sicht auf Duncan als Phänomen der Gegenmoderne ist bereits von anderen Autorinnen dargestellt worden.⁵ So schreibt z. B. Schulze (1999, 52f.): „Insgesamt verweisen diese gesellschaftlichen Ideale ebenso wie die dadurch inspirierten Tanztheorien Duncans auf eine Haltung der Rückwärtsbewandtheit, die, im Kontext zunehmender Technisierung und Industrialisierung des Alltages, als Gegenreaktion verstanden werden kann.“ Und Daly (1995, 91) spricht von der Antimoderne: „Duncan’s appeal to ‚Nature‘ – her interest in repose over efficiency – was an antimodern impulse, which refused to even recognize the modern body’s inextricable dialectic with the modern machine.“ Die metaphernanalytische Auswertung hat ebenso die Maschinen- und Produktionsbilder sichtbar werden lassen, besonders auffällig ist hier das Bild des

⁵ Im Folgenden soll vor allem auf zwei Autorinnen Bezug genommen werden: Zum einen auf Daly (1995), die Duncans Rolle in Amerika detailliert untersucht, eines der Standardwerke zu Duncan, zum zweiten auf Schulze (1999), die die Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts aus der Gender-Perspektive neu beleuchtet.

KÖRPERS als WERKZEUG. Auch in heutigen Tanzklassen wird noch von „Bewegungsimpulsen“ gesprochen. Ebenso sind Emotionen für Duncan Motor der Bewegung (vgl. TANZ IST EINE PHYSIKALISCHE KRAFT, TANZ IST PRODUKTION) – was, wenn nicht eine Maschine, ist der so angetriebene Körper?

Die antimodernen Bilder, die auch in der Rezeption Duncans vorherrschen, sind Resultat einer Illusion, die sie schafft. Daly schreibt: „As for her technique and performance practices, she offered to her audiences the illusion of spontaneous freedom, where there was actually conscious craft and, indeed, considerable labor“ (ebd., 19). Und Schulze beschreibt Duncan, wenn auch nicht als solches benannt, nicht nur als antimoderne Romantikerin, sondern zugleich als ein Subjekt der Aufklärung. Dies manifestiert sich für sie darin, dass Duncan nicht mehr nur tanzt, sondern auch über den Tanz redet und schreibt: „Mit dieser Hinwendung zum Logos der Sprache definiert sich die Tänzerin Duncan als ein reflektierendes Wesen, das sich gegen die bis dahin herkömmlichen Zuschreibungen der Tänzerin als eine schweigende Projektionsfläche sperrt“ (ebd., 51). Das Kantsche Subjekt – mit dem Auftrag, sich seines „eigenen Verstandes zu bedienen“ und aus der „selbstverschuldeten Unmündigkeit“ zu befreien (Kant 1783/1996, 9) – bekommt mit dem Tanz Duncans ein neues Mittel zur Selbsterkenntnis: „Tanz ist für Duncan auch immer eine Form der Selbstreflexion und somit ein Prozeß der Selbstfindung“ (Schulze 1999, 77). Und der Konstruktion des Selbsts, ließe sich mit Foucault (1993) ergänzen. Wenn Freud in etwa zeitgleich mit der Psychoanalyse dem Menschen eine Möglichkeit zur, zumindest teilweisen, rationalen Erforschung des irrationalen Unbewussten zur Verfügung stellt, so tut Duncan dies im Tanz. Ihr folgen moderner Tanz, Tanzpädagogik und Tanztherapie (vgl. Roskin Berger 1992).

Der Mythos der Revolution

Durch die metaphernanalytische Auswertung konnten neben der traditionellen Sicht auf Duncan als „Personifikation einer Tanzrevolution“ (Schulze 1999, 47) andere Aspekte sichtbar werden – das metaphorische Konzept TANZ IST KAMPF bzw. REVOLUTION ist nur eines unter den zwölf gefundenen. Nicht nur bezogen auf Duncan wird von Revolution gesprochen, vielmehr wird für den modernen Tanz überhaupt der ihm zugesprochene revolutionäre Charakter bzw. sein revolutionäres Potential zu einem zentralen Charakteristikum: „Modern dance (...) was revolutionary by definition“ (Adair 1992, 119). Ist diese Aussage vielleicht schlicht Aufgreifen eines zentralen Charakteristikums der Moderne überhaupt, deren „gesamtes (...) Denken“ Foucault als „von der Frage der Revolution beherrscht“ sieht (1978, 193)? Unter dieser Überschrift soll die von Foucault aufgezeigte Verknüpfung von

Macht, Wissen und Körper in der Moderne kurz dargestellt und mit Hilfe der gefundenen Metaphoriken Duncans bezogen auf den Tanz diskutiert werden. Die vermeintliche Befreiung des Körpers, die insbesondere dem modernen Tanz zu Beginn des 20. Jahrhunderts zugesprochen wird, kann es gar nicht geben – ein außerhalb von Machtbeziehungen stehender Körper existiert für Foucault prinzipiell nicht. Dass trotzdem immer wieder von einer Revolution gesprochen wird, lässt sich mit dem fälschlichen Vorherrschen der Repressionshypothese erklären.

Foucault (1977) charakterisiert in „Überwachen und Strafen“ die moderne Gesellschaft als eine, die sowohl eine intensive Bevölkerungspolitik betreibt als auch mit einer Dressur der – menschlichen – Körper beginnt. Der wesentliche Ort dieser Disziplinierung ist für Foucault das Gefängnis, und dies ist auch der Ort, wo die Prinzipien der (modernen) Körperdressur und der Machtausübung geboren werden. Weitere Beispiele liefern ihm Militär, Schule und Industrie: Dort überall entstehen Methoden der peinlich genauen Körperkontrolle und Unterwerfung. Die Disziplinen, so seine Argumentation, zerlegen den Körper in einzelne Bestandteile, um ihn dann wieder neu zusammenzusetzen: zu einer möglichst leistungsfähigen Maschine. „Die moderne Macht hat sich gleich einem Dämon in den Körper eingeschlichen und von ihm Besitz ergriffen – das wäre in etwa die Annahme von Foucault. Das betrifft sowohl den Gesellschaftskörper als auch den individuellen Körper“ (Klotter 2001, 130).

Bereits Adair (1992) überträgt dieses Konzept Foucaults auf den Tanz, bezieht es jedoch nicht explizit auf den *modernen* Tanz: „Foucault’s description of training docile but useful bodies can be applied to dance training. (...) Traditional dance classes emphasise control of the body, working for stamina, flexibility and strength at the same time as creating automatic responses“ (ebd., 35). Auch bei Duncan selbst lassen sich hinter der den Diskurs dominierenden Metapher der Revolution andere Metaphern ausmachen, die auf genau diese Mechanismen verweisen. Zwar geht es ihr darum, den Körper aus dem Gefängnis des Balletts und der Gesellschaft zu befreien (vgl. TANZ IST KAMPF), allerdings nur, um ihn auf subtilere und andere Weise nutzbar zu machen: der Körper ist ein Instrument, ein Werkzeug (vgl. TANZ IST KUNST, TANZ IST PRODUKTION), mit dem etwas, wenngleich Höheres, erreicht werden soll (vgl. TANZ IST AUFKLÄRUNG, TANZ IST RELIGION, TANZ IST GEBEN UND NEHMEN, TANZ IST KAMPF). Ja, Duncan befreit den Körper von bestimmten Zwängen, der tanzende Körper ist ein Körper (vgl. TANZ IST PHYSIKALISCHE KRAFT), aber nur, um ihn zugleich anderen Zwecken zugänglich zu machen. Die Unterwerfung, so ließe sich mit Foucault argumentieren, ist somit nicht aufgehoben, sondern lediglich eine andere geworden. Duncans transzendenter Körper ist vor allem von einem durchdrungen: der Macht. Verstärkend wirkt in diesem Zusammenhang eine weitere Metaphorik Duncans: die der Sprache (vgl. TANZ IST GEBEN UND NEHMEN). Wenn nach Foucault nicht nur dem einzelnen Körper, sondern auch der Sprache Macht immanent ist, und zwar

über die Diskurse, d. h. über das, worüber gesprochen, und das, worüber geschwiegen wird, steht der Tanzende somit gleich doppelt in den Machtbeziehungen: über seinen Körper und über den Tanz.

Foucault weist immer wieder darauf hin, dass entgegen der traditionellen juristisch-diskursiven Machtauffassung Wahrheit und (produktive) Macht miteinander verknüpft sind (z. B. 1978). Für Duncan ist Tanz ohne bzw. unabhängig von Wahrheit ebenso wenig denkbar: Das Ballett als der falsche Tanz steht ihrem als dem einzig wahren gegenüber. Foucaults Aussagen zur *scientia sexualis* lassen sich auf den (modernen) Tanz anwenden bzw. ausweiten. Es geht, so schreibt Foucault, um einen „Wissenstyp, wo das Analytische weniger die Lust als vielmehr das Verlangen ist; (...) wo der lange Prozeß nicht eine Vermehrung der Lüste zum Ziel hat, sondern eine Veränderung des Subjekts (das hierdurch Verzeihung oder Versöhnung, Heilung oder Befreiung findet)“ (ebd., 100). Genau dies verfolgt Duncan mit dem Tanz: Es geht nicht um Lust oder Sinnlichkeit, der Tanz ist, auch als weiblicher, asexuell, und sowohl der Tanzende als auch der Zuschauende sollen verändert werden (ein Aspekt, der sich in allen Metaphoriken findet), explizit auch durch den Tanz geheilt und befreit werden (vgl. TANZ IST RELIGION, TANZ IST TEIL DER [LEBENDIGEN] NATUR). Und es soll neues Wissen geschaffen werden (vgl. TANZ IST NATURWISSENSCHAFT, TANZ IST AUFKLÄRUNG). In der Moderne, so Foucault (1998, 61) entstehen um Sexualität und Körper „unaufhörliche Spiralen“ von Macht und Lust, und Duncan tanzt „only that music which goes from the soul in mounting circles“ (1928, 107).

Mit dem Entstehen der *scientia sexualis* ist Sex nicht mehr nur eine Sache von Lust und Gesetz oder Verbot, sondern auch von Wahrheit. Er wird zum „beunruhigenden Geheimnis“ (Foucault 1998, 49). Überall verborgen, gilt es, ihn zu enthüllen. Medizin, Psychiatrie und Pädagogik haben ein Ritual der Pastoralmacht, das der Beichte, übernommen, und begonnen, Geständnisse zu sammeln und archivieren. Dem Gestehen lässt sich nach Foucault in der Moderne nicht entkommen – wer nicht freiwillig gesteht, wird dazu gezwungen. Interessant erscheint hier das von Duncan gewählte Bild der Inquisition, als deren Opfer sie die Tanzenden des Balletts beschreibt (explizit z. B. Duncan 1995, 121). Mit Foucault gedacht, bietet sich folgende Lesart an: Weil Ballett ein Sich-Entziehen ist bzw. möglich macht und per se verdeckt, müssen die Tanzenden hier zum Geständnis gezwungen werden (qua Inquisition in Form von Training). Der moderne Tanz hingegen ließe sich als Prototyp des Geständnisses denken, er enthüllt: den Tanzenden und die Wahrheit. Somit ließe sich der moderne Tanz in die von Foucault gegebene Reihe der Beispiele der Sexualisierung des Körpers durch die moderne Macht einfügen (die Hysterisierung des weiblichen Körpers, die Pädagogisierung des kindlichen Sexes, die Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens und die Psychiatrisierung der perversen Lüste, vgl. Foucault 1998, 126 ff.).

Das Wissen aus der *scientia sexualis* wiederum bietet dem Einzelnen Identitätsangebote. Im Tanz geschieht dies z. B. durch eine (Selbst-)Zuordnung zu den verschiedenen Schulen. Und wenn Foucault davon spricht, dass der Sex uns „unsere eigene Wahrheit“ sagen soll (1978, 99), dann hieße dies bezogen auf den Tanz, dass auch hier Selbsterkenntnis stattfinden soll, oder, mit Duncans Metapher: TANZ IST AUFKLÄRUNG.

Foucault beschäftigt sich nicht nur mit der Fremdproduktion von Subjektivität (wie schreibt sich die Macht in den Einzelnen ein), sondern zu einem späteren Zeitpunkt mit der Selbstkonstituierung der Subjekte (vgl. Klotter 2001, 140). In der Moderne wird Selbsterkenntnis und damit einhergehend Selbstenthüllung zur Pflicht des Einzelnen. Der Tanz kann, wie bereits gezeigt, dabei helfen. Enthüllen und Zeigen wird in Duncans Tanz gegenüber dem Verbergen und Verstecken (anderer Tanzarten) zentrales Charakteristikum (vgl. TANZ IST AUFKLÄRUNG); ebenso lässt sich der Tanz als Suche nach dem Verborgenen verstehen (vgl. TANZ IST EXPEDITION).

Der Mythos der Weiblichkeit

Aus Sicht der Gender Studies ist in den letzten Jahren zwar begonnen worden, Tanz und dessen Geschlechtsrollen kritisch zu diskutieren (z. B. Adair 1992, Schulze 1999), nichtsdestotrotz wird der moderne Tanz nicht nur mit dem Bild der Revolution, sondern ebenso untrennbar mit dem der Weiblichkeit verbunden. Vielleicht auch, weil vor allem Frauennamen mit seiner Entstehung verbunden sind. Anhand der metaphernanalytischen Auswertung lässt sich zeigen, dass der Tanz bei Duncan zwar eindeutig weiblich konzipiert ist, der Körper jedoch ein asexueller bleibt.

In der (Tanz-)Forschung finden sich bezogen auf den Aspekt der Weiblichkeit, vor allem bezogen auf weibliche Sexualität, widersprüchliche Bilder. Für Schulze (1999) ist Duncans „Begriff des Naturkörpers (...) eindeutig weiblich konnotiert“ (55). Daly (1995) äußert sich widersprüchlich. Zum einen spricht sie von Asexualität: „Duncan’s maternal image in America (...) was that of a virgin (...). Her public image was a traditional construction of maternity without sexuality“ (ebd., 168). Nur zwei Seiten später allerdings wird der tanzende Körper zu einem sexuellen: „Duncan tried to affirm this female body: to demystify – and therefore to defetishize – its sexuality. (...) She wanted to create a female dancing body in which sexuality circulated freely as a part of the *human* condition, without being objectified as a producer and product of specifically male desire“ (ebd., 170). Was aber, ließe sich hieran anschließend fragen, bleibt von einer Sexualität übrig, in der der Körper weder begehren noch begehrt werden darf?

Anscheinend muss die *Hysterie* herangezogen werden, um auf das weibliche Begehren zu verweisen, zumindest tun dies beide der hier zitierten Autorinnen. Erinnert für Schulze (ebd., 72) die Haltung des Kopfes im Tanz an den von Charcot beschriebenen hysterischen Bogen, so ist für Daly (ebd., 166) Duncans Hysterie⁶ Resultat des Aufbegehrens gegen die traditionelle weibliche Geschlechtsrolle. Wenn Freud den hysterischen Anfall als symbolischen Ausdruck des Unbewussten versteht, so ließe sich dies vielleicht auch auf die Diskurse zum Tanz Duncans übertragen: Gerade *weil* der bewusste Körper im Tanz Duncans reiner, unschuldiger Astralleib ist, muss der sexuell-begehrende Anteil über denselben Umweg der Hysterie ins Spiel, das hier der Diskurs ist, gebracht werden. Borkenhagens (2000) Aussagen zur „weiblichen Körperinszenierung“ in der Hysterie in Bezug zur historischen Zeit lassen sich auf die Inszenierung des weiblichen Körpers im Tanz Duncans übertragen, d. h. genauer, dem, was ihm zugeschrieben wird:

„Die Ausgestaltung der hysterischen Symptome in Form der Inszenierung eines exzessiven, unkontrollierten, leidenschaftlichen Körpers gleicht einem Reflex auf das damals gängige Frauenbild, demgemäß Weiblichkeit sich durch Passivität, Fügsamkeit, Naivität, der Unfähigkeit zu einem eigenständigen Willen wie zu einem eigenständigen sexuellen Begehren, Zerbrechlichkeit, körperlicher und nervlicher Schwäche auszeichnete“ (ebd., 8).

Auf jeden Fall ist der Körper Duncans für die Kritiker von großem Interesse, wie bereits Hammergren (1999) feststellt: „Die meisten Kritiker (...) räumen der Beschreibung und den Bewertungen von Duncans Körper und Gesicht viel Raum in ihren Rezensionen ein. (...) Dieses Interesse für Duncans Physis tritt auch in Interviews, in denen die Journalisten die Privatperson treffen, zu Tage“ (35, Übersetzung d. A.). Ergänzen ließe sich, dass dies ebenso noch fast ein ganzes Jahrhundert später zutrifft, z. B. auf Daly (1995), die Duncans Körper detailliert beschreibt. Vielleicht ein Versuch, den ätherischen Tanzkörper Duncans auf der Erde zu verorten?

Ob Duncans Körper als ein begehrender und begehrter dargestellt wird, scheint auch ein zeitabhängiges Phänomen zu sein. Während frühe Rezeptionen die Unschuld zu betonen scheinen, fokussieren spätere Darstellungen die Erotik (Silverman 1978, 4). Auch hier scheint Duncan wieder als Projektionsfläche zu dienen. Exemplarisch seien zwei Zitate gegenübergestellt. Für Sorell (1966, 33) ist Duncan „the apotheosis of sex“. Weiter schreibt er: „When she rediscovered the dance through the discovery of her body, undoubtedly sex was at the root of her drive to dance“ (ebd.). Levinson (1917/1978, 11) be-

⁶ Duncan selbst berichtet in ihrer Autobiographie davon. Es soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden, inwieweit Duncan nun hysterisch war oder nicht, sondern auf die Tatsache aufmerksam gemacht werden, dass im wissenschaftlichen Schreiben über den Tanz Duncans auf die Hysterie verwiesen wird.

schreibt Duncan demgegenüber als „artist-androgyne“. Weiter charakterisiert er ihren Tanzstil: „No eroticism. There is no real femininity in her essence“ (ebd.). Es bliebe zu vermuten, dass der weibliche Körper des modernen Tanzes weniger ein weiblicher als vielmehr prinzipiell ein androgyner ist (vgl. Riße 1997), und die ihm zugeschriebene Weiblichkeit nur tanzgeschichtlicher Mythos.

Offenbar scheint es, wie dies in der Rezeption geschieht, aber hinreichende Gründe zu geben, Duncans Körper mit Sexualität verbinden zu wollen, bzw. den Körper der Frau im modernen Tanz überhaupt. Dies kann auch im Zusammenhang mit der Revolutionsmetapher verstanden werden: Wäre Duncans Körper ein asexueller, so ließe sich ihre Person z. B. nicht mehr mit der These der Befreiung der Frau vereinbaren, für die sie symbolisch auf der Bühne steht. Aber genauso wäre mit einer geschlechtslosen Tänzerin der Mythos der Befreiung des Körpers überhaupt gefährdet, den man immer wieder gerade im Tanz zu erblicken vermag, wenn man, Baudrillard (1981) folgend, „die Emanzipation der Frau und die Emanzipation des Körpers“ als „logischerweise und geschichtlich miteinander verknüpft“ versteht (ebd., 107). Indem der Tanz als Ausdruck auch *begehrender* Weiblichkeit verstanden wird, „verwechselt sich die scheinbar befreite Frau“ auch weiterhin „mit dem scheinbar befreiten Körper“ (ebd.).

Eine weitere Erklärungsmöglichkeit, insbesondere im Zusammenhang mit den über die anderen Metaphoriken dem Tanz zugeschriebenen Charakteristika, bietet der Aspekt der Ganzheitlichkeit. Dieser wird mit der einsetzenden Modernitätskritik der Frau zugeschrieben, d. h. zugleich auch, dass die Frau die mit zunehmendem Fortschritt verloren gegangene Ganzheitlichkeit verkörpern soll. Hier soll nochmals auf die Argumentation Klingers rekurriert werden: „Ausschließlich der Mann repräsentiert das moderne Subjekt – in all seinen Triumphen und Niederlagen, während die Frau als außerhalb der Geschichte stehendes Naturwesen die Ursprünge und Ressourcen des Menschseins verkörpert“ (1995, 25). In diesem Zusammenhang bekommt Duncans explizite Bezugnahme auf Rousseaus „Zurück zur Natur“ eine weitere Konnotation. Frau und Kunst, beides Metaphern Duncans für den Tanz, werden bei Georg Simmel zum Garant der verlorenen Ganzheit: „Das Kunstwerk allein ist ein Ganzes, wie das Weltganze eines ist, sein Rahmen scheidet es undurchbrechlich von aller vielfältigen Zerstreuung der Dinge. Solche Einheit stellt die Frau dem Manne gegenüber dar, der in die zersplitterte Vielheit des unabsehbaren Lebens verflochten ist“ (zit. nach Klinger 1995, 25). Hier reiht sich Duncans Forderung nach Harmonie im Tanz ein (vgl. Klinger 1995, 25), ebenso ihre Verknüpfung mit der Natur (vgl. Adair 1992 zu einer kritischen Diskussion bezogen auf den Tanz). Vor diesem Hintergrund erübrigt sich die eingangs gestellte Frage nach der Sexualität: Weiblichkeit wird ohnehin zu einer Kategorie, losgelöst von der realen Frau.

Die (un-)sichtbare Religion des 20. Jahrhunderts

Das wohl erstaunlichste Ergebnis der Untersuchung ist der Umfang der Religionsmetaphorik, der sich erst durch die detaillierte und systematische Textanalyse gezeigt hat – in der sonstigen Literatur zu Duncan wird die Religion entweder ganz „vergessen“ oder taucht nur am Rand auf. Und dies, obwohl sie ihren wohl berühmtesten Text, „The Art of the Dance“, mit der Aussage beginnt, sie glaube an die Religion der Schönheit des menschlichen Fußes (1928, 44). Der Autorin ist kein Aufsatz zu Duncan bekannt, der sich vorrangig mit der Frage der Religion beschäftigt. Allerdings ist sie auf einen schwedischen Artikel gestoßen, der Bezug nehmend auf eine Kritik in einer Stockholmer Tageszeitung von 1906, in der Überschrift folgende Frage stellt: „Isadora Duncan – Verrücktheit oder Religion?“⁷ (Hammergren 1999, Übersetzung d. A.). Metaphernanalytisch müsste diese Frage, wie bereits dargestellt, mit „beides“ und zugleich „beides nicht“ beantwortet werden (vgl. TANZ IST TEIL DER [LEBENDIGEN] NATUR zur Metapher der Verrücktheit und TANZ IST RELIGION).

In dem hier zitierten Artikel wird der religiöse Aspekt im Tanz Duncans zwar nicht diskutiert, allerdings, und das ist das Spannende, wird die dominierende Sicht auf Duncan als Pionierin oder Revolutionärin kritisch hinterfragt, und Quellenmaterial als „kulturelle Konstruktionen“ betrachtet (ebd., 32, Übersetzung d. A.). Dies „beinhaltet eine Kulturkritik, die darauf basiert, dass widersprüchliche kulturelle Muster deutlich gemacht werden, und damit vereinfachende Kulturanalysen verhindert, die allein die dominierenden Tendenzen fokussieren“ (ebd., 40, Übersetzung d. A.). Ein Beispiel wäre die Pionierrolle, die Duncan für die (vermeintliche) Befreiung des Körpers im 20. Jahrhundert zugeschrieben wird: „Aus heutiger Perspektive würde Duncan, einhergehend mit der Bezugnahme auf die Körperkultur, als deutliches Beispiel für deren Ideale gesehen, da wir ihr neues Denken in Fragen des Körperausdrucks betonen“ (ebd., 32, Übersetzung d. A.). Autoren einer anderen Zeit hingegen ziehen, wie Hammergren zeigt, diese heute scheinbar natürlichen Parallelen nicht (ebd., 32). Auch für Daly (1995), die hier bereits zitiert worden ist, so argumentiert Hammergren, wird deren Sicht auf Duncan als Pionierin zur „Voraussetzung für den Text selbst“ (ebd., 32, Übersetzung d. A.).

Ein ähnlicher Schluss lässt sich mit Hilfe der Metaphernanalyse ziehen. In dem Epilog ihres Buches „Done into Dance“, auf das sich Hammergren hier bezieht, formuliert Daly (1995) im Anschluss an ihre vorherigen sehr detaillierten und umfangreichen Ausführungen zu Duncans Werk und Leben im Bezug zur amerikanischen Kultur und Geschichte die zentrale Metapher, die die

⁷ Den Hinweis auf diesen in einem schwedischen Sammelband zum Tanz veröffentlichten Artikel verdankt die Autorin Peter Bohlin vom Tanzarchiv Stockholm.

gesamte Analyse zu bestimmen scheint. Ausgehend von Duncans Text „I see America dancing“ kommt Daly zu dem Schluss, dass Duncan dort von sich das Bild als „paradigmatic pioneer woman traversing the frontiers of self, art, and nation“ (ebd., 215) entwirft. Dies ließe sich durchaus als übereinstimmend mit den von der Autorin gefundenen Metaphoriken TANZ IST EXPEDITION und TANZ IST KAMPF verstehen und ist insofern nicht sonderlich überraschend – Dalys Argumentation allerdings durchaus. So überschreibt sie das Kapitel zwar mit dem Titel „Twilight of an American Goddess“, misst der Religion jedoch im Anschluss keinerlei Bedeutung bei. Zwar ist in dem von Daly zugrundegelegten Text Duncans die Religionsmetaphorik im Vergleich zu anderen Texten weniger deutlich, allerdings trägt gerade ein als Beleg für den Entwurf der Pionierin Duncan dienendes Zitat deutlich religiösen Charakter: „I see America dancing, standing with one foot poised on the highest point of the Rockies, her two hands stretched out from the Atlantic to the Pacific, her fine head tossed to the sky, her forehead shining with a Crown of a million stars“ (Duncan 1928, 49). So ließe sich zum einen der zum Himmel gerichtete Kopf als Hinwendung zu einem Gott verstehen, zum zweiten lässt sich über das Licht eine Verbindung zum Göttlichen ziehen. Die aus Millionen Sternen bestehende Krone ließe sich alternativ als Heiligenschein interpretieren. Und wenn der Tänzer schon nicht Gott selbst ist, so doch zumindest König, ein gekröntes Haupt, und als solcher Stellvertreter Gottes auf Erden und Herrscher in dessen Gnaden.

Im restlichen Buch Dalys tauchen Wörter wie ‚Gott‘ oder ‚göttlich‘ zwar auf und werden in verschiedenen Kontexten diskutiert, erscheinen im Gesamtbild jedoch nur marginal. Die einzige Erwähnung im Inhaltsverzeichnis ist „theology, natural“ (ebd., 267) und bezieht sich auf Haeckels Einflüsse auf Duncans Werk (ebd., 98 ff.). Die Diskurse, auch oder vielleicht insbesondere die wissenschaftlichen, scheinen die Texte mehr zu überlagern als allgemein angenommen.⁸ Auch hier scheint der dem modernen Tanz zugeschriebene revolutionäre Charakter zu dominieren. Für zukünftige Forschung scheint die von Hammergren (1999) versuchte Distanzierung wünschenswert. Die Metaphernanalyse hat sich bezogen auf diesen Aspekt als sinnvolles Instrument erwiesen. Es fällt auf, dass die distanzierende Reflexion bei Hammergren, wie auch hier, über die Bezugnahme auf Geschichte *und* Sprache erfolgt ist.

Methodisch erscheint interessant, dass auch in Dalys Analyse des Körpers Duncans Metaphern mit einfließen, wenn auch nicht systematisch, und sie sich dabei auf den Metaphernbegriff der kognitiven Linguistik bezieht. Zusammenfassend stellt Daly ihrem Buch voran:

⁸ Interessant erscheint der Autorin dieser Arbeit in diesem Zusammenhang eine Selbstbeobachtung: Auch ihr ist dieser Aspekt beim ersten Lesen von Dalys Buch *vor* der eigenen metaphernanalytischen Auswertung neben den anderen Aspekten nicht aufgefallen. Ebenso der kurze Bezug zum Göttlichen bei Schulze (1999). Zu stark und mit dem Bild der Revolution inkompatibel scheint die Religion.

„To speak of ‚the body‘, of course, is a verbal deception. There is not one body, but many. And what is especially interesting about Duncan is that she enacted so many of them: the dancing body, the natural body, the expressive body, the female body, and the body politic, to name the ones I will explore in this book. What they all share is movement, or, to be more exact, what philosopher Mark Johnson calls the image schemata of ‚force““ (ebd., 5).

Im Gegensatz dazu konnte von der Autorin gezeigt werden, wenn auch nicht unter diesem Aspekt zusammengefasst und dargestellt, dass dies nicht das einzige Schema ist, das den von Duncan verwendeten Metaphern zu Grunde liegt. Als wichtige Metaphorik hat sich die des Containers herausgestellt,⁹ das Verbindungsschema findet sich z. B. in den Bildern der Komposition und des Bauens, ebenso verbindet Duncan das Menschliche und das Göttliche, das Hell-Dunkel-Schema findet sich im Bild der Aufklärung, und das Pfadschema ist nötig, um die konzeptuelle Metapher TANZ IST EXPEDITION zu konstruieren, um nur einige zu nennen. Die Bevorzugung des Kraftschemas gegenüber den anderen Schemata in Dalys Analyse lässt sich wieder mit dem Bild des die Moderne bestimmenden Fortschritts und insbesondere dem der Revolution erklären (s. o.). Daly selbst schreibt dazu: „Duncan represented a concrete bodily experience of force – read as progress, change, liberation – that was metaphorically projected by her various American audiences into abstract domains ranging from art to politics“ (ebd., 7 f.).

Zurück zur Religion. Eine weitere Erklärung des ‚Vergessens‘ des religiösen Aspekts des Tanzes von Duncan und, ihr folgend, des modernen Tanzes, lässt sich vielleicht in der traditionellen Verknüpfung von klassischem Ballett und Religion finden. So diskutiert z. B. Zacharias (1997)¹⁰ vor dem Hintergrund der Analytischen Psychologie C. G. Jungs den Symbolcharakter des Balletts, dessen einzelne Elemente für ihn insbesondere Ausdruck von (göttlicher) Ganzheit sind, die mit der Moderne verloren gegangen ist. Die verschiedenen Regeln und Techniken des Balletts, seien es die Positionen der

⁹ Den Körper als Container gibt es bei Daly in seiner Zerstörung: „the force of Duncan’s dancing body implied the transgression of the body as a container: a transgression of bodily and, by extension, cultural boundaries“ (ebd., 7). Der klare Ausschluss von bestimmten Inhalten aus Duncans Tanz-Container, den auch Daly beschreibt (ebd., 16 f.) impliziert aber zugleich, dass es neben diesem durchlässigen Container auch den ganz klar begrenzten gibt.

¹⁰ Die Autorin dieser Arbeit, so muss an dieser Stelle hinzugefügt werden, steht Zacharias’ Ausführungen durchaus kritisch gegenüber, insbesondere wissenschaftstheoretisch, wenn er diese als einen „Beitrag zur Phänomenologie des Tanzes“ (ebd., 17) bezeichnet, aber auch bezogen auf bestimmte inhaltliche Schlussfolgerungen. Dies zu diskutieren würde einen eigenen Rahmen erfordern. Die Bezugnahme erfolgt vor dem Hintergrund, dass Zacharias das Element des Göttlichen im Tanz betont – auch wenn Ballett, wie er betont, kein „Religionsersatz“ sei (ebd., 117) – und als solches in der Symbolisierung der Ganzheit den mit der Moderne einhergehenden Verlust derselben kompensieren könne. Dieser Sinnverlust war auch für die Autorin ein Ausgangspunkt ihrer Betrachtungen.

Füße und Arme, bestimmte Figuren, das Pas-de-deux oder der geometrisch genutzte Raum der Bühne, werden für Zacharias Ausdruck und Abbild von Göttlichkeit. Wenn der klassische Tanz aber so eindeutig sakrale Züge trägt, kann der ihm konträr gegenüberstehende moderne Tanz dies nicht ebenso tun, weder von seinem Selbstverständnis her als Gegenentwurf zum Ballett, noch in der Wahrnehmung der Zuschauenden.

Zudem, und das ist vermutlich der wichtigere Punkt, bestimmt die bei Duncan entworfene Religion des Körpers auch zum Ende des 20. Jahrhundert noch das Denken. Ähnlich wie Duncan spricht zur Lippe noch 1982 vom „transzendierenden Zugang zur Einheit, die ein Individuum mit allen anderen Erscheinungen von Leben verbindet“ (ebd., 26). Und wenn Baudrillard (1981) den wertvollen und narzisstisch besetzten „Konsumgegenstand“ Körper der Moderne entwirft, so ist dieser für ihn zugleich „Gegenstand des Heils“ (ebd., 93) und trägt religiöse Züge:

„Seine ‚Entdeckung‘ (des Körpers, A. d. A.), die lange Zeit eine Kritik des Sakralen in Richtung auf mehr Freiheit, Wahrheit, Emanzipation war, kurz gesagt: ein Kampf des Menschen gegen Gott, vollzieht sich heute unter dem Zeichen der Resakralisierung. Der Körperkult steht nicht mehr im Widerspruch zu dem der Seele: er löst ihn ab und erbt seine ideologische Funktion“ (ebd., 105).

Wie viel netter ist es da doch, mit Duncan von der Befreiung des eigenen Körpers zu träumen, als dessen Kultcharakter zu sehen, der nur einen anderen, modernen Zugriff auf ihn darstellt. Indem der quasireligiöse Charakter, den der Tanz bekommt, ‚übersehen‘ wird, kann weiterhin an den Körper als mögliche Heilsquelle *geglaubt* werden.

Fazit: Eine, wenn nicht sogar die zentrale und damit forschungsbestimmende Metapher für den modernen Tanz scheint die der Revolution zu sein. Dies ist an sich nichts Ungewöhnliches, allerdings bleibt es Aufgabe, den Metapherngebrauch zu reflektieren, um nicht in ihnen gefangen zu bleiben (vgl. auch Buchholz 1993a). Inwieweit Religion Anathema oder das Andere des modernen Tanzes darstellt, bleibt zu untersuchen.

Literatur

- Adair, Christy (1992): *Women and Dance. Sylphs and Sirens*. New York: University Press.
- Baudrillard, Jean (1981): Der schönste Konsumgegenstand: Der Körper. In Claudia Gehrke (Hg.), *Ich habe einen Körper* (93–128). München: Matthes & Seitz.
- Borkenhagen, Ada. (2000): Zum Wandel weiblicher Körperinszenierungen – Vom hysterischen Körper zur Selbstbeschädigung. *Psychoanalyse*, 4(6), 5–16.
- Böttger, Claudia (2002): *Revolution im Tanz? Historisch-psychologische Reflexionen über Isadora Duncan*. Berlin: Unveröffentlichte Diplomarbeit an der TU Berlin.

- Buchholz, Michael B. (1993a): Einleitung. In Michael B. Buchholz (Hg.), *Metaphernanalyse* (7–14). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Buchholz, Michael B. (Hg.) (1993b): *Metaphernanalyse*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Buchholz, Michael B. (1996): *Metaphern der ‚Kur‘*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Daly, Anne (1995): *Done into Dance. Isadora Duncan in America*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Duncan, Isadora (1928): *The Art of the Dance*. In Sheldon Cheney (Ed.) (1969), *The Art of the Dance* (47–144). New York: Theatre Arts Books.
- Duncan, Isadora (1995): *My Life*. New York/London: Liveright.
- Foucault, Michel (1977): *Überwachen und Strafen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.
- Foucault, Michel (1993): *Technologien des Selbst*. In Michel Foucault et al. (Hg.), *Technologien des Selbst* (24–62). Frankfurt: Fischer.
- Foucault, Michel (1998): *Der Wille zum Wissen – Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt/Main: Suhrkamp (10. Auflage).
- Goldman, Debra (1977/78): *Mothers and fathers: a view of Isadora and Fokine*. *Ballet review*, 6 (4), 33–43.
- Hammergren, Lena (1999): *Isadora Duncan – galenskap eller religion?* In Erna Grönlund, Lena Hammergren, Cecilia Olsson u. Anne Wigert (Utg.), *Forskning i rörelse. Tio texter om dans* (22–41). Stockholm: Carlsson.
- Huschka, Sabine (2002): *Moderner Tanz. Konzepte-Stile-Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kant, Immanuel. (1783). *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* In Ehrhard Bahr (Hg.) (1996), *Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen* (9–17). Bibliographisch ergänzte Auflage. Stuttgart: Reclam.
- Klein, Gabriele (1992): *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*. Weinheim: Beltz.
- Klinger, Cornelia (1995): *Flucht Trost Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*. München; Wien: Hanser.
- Klotter, Christoph (2001): *Genealogie und Gesundheitsförderung aus persönlichkeitspsychologischer Sicht*. Lengerich: Pabst.
- Lakoff, George (1987): *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Lakoff, George u. Mark Johnson (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Langer, Susanne (1965): *Philosophie auf neuem Wege*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Levinson, Andre (1917/1978). *The Art and Meaning of Isadora Duncan*. *Ballet Review*, 6(8), 5–14.
- Riße, Anette (1997): *Das geschlechtstypische Selbstkonzept von Tänzerinnen des klassischen und modernen Tanzes*. Berlin: Unveröffentlichte Diplomarbeit an der TU Berlin.
- Rosemont, Franklin (ed.) (1981): *Isadora Speaks*. San Francisco: City Light Books.
- Roskin Berger, Miriam (1992). *Isadora Duncan and the Creative Source of Dance Therapy*. *American Journal of Dance Therapy*, 14(2), 95–110.

- Schmitt, Rudolf (1995): Metaphern des Helfens. Weinheim: Beltz, PsychologieVerlags-Union.
- Schmitt, Rudolf (1997): Metaphernanalyse als sozialwissenschaftliche Methode. Mit einigen Bemerkungen zur theoretischen „Fundierung“ psychosozialen Handelns. *Psychologie & Gesellschaftskritik*, 21 (1), Nr. 81, 57–86. Aus dem Internet, 28. April 2002, unter <http://www.inf.hs-zigr.de/~schmitt/aufsatz/Kritmeth.htm>
- Schmitt, Rudolf (2001): Metaphern in der Psychologie – eine Skizze. *Journal für Psychologie*, 9 (4), 3–15.
- Schulze, Janine (1999): *Dancing Bodies Dancing Gender: Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*. Dortmund: edition ebersbach.
- Sorell, Walter (1966): Two rebels, two giants: Isadora and Martha. In Walter Sorell (Ed.), *The dance has many faces* (27–39). New York: Columbia University Press (2nd ed.).
- Valery, Paul (1936): *Philosophy of the Dance*. In Roger Copeland u. Marshall Cohen (Ed.) (1983), *What is Dance?* (55–65). Oxford: Oxford University Press.
- Wolf, Christa (2000): *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. 3. Auflage. München: dtv.
- Zacharias, Gerhard (1997): *Ballett. Gestalt und Wesen*. Frankfurt/Main: Fischer.
- zur Lippe, Rudolf (1982): Am eigenen Leibe. In Dietmar Kamper u. Christoph Wulf (Hg.), *Die Wiederkehr des Körpers* (25–39). Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Claudia Böttger, Liselotte-Herrmann-Str. 3, D-10407 Berlin.
E-Mail: claudia_blau@hotmail.com

Diplom-Psychologin.

Arbeitsschwerpunkte: Metaphernanalyse, Tanz, klinische Psychologie.

Manuskriptendfassung eingegangen am 11. August 2003.