

nalität eigen, »which is being brought forth in a continual and specific process of ›ex-centering: performances and utterances.«²² Exzentrizität ist in diesem Sinn eine queere Strategie, die jeweilige Normierungen hinterfragt, sich aber zugleich auf sie bezieht und ein Gegengewicht zu binären Modellen bietet.²³

Die exzentrische Verschiebung von Zentrum und Peripherie kann als grundlegend für Rubinstins facettenreiche Queerness betrachtet werden, wie ich sie im Folgenden offenlegen möchte. Während Rubinstins Wirkung zumeist im Visuellen verankert²⁴ und auch das Exzentrische selbst als primär visuelle Strategie beschrieben wird,²⁵ möchte ich aufzeigen, dass sie sich gerade mit der Aneignung ihrer Stimme in *Le Martyre* eine queere exzentrische Ästhetik erobert. Die folgenden drei Abschnitte untersuchen diesbezüglich erstens die Inszenierung der Doppelfigur Rubinstein/Sebastian; zweitens die Wirkung der als exzentrisch wahrgenommenen vokalen und physischen Performance Rubinstins; und drittens die ihrer Ästhetik zugrunde liegende melodramatische Struktur im Sinne eines exzentrischen Nebeneinanders von Stimme und Pose. Kristallisationspunkt für Rubinstins Hervorbringung dieser spezifischen Ästhetik ist die Figur des Heiligen Sebastian.

Ida Rubinstein als Heiliger Sebastian

Der christliche Märtyrer Sebastian, der als römischer Bogenschütze im 3. Jahrhundert in Kaiser Diokletians Leibwache diente und wegen seiner Konfession zum Christentum mit Pfeilen getötet wurde, avancierte seit der Renaissance zum Objekt (fast) nackter Darstellungen seines jünglinghaften Körpers in unzähligen Gemälden.²⁶ Sowohl die Nähe zwischen Märtyrer und Kaiser als auch die durch die Figur legitimierte Zurschaustellung »of beautiful half-naked young men erotically pierced with carefully positioned arrows«²⁷ lässt den Heiligen zur Ikone homosexueller Künstler werden, insbesondere auch im *Fin de Siècle*.²⁸ Für D'Annunzio stellt Rubinstein die Reinkarnation des Heiligen nach den androgynen Darstellungen der italienischen Renaissance dar.²⁹ Dessen Körperlichkeit

22 Ingrid Hotz-Davies / Stefanie Gropper: Editorial. In: Beate Neumeier (Hrsg.): *Off Centre: Eccentricity and Gender*, Sonderheft *Gender Forum. An Internet Journal for Gender Studies*, 27 (2009), S. 1–14, hier S. 6.

23 Vgl. Rainer Emig: Right in the Margins: An Eccentric View on Culture. In: Ivan Callus / Stefan Herbrechter (Hrsg.): *Post-Theory, Culture, Criticism*. Amsterdam: Rodopi 2004, S. 93–111, hier S. 93.

24 Eine Ausnahme ist Charles R. Batson: *Dance, Desire, and Anxiety in Early Twentieth-Century French Theater. Playing Identities*. Aldershot / Burlington: Ashgate 2005.

25 Vgl. Roberts: Out of Their Orbit, S. 59: »Eccentricity was largely generated through visuality.«

26 Beispielsweise von Andrea Mantegna, Pietro Perugino, Tintoretto, Antonio und Piero del Pollaiuolo.

27 Tamara Levitz: *Modernist Mysteries. Perséphone*. Oxford / New York et al.: Oxford University Press 2012, S. 428–429.

28 Unter anderen beziehen sich Oscar Wilde, Thomas Mann, Gustave Moreau und Jean Jacques Henner in ihren Arbeiten auf den Heiligen Sebastian.

29 Vgl. D'Annunzio z.n. Gabriel Astruc: *Meine Skandale. Strauss, Debussy, Strawinsky*. Berlin: Berenberg 2015, S. 53.

meint D'Annunzio in Rubinstein wiederzuerkennen. Während Sebastian in D'Annunzios Version ohnehin höchst ambivalent an der Schnittstelle von erotischer Schönheit, Tod und Sakralität konstruiert ist, indem der Dichter die Figur überblendet mit Christus und dem heidnischen antiken Adonis, wird diese Ambivalenz mit der Darstellung durch eine Frau erhöht. Mehr noch: Mit Ida Rubinstein handelt es sich um eine Frau, die in der Pariser Öffentlichkeit als Jüdin, Russin und Personifikation der fatalen verführerischen Tänzerin schlechthin wahrgenommen wird. Die Malerin Romaine Brooks, mit der Rubinstein ab 1912 eine Liebesbeziehung hat, schreibt: »The sexual ambiguity of the Saint is only increased in Rubinstein's portrayal of him; she is a masculine female acting as an effeminate man, pursued by a homosexual emperor.«³⁰ Hier liegt nicht zuletzt der Grund für das Verbot des Besuchs der Vorstellung für Katholiken, das der Erzbischof von Paris kurz vor der Premiere ausspricht. Grundlage des Verbots ist das Bekanntwerden der Darstellung Sebastians durch Ida Rubinstein.³¹ Für Rubinstein selbst eröffnet die Figur des Heiligen neue – queere – Identifikationsmöglichkeiten, wenn sie betont, dass sie der Heilige *sei*: »I do not need to rehearse. I am Saint Sebastian the moment I step on stage. I live this life, and I know his innermost feelings in that play; every movement and every word comes from me spontaneously. I am, as it were, impregnated with the soul of Saint Sebastian.«³² Auch Bakst verweist auf die Anziehung, die die ›satanische‹ Genderambiguität des Heiligen auf Rubinstein ausgeübt habe: »Je sens que Mme Rubinstein est attirée par le côté sataniquement ambigu de cet être [St. Sébastien], et qu'à être un saint, elle était ravie d'être celui dans lequel la femme, la tentatrice, la séductrice paraissait.«³³ So kann vermutet werden, dass Rubinstein sich in ihrer Verkörperung des Sebastian bewusst in vielerlei Hinsicht als fremd inszeniert, um sich jeder eindeutigen ›Lesbarkeit‹ zu entziehen. Ihre vielschichtigen kulturellen Identitäten und ihr performativ inszenierter Körper des Heiligen Sebastian bedingen und spiegeln einander.

~

Die fünfstündige, ganz im synästhetischen Stil des Symbolismus stehende Inszenierung kann als Aneinanderreihung atmosphärisch dichter, übernatürlicher Bilder beschrieben werden, dazu D'Annunzio: »Die Stimmung dieses liturgischen Dramas ist ganz die des Wunderbaren. Der zweite und der dritte Akt spielen wahrhaftig auf den steilen Gipfeln des Übernatürlichen.«³⁴ Das Martyrium wird in fünf, nur fragmentarisch zusammen-

³⁰ Brooks z.n. Karl Toepfer: *Pantomime: The History and Metamorphosis of a Theatrical Ideology*. San Francisco: Vosuri Media 2019, S. 675.

³¹ Als Gründe gibt das Erzbistum erstens D'Annunzios Gleichsetzung von Jesus mit Adonis an und zweitens die Verkörperung der Rolle durch eine jüdische Frau (vgl. Moon: *Flaming Closets*, S. 23).

³² Rubinstein z.n. Vertinsky: Ida Rubinstein: *Dancing Decadence and ›The Art of the Beautiful Pose‹*, S. 132.

³³ Bakst in Thomas: *Le peintre Bakst parle de Madame Ida Rubinstein*, S. 98. Übers.: »Ich spüre, dass Frau Rubinstein von der satanisch zweideutigen Seite dieses Wesens [St. Sebastian] angezogen wird und dass sie, indem sie ein Heiliger ist, begeistert war, derjenige zu sein, in dem die Frau, die Verführerin erschienen.«

³⁴ D'Annunzio z.n. Astruc: *Meine Skandale*, S. 56.

hängenden, Akten entfaltet.³⁵ Im ersten Bild wohnt der Heilige der Anklage zweier zum Christentum konvertierter Brüder bei und übernimmt die ihnen zugesetzte Folter, über glühende Kohlen zu gehen. Sebastian tanzt auf den Kohlen, die zu Lilien werden, und vollbringt weitere Wunder. Diokletian gesteht dem Bogenschützen seine Liebe und bedrängt ihn, diese zu erwidern. Der Heilige antwortet mit der Bekräftigung seiner Liebe zu Gott, indem er die Passion Christi als Tanz nachvollzieht. Wütend lässt Diokletian ihn unter Blumen begraben. Im vierten Bild retten die Bogenschützen den Heiligen, aber erhalten nun den Auftrag, ihn mit ihren Pfeilen zu töten. Der Heilige verlangt in der doppelbödigen Szene selbst danach, von den Pfeilen durchbohrt zu werden, mit der programmatischen Passage: »Il faut que chacun / tue son amour pour qu'il revive / sept fois plus ardent.«³⁶ Schließlich öffnen sich die Tore des Himmels und der Heilige gelangt ins Paradies.

Stilistisch orientiert D'Annunzio sich mit dem »Mystère composé en rythme français«³⁷ am mittelalterlichen Mysterienspiel. Die Dichtung ist in einem alttümlichen, achtsilbigen Versmaß verfasst, gespickt von antiken, römischen, christlichen und mittelalterlichen Referenzen.³⁸ Es handelt sich um eine künstliche, manierierte Sprache, die moderne und archaische Ausdrücke musikalisch nach Rhythmus und Klanglichkeit miteinander verknüpft³⁹ und nach D'Annunzio einen »körperlichen Rhythmus«⁴⁰ der Akteure erfordere. Für die Musik zeichnet Claude Debussy verantwortlich, dessen Komposition in analoger Weise aus globalen Quellen diverser Zeiten schöpft. Die Inszenierung mit achtundvierzig Darstellenden, mehreren Chören und über dreihundert Statisten:innen wird von Léon Bakst mit opulenten Kostümen und eklektischen Bühnenbildern ausgestattet. Das Bühnenbild reflektiere, so ein Zeitgenosse, Licht und Schatten, Schmerz und Paradies, wie das Thema sie vorgebe.⁴¹ In den fünf Akten finden sich mit dem *Tanz auf den glühenden Kohlen* im ersten Akt und der *Passion Christi* im dritten zwei Tanzszenen Rubinstins, choreographiert von Michel Fokine. Beide Tänze scheinen eine Aneinanderreichung äußerst präziser, vorrangig zweidimensionaler Posen gewesen zu sein, die

35 1. Der Hof der Lilien, 2. Die magische Kammer, 3. Der Gerichtshof der falschen Götter, 4. Der verwundete Lorbeerbaum, 5. Das Paradies.

36 Gabriele D'Annunzio: *Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère composé en rythme Français*. Paris: Calmann-Lévy 1911, S. 252. Übers.: »Jeder muss / seine Liebe töten, damit sie / siebenmal glühender wieder auflebt.«

37 So der Untertitel des Librettos. Übers.: »Mysterium komponiert in französischem Rhythmus.«

38 D'Annunzio benutzt eine altfranzösische Sprache, die dem Publikum fremd erscheint: »On est étonné de la magnificence du langage, un français à la fois très pur, et où pourtant les mots ont une place inaccoutumée, une apparence savoureuse, hardie et singulière.« (Henry Bidou: *La Semaine dramatique*. In: *Journal des débats politiques et littéraires*, 29.05.1911, S. 1.) Übers.: »Man ist erstaunt über die Großartigkeit der Sprache, ein Französisch, das zugleich sehr rein ist und in dem die Wörter einen ungewohnten Platz einnehmen, einen geschmackvollen, kühnen und einzigartigen Anschein haben.«

39 Vgl. Giovanni Gullace: The French Writings of Gabriele D'Annunzio. In: *Comparative Literature* 12, 3 (1960), S. 207–228, hier S. 213.

40 D'Annunzio z.n. Astruc: *Meine Skandale*, S. 56.

41 Vgl. Robert Brussel: Le Martyre de Saint Sébastien de Gabriele D'Annunzio. In: *Théâtre du Châtelet. La grande saison de Paris*, Mai–Juni 1911, S. 7.

sich an Gemälden des Heiligen orientierten.⁴² Rubinstein präsentierte, so Pierre Scize, eine Reihe von Posen: »Elle danse, et c'est une fresque de primitif.«⁴³ Der Frage, wie Rubinstein als Heiliger Sebastian Körperposen, Gesten und Stimme miteinander in Beziehung gesetzt hat, werde ich anhand einer fragmentarischen Rekonstruktion dieser beiden Tänze sowie zweier weiterer Posen mithilfe von Libretto, Fotos und Radierungen sowie Kritiken nachgehen.

Im ersten Akt dieses »ballet sans danse«⁴⁴ steht Rubinstein zunächst aufrecht, unbeweglich und stumm in der Mitte der Bühne und betrachtet das Geschehen: »[A]u milieu, se tient, visible, debout, svelte dans son armure d'or, saint Sébastien.«⁴⁵ Ihre Haltung (Abb. 3) orientiert sich an der klassizistischen Pose des Kontrapost: Das Körpergewicht ist verlagert auf das rechte Bein, das linke Knie gebeugt, der Fuß leicht auf der Spitze aufgestellt, Gesicht und Blick in Gegenbewegung nach rechts gedreht. Mit dieser durch Opposition, Verdrehung und dreidimensionale Körperlichkeit geprägten Haltung, wie sie die androgynen Darstellungen Sebastians in der Renaissance entsprechend des klassizistischen Schönheitsideals bestimmte, eröffnet Rubinstein programmatisch ein ästhetisches Spiel mit Gender.⁴⁶

Der erste Akt kulminiert im *Tanz auf den glühenden Kohlen*. In einer schwülen Atmosphäre – laut Libretto durchtränkt von Lilienduft, in der roten Farbe der Glut und dem Blau der Dämmerung, vor dem Hintergrund engelsgleicher, unsichtbarer Chöre – spricht der Heilige zu den Bogenschützen und fordert sie auf, ihn zu entkleiden. Vor dem eigentlichen Tanz kündigt Sebastian/Rubinstein diesen verbal an und vergleicht ihn mit einer Flamme: Er werde auf den Kohlen tanzen, sieben Mal höher als die Flammen.⁴⁷ Der Tanz selbst findet im begrenzten Viereck eines inszenierten Kohlebeckens statt und beginnt mit dem »Leichtwerden« der Füße, »als ob die Engel ihm unsichtbare Flügel an die Fersen gebunden hätten«.⁴⁸

Wie eine Radierung (Abb. 4) zeigt, handelte es sich dabei um eine sehr fragile Position auf halber Spitze mit langgestreckten nackten Beinen und vornüber gebeugtem

42 Vgl. Désiré-Émile Inghelbrecht z.n. Raphael Cuttoli: *Le Martyre de Saint-Sébastien. Crédation et reprises*. In: *La Revue Musical* (1957), S. 9–28, hier S. 18.

43 Pierre Scize z.n. ebd., S. 19. Übers.: »Sie tanzt und es ist ein Fresko der Primitiven.«

44 O.V.: Au Châtelet. *Le Martyre de Saint Sébastien*. In: *La Vie Parisienne*, 03.06.1911, S. 408. Übers.: »Ballett ohne Tanz.«

45 Bidou: *La Semaine dramatique*, S. 1. Übers.: »In der Mitte steht, sichtbar, aufrecht, schlank in seiner goldenen Rüstung, der heilige Sebastian.«

46 Vgl. Levitz: *Modernist Mysteries*, S. 431: »In her charismatic pose of statuesque androgyny Ida came very close to realizing in the flesh the neoclassic ideal of beauty, which had been defined from Winckelmann through Schiller and Schleiermacher as occupying a space beyond gender difference, neither wholly 'male' nor wholly 'female', and thus open to aesthetic play.«

47 D'Annunzio: *Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère composé en rythme Français*, S. 95–96: »Je danserai plus haut, plus haut / que la flamme, sept fois plus haut. / Je vous le dis.«

48 Ebd., S. 98: »Il entre dans le parallélogramme de feu. / Et les premiers mouvements de la danse / extatique allègent ses pieds comme si les / Anges avaient noué à ses chevilles des talonnières / invisibles.« Übers.: »Er tritt in das Parallelogramm aus Feuer ein. / Und die ersten Bewegungen des / ekstatischen Tanzes machen seine Füße leichter, als hätten die / Engel an seine Knöchel / unsichtbare Fersenbänder geknüpft.«

Oberkörper. Arme, Beine und Rumpf sind parallel ausgerichtet, das Gewicht gleichmäßig auf beide Füße verteilt. Die Arme werden unter Spannung mit abwehrend aufgestellten Händen zur Rückseite des Körpers weggestreckt. Der Heilige spricht auch während des Tanzes, wobei er seine sichtbaren Gesten durch sprachliche Metaphern in einer Art Sprechgesang zur Musik verdoppelt:⁴⁹ »Je danse sur l'ardeur des lys. / [...] Je foule la blancheur des lys. / [...] Je presse la douceur des lys. / [...] J'ai les pieds nus dans la rosée! / J'ai les pieds sur le blé qui pousse! / Je bondis comme l'eau des sources!«⁵⁰ Die Regieanweisung zu dieser Szene lässt vermuten, dass das nuanierte Setzen der Füße entsprechend der im Text beschriebenen Qualitäten hier choreographisch im Zentrum stand,⁵¹ wobei die Haltung des Oberkörpers möglicherweise beibehalten wurde. Diese Schritte wurden zudem laut Regieanweisung dynamisch variiert zwischen verlangsamendem Innehalten und plötzlichen Wendungen.⁵² Die zweidimensionale und introvertierte Haltung zeichnet sich durch den Kontrast zwischen oberer – bekleideter, gebeugter, eher statischer – und unterer – nackter, gestreckter, sich bewegender – Körperhälfte aus. Sie steht damit nicht nur in deutlichem Gegensatz zu Rubinstins früheren Verkörperungen der *femme fatale*, sondern auch zur stummen, repräsentativen klassizistischen Pose des Beginns und scheint alles andere als erotisch konnotiert.⁵³

-
- 49 Begleitet wird der Tanz laut Libretto von einer klanglichen Collage, zusammengesetzt aus dem ›titanischen‹ Atem, den die Blasebälge am (theatralen) Feuer erzeugen, dem Gesang der Brüder sowie dem immer wieder mit menschlichen und ›übermenschlichen‹ Stimmen gerufenen Namen des Heiligen (vgl. ebd., S. 99).
- 50 Ebd., S. 100. Übers.: »Ich tanze auf der Glut der Lilien / [...] Ich zertrete das Weiß der Lilien / [...] Ich drücke die Süße der Lilien / [...] Meine nackten Füße stehen im Tau / Meine Füße stehen auf dem wachsenden Weizen / Ich springe wie das Wasser der Quellen!«
- 51 Vgl. ebd. Es heißt im Libretto, dass der Heilige »mit den Füßen berührt, was seine Seele kreiert«.
- 52 Vgl. ebd.: »Il semble s'aligner comme dans la danse ionienne, et tout à coup il se renverse et se retourne comme le guerrier qui dans la pyrrhique frappe du javelot le boucher.« Übers.: »Er scheint zu verlangsamen, wie im ionischen Tanz, und plötzlich kippt er und dreht sich um, wie der Krieger, der in der Pyrrhika mit dem Speer auf den Schlächter einschlägt.«
- 53 Delsarte unterscheidet zwischen drei verschiedenen Organisationsformen von Bewegung und ordnet ihnen unterschiedliche Bedeutungen zu: »Die oppositionelle Führung, in der sich zwei Körperteile in unterschiedliche Richtungen bewegen, ist dynamischer Ausdruck des Physischen; die parallele, korrespondierende Führung ist Ausdruck des Mentalen; und die sukzessive Bewegungsführung ist Ausdruck des Emotionalen.« (Jeschke: Neuerungen der performativen Technik um 1900. Eleonora Duse und Isadora Duncan, S. 7.) Wenn wir Rubinstins Modellierung des Körpers mit Delsartes Systematisierung in Beziehung setzen, würden die parallele Anordnung von Körperbereichen sowie die konzentrische Haltung auf das Geistig-Mentale verweisen. Im Vergleich dazu würde sich in den eher exzentrischen Haltungen der *femme fatale* und ihrer oppositionellen Körperperformance das Physisch-Vitale und Erotische manifestieren. Die Verkörperung des Heiligen durch Rubinstein bedient so in den Tanzszenen in keinerlei Weise erotisch konnotierte Gesten, Posen oder Bewegungen.

Abb. 3: Ida Rubinstein: *Le Martyre de Saint Sébastien*, 1. Akt, Foto: Bert[?], Bibliothèque Nationale de France.



Abb. 4: Ida Rubinstein: *Le Martyre de Saint Sébastien*: »Tanz auf den glühenden Kohlen«, Radierung: André Edouard Marty, Bibliothèque Nationale de France.



Ähnliches kann für das »Mimodrame«⁵⁴ die *Passion Christi* im dritten Akt konstatiert werden. Auch hier kündigt der Heilige zunächst verbal an, dass er tanzen wird, und zwar als »Herr des Tanzes«.⁵⁵ Er fordert den Kaiser auf, *zu hören und dann zu sehen*.⁵⁶ Der eigentliche Tanz setzt sich laut der Beschreibung von Henry Bidou aus vier Szenen je unterschiedlicher Haltungen zusammen. Die erste, in der Sebastian mit weit nach vorn gebeugtem Oberkörper und einer Geste zu sehen ist, »als ob er eine Lampe halte«,⁵⁷ korrespondiert mit einer Radierung (Abb. 5) zur Produktion. Auch in dieser Pose ist Rubinstein's Körper parallel sowie seitlich zum Publikum ausgerichtet: Mit gebeugten Knien setzt das rechte Bein einen Schritt vor das andere, die Füße scheinen nur auf dem Ballen belastet und verleihen der Haltung trotz ihrer Gebeugtheit eine gewisse Leichtigkeit. Der rechte Arm ist nach vorn ausgestreckt, der Blick folgt der aufgerichteten Hand. Der linke Arm ist nach hinten gerichtet und bildet in Verlängerung mit dem vorderen Arm eine gewellte Linie. In dieser Haltung verharrend, deklamiert Rubinstein einen Vers aus dem alttestamentarischen Hohelied: »Avez-vous vu celui que j'aime? L'avez-vous vu?«⁵⁸

Abb. 5: Ida Rubinstein: *Le Martyre de Saint Sébastien*: »Die Passion Christi«, Radierung: André Edouard Marty, Bibliothèque Nationale de France.



Die weiteren drei Posen der Passion umfassen laut dem Kritiker Bidou die Darstellung einer Ohnmacht, das aufrechte Stehen mit den Armen am Kreuz und schließlich die engelhafte Erscheinung des auferstandenen Heiligen.⁵⁹ Die Posen selbst scheinen nicht

54 Cuttoli: *Le Marytre de Saint-Sébastien*. Crédation et reprises, S. 10.

55 D'Annunzio: *Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère composé en rythme Français*, S. 216.

56 Vgl. ebd., S. 217: »Écoute, et puis regard.«

57 Bidou: *La Semaine dramatique*, S. 2.

58 D'Annunzio: *Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère composé en rythme Français*, S. 219. Übers.: »Habt ihr den gesehen, den ich liebe? Habt ihr ihn gesehen?«

59 Vgl. Bidou: *La Semaine dramatique*, S. 2.

im tänzerischen Sinn durch Übergänge verbunden gewesen zu sein, wenn Bidou kritisiert, »elle n'a même pas fait de son rôle une composition plastique. Elle a présenté une série de poses, sans suite et sans lien.«⁶⁰ In diesem Sinn ist hier nicht die Einheit der Rolle zentral, die sich in der einer inneren Logik folgenden Sequenz von Bewegungen äußert, sondern die Verdichtung von Gefühl zu einzelnen Momenten.⁶¹ Wenn wir dem Libretto glauben, dann hat Rubinstein jeweils regungslos in diesen Haltungen verharrt, nur hin und wieder sollte die Musik sie überwältigen und leicht in Bewegung versetzen, »wie der Fluss das Schilf und die Weide beugt. So verharrt er, gebeugt oder umgekippt, regungslos wie ein Kind der Niobe, während die Melodie allein unsagbare Höhen erreicht.«⁶² In diesen Momenten gesteigerter Intensität sind es Musik und lyrisch gesprochene Worte, die die in den statischen Posen gebündelte Energie in *hörbare* Bewegung übertragen. So wie auch die verbalen Ankündigungen der Tänze vor dem eigentlichen Tanzen eine gesteigerte Affektivität erzeugen.

Rubinstein greift in den modellierten Haltungen der Tänze Fragmente des melodramatischen Körpers auf, der sich neben emotionalen Gesten durch wellenförmige Linien, Körperschwere, Horizontalität und Überwältigung auszeichnet, wie es auch ihr Vorbild Sarah Bernhardt perfektionierte.⁶³ In Rubinstins Posen scheint jedoch noch ein spezifisch tänzerisches Element durch. Mit Blick auf den ›Heiligen Sebastian‹ transformiert sie die wellenförmigen, der Schwerkraft nachgebenden Linien zu fließenden, eher langgestreckten Konturen und einer mit vermehrter Körperspannung verbundenen Aufrichtung. Wie in der vorgebeugten Pose auf halber Spur im *Tanz auf den glühenden Kohlen* scheint ihr Körper eingespannt zwischen den Kräften der Schwerkraft und der Aufrichtung. Die Metapher der Flamme, mit der Cocteau Rubinstins konzise modellierte Posen in *Le Martyre* beschreibt,⁶⁴ verweist auf diese Überschneidung von fließenden und doch scharfen Konturen, aufwärtsstrebender Spannung und Verankerung am Boden. In Rubinstins Körpermodellierung tritt so deutlich ihr tänzerischer Hintergrund zum Vorschein (auch wenn ihre Ausbildung keinem professionellen Umfang entsprach). Sie bezieht sich auf das Körperkonzept des Balletts, macht es sich aber verfremdend zu eigen. In diesem Sinn hebt der ballettaffine Tanzkritiker André Levinson es 1924 als Rubin-

60 Ebd., S. 1. Übers.: »Sie machte aus ihrer Rolle nicht einmal eine plastische Komposition. Sie präsentierte eine Reihe von Posen, ohne Abfolge und ohne Zusammenhang.«

61 Aufschlussreich ist hier auch die Tatsache, dass Rubinstein nicht im üblichen Sinn als Tänzerin probt, sondern ihre Posen bis ins letzte Detail allein zu Hause vor dem Spiegel übt (vgl. Lester: Rubinstein Revisited, S. 28).

62 Original: »Par intervalles, les esprits de la musique le surmontent et le plient comme le fleuve ploie le roseau et le saule. Il reste ainsi, courbé ou renversé, immobile comme un enfant de Niobé, tandis que la mélodie seule atteint les sommets indicibles.« (D'Annunzio: *Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère composé en rythme Français*, S. 219.)

63 Vgl. Maren Butte: *Bilder des Gefühls. Zum Melodramatischen im Wechsel der Medien*. München: Fink 2014, S. 177.

64 Vgl. Jean Cocteau: Madame Ida Rubinstein dans ›Saint Sébastien‹. In: *Comoedia*, 01.06.1911. Laut Cocteau besitzt sie die »Gabe der Inkarnation« (Original: »don d'incarnation«) und die kleinste ihrer Gesten sei voll Gewicht und Bedeutsamkeit.

steins Stärke hervor, Linien und Konturen hervorzubringen, die Ballettposen übertreibend aufgreifen würden.⁶⁵

Wenngleich im vierten Akt *Der verwundete Lorbeer* nicht von einer Tanzszene gesprochen werden kann, soll die Pose Rubinstins/Sebastians hier abschließend erwähnt werden: gefesselt, das Gewicht auf dem nackten rechten Fuß, die rechte Schulter gesenkt, den Kopf nach links zur erhobenen und entblößten linken Schulter gewendet. Die Haltung orientiert sich an Renaissancedarstellungen des Heiligen, genauer vermutlich an Gemälden Andrea Mantegnas, von denen eine große Reproduktion in Rubinstins Studio hing.⁶⁶ In dieser Immobilität ruft Rubinstein mit der »Stimme einer enormen Flamme«⁶⁷ die Bogenschützen wieder und wieder dazu auf, sie mit ihren Pfeilen zu durchbohren: »Encore!«⁶⁸

Welche Wahrnehmungen verzeichneten Kritiker:innen hinsichtlich der höchst ambiguitiven Genderperformance von Rubinstein als Sebastian? Wie wurden die stimmlich in Bewegung versetzten Posen Rubinstins/Sebastians von zeitgenössischen Zuschauerrinnen und Zuschauern rezipiert? Diesen Fragen wendet sich der nächste Teil zu.

Queere Exzentrizität von Stimme und Pose

Jene letzte Szene ihrer Verkörperung des Heiligen ist nach Tamara Levitz der Inbegriff von Rubinstins radikaler Abkehr von normierten Performanzen des Weiblichen. In ihrer Einschätzung legt Levitz den Fokus auf die Wahrnehmung der von Rubinstein verkörperten Pose. Im Blick der Zuschauenden durchdringen sich, so Levitz, das klassizistische Schönheitsideal der Pose mit der Ambivalenz der Figur des Heiligen und Rubinstins öffentlicher Persona:

»Ida disrupted the illusion of classic beauty in her performance of Saint Sebastian through what can be seen as a radical act of theatrical gender deviance. In the famous martyrdom scene in the fourth ›window‹ she – a foreign, Jewish, and exoticized Russian woman – let her almost naked body be bound to a stake with thick ropes under which everybody envisioned the beautiful, sensual body of an adolescent boy famous for his homoerotic appeal and Christian faith. D'Annunzio allowed feelings of shame, erotic ecstasy, and devotion to converge in a symbolic moment of decadent Catholicism [...].«⁶⁹

65 Vgl. Levinson: *La Danse au Théâtre: Esthétique et Actualité mêlées*, S. 20: »Et voilà que telles de ses poses au repos, telles de ses arabesques dans les pas de deux, aux lignes allongées et éfilées, [...] apparaissent d'un contour captivant dans leur exagération même.« Übers.: »Und dann sind ihre Posen in Ruhe, ihre Arabesken in den Pas de deux mit verlängerten und langgestreckten Linien derartig, dass sie [...] von einer fesselnden Kontur erscheinen sogar in ihrer Übertreibung.«

66 Vgl. André Rigaud: Mme Ida Rubinstein nous dit ses souvenirs et ses projets. In: *Comoedia*, 01.06.1920.

67 D'Annunzio: *Le Martyre de Saint Sébastien. Mystère composé en rythme Français*, S. 257.

68 Ebd., S. 257–258.

69 Levitz: *Modernist Mysteries*, S. 137.