

Ida Rubinstein *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911)

»I shall see Mlle Rubinstein, of whom it is said by one that she cannot speak but can dance; by another that she has a beautiful body, but cannot dance; by a third that her body is not womanly, therefore not beautiful. She is just like St. Sebastian, pierced with arrows by all.«¹

Ferrucio Busoni

»Il faut pardonner aux critiques: il y a tant de contrastes dans Mme Rubinstein, qu'il est permis de voir seulement l'un de ses aspects, l'une de ses incarnations.«²

Léon Bakst

Die jüdische russische Tänzerin, Schauspielerin und Mäzenin Ida Rubinstein (1885–1960) wird mit ihren Auftritten bei den *Ballets Russes* in der Hauptrolle von *Cléopâtre* (1909) sowie als Sklavin Zobeida neben Vaslav Nijinsky in *Shéhérazade* (1910) zur ikonischen Verkörperung der *femme fatale* der Pariser *belle époque*.³ In ihren reduzierten plastischen Posen und elaborierten Gesten perfektioniert sie die Verkörperung jenes Modells der »tödlichen«, Eros und Thanatos vereinenden, Frau. Ihre unbewegliche, alle Blicke auf sich lenkende Pose inmitten des Gemetzels eines inszenierten Blutbads in *Shéhérazade* versteht der Choreograph Michel Fokine als Ideal einer neuen Form des Balletts: »What powerful expression without movement.«⁴

1 Ferrucio Busoni z.n. Elaine Brody: The Legacy of Ida Rubinstein: Mata Hari of the Ballets Russes. In: *Journal of Musicology* 4,4 (1986), S. 491–506, hier S. 498. Übers.: »Man muss den Kritikern verzeihen: Es gibt so viele Kontraste in Mlle Rubinstein, dass es erlaubt ist, nur einen ihrer Aspekte, nur eine ihrer Inkarnationen zu sehen.« Alle Übersetzungen aus dem Französischen in diesem und im Kapitel zu den *Ballets Suédois* sind, sofern nicht anders angegeben, von mir.

2 Louis Thomas: Le peintre Bakst parle de Madame Ida Rubinstein. In: *La Revue critique des idées et des livres* 2 (1924), S. 101.

3 Eine erste Version dieses Kapitels ist mein gemeinsam mit Nicole Haitzinger vefasster Artikel »Ida Rubinstein as Saint Sébastien. Performative Queerness in Modernity«. In: CORPUSweb.net 2018, <https://www.corpusweb.net/ida-rubinstein-as-saint-s-bastien.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

4 Fokine z.n. Charles S. Mayer: Ida Rubinstein: A Twentieth-Century Cleopatra. In: *Dance Research Journal* 20,2 (1988), S. 33–51, hier S. 35.

Aufgewachsen in Sankt Petersburg, erhält die außerordentlich wohlhabende Rubinstein durch Privatunterricht eine Ausbildung zur »dramatischen Künstlerin« und lernt »zugleich [...] Ballett und auch Kunstdanz«⁵ unter anderem bei Anna Pavlova, Vaslav Nijinsky und Michel Fokine. Prägend für Rubinstins Affinität für die Verbindung von gestischem und vokalem Ausdruck dürfte zudem die vom französischen Sprech-, Stimm- und Bewegungspädagogen François Delsarte Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte, phänomenologisch grundierte Systematisierung menschlichen Ausdrucks gewesen sein, die Geste, Stimme und Sprechen umfasste.⁶ Über seine Rezeptionen in den USA werden Delsartes Ideen Anfang des 20. Jahrhunderts unter anderem durch Isadora Duncan in transformierter Form wieder nach Europa zurückgebracht.⁷ Nachdem Rubinstein 1904 einen Auftritt Duncans erlebt hat, erklärt sie programmatisch: »All of me must be flexible: my voice, my face and plastique.«⁸ Gleichwohl kann das, was Claudia Jeschke über Duncan und die Schauspielerin Eleonora Duse feststellt, auch für Rubinstein geltend gemacht werden: Sie griffen zwar Ideen von Delsarte auf, dynamisierten diese aber und

»[konzipierten und realisierten] Körperbewegungen als eine Art kinästhetisches Drama [...]. Zu dessen Gestaltung verwendeten sie die Technik der Kunstlosigkeit, in der Ausdruck, und vor allem der körperliche Ausdruck in der Geste oder als Geste, nicht

5 C. Benedek: Bei der interessantesten Frau von Paris. In: *Moderne Welt*, 1927, S. 11.

6 Delsarte (1811–1871) entwickelt eine neuartige »Grammatik des Ausdrucks« (Claudia Jeschke: Neuerungen der performativen Technik um 1900. Eleonora Duse und Isadora Duncan. In: *tanz-drama* 48,4 (1999), S. 6–10, hier S. 10) auf Grundlage des christlich-spirituell imprägnierten sogenannten Trinitätsgesetzes, demzufolge Delsarte alle Bewegungsmöglichkeiten entsprechend der Trinität und ihren Vielfachen unterteilt, u.a. in die drei grundlegenden Bewegungsrichtungen exzentrisch-normal-konzentrisch. Grundlegend ist außerdem das von Delsarte aufgestellte Gesetz der Korrespondenz, das, indem es die Beziehung von innerer Emotion und äußerlich sichtbarer Bewegung behauptet, das Verständnis des bewegten Subjekts bis weit ins 20. Jh. hinein maßgeblich prägt. Die Bedeutung dieser Konzeption beschreibt Nicole Haitzinger so: »In einer epistemologischen Reorganisation der Bewegung werden von Delsarte die Grenzen zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit neu gezogen. Der Mensch als Objekt der Kunst ist in seinem Denken dadurch bestimmt, dass er weder etwas hervorbringt, noch ausführt oder handelt, sondern dass er etwas sichtbar macht, vermittelt und (über-)trägt.« (Haitzinger: *Resonanzen des Tragischen: Zwischen Ereignis und Affekt*, S. 240.) In seiner Anlage bietet Delsartes komplexes System ein entscheidendes Scharnier zwischen vokalem und gestischem Ausdruck, das in den USA in sprecherzieherischen Kreisen, Gymnastik und ersten Ansätzen des modernen Tanzes breit rezipiert wurde (siehe dazu Nancy Lee Chalfa Ruyter: The Delsarte Heritage. In: *Dance Research* 14,1 (1996), S. 62–74 sowie Patricia Vertinsky: Transatlantic Traffic in Expressive Movement: From Delsarte and Dalcroze to Margaret H'Doubler and Rudolf Laban. In: *The International Journal of the History of Sport* 26,13 (2009), S. 2031–2051).

7 Vgl. Jeschke: Neuerungen der performativen Technik um 1900. Eleonora Duse und Isadora Duncan sowie Vertinsky: Transatlantic Traffic in Expressive Movement: From Delsarte and Dalcroze to Margaret H'Doubler and Rudolf Laban.

8 Rubinstein z.n. Toni Bentley: *Sisters of Salome*. New Haven / London: Yale University Press 2002, S. 137. Das Modellieren expressiver Posen, im Kontext des Delsartismus ›plastique‹ genannt, lernt Rubinstein vermutlich auch während eines kurzen Studiums an der Moskauer Theaterakademie kennen (vgl. Patricia Vertinsky: Ida Rubinstein: Dancing Decadence and ›The Art of the Beautiful Pose‹. In: *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues* 26 (2014), S. 122–146, hier S. 126).

mehr als Teil eines Systems, wie in Delsartes System oder im Ballett, sondern als energetisch vermittelter Vorschlag, als Andeutung, Hinweis funktionierte. [...] Die Narration auf der Bühne verschob sich so [...] von der textgestützten Geschichte, vom paraphrasierenden, illustrierenden, kommentierenden Einsatz der Geste auf ein Verfahren, in dem die Geste selbst den Ausdruck konstituierte.«⁹

Ihre ersten Soloauftritte in Russland, mit denen Rubinstein sich als Frau von herrschenden geschlechtlichen und sexuellen Normen emanzipiert,¹⁰ sind *Antigone* (1904) und Oscar Wildes *Salome* (1909).¹¹ Aufgrund einer Zensur des Textes durch die Kirche führt Rubinstein eine getanzte, stumme Version von *Salome* auf. Der Erfolg ihrer Performance führt zum Engagement bei den *Ballets Russes*, was Rubinstein nach Tony Bentley zur schlechtesten Tänzerin und zugleich zum größten Star der Compagnie macht.¹² Als der italienische Dichter Gabriele D'Annunzio Rubinstein 1910 in *Shéhérazade* erblickt, ruft er aus: »Here ... are the legs of Saint Sebastian for which I have been searching for years!«¹³ Rubinstein verlässt die *Ballets Russes*, um den Heiligen Sebastian 1911 in einer monumentalen, in Gänze durch sie finanzierten Produktion zu verkörpern, deren Text D'Annunzio ihr gewissermaßen auf den Leib schreibt. *Le Martyre de Saint Sébastien* feiert am 22.05.1911 im Pariser *Théâtre du Châtelet* Premiere. Die Produktion macht Rubinstein endgültig in ganz Europa als autonome Künstlerin bekannt. Es ist ihr signature piece,¹⁴ durch das Rubinstein im übertragenen wie konkreten Sinn zu einer eigenen Stimme findet: »I danced and I mimed when I first made the acquaintance of Gabriele D'Annunzio. I can say that he gave me a voice. He contributed a verbal expression to the great lyric impulse that animated me.«¹⁵ In *Le Martyre* zeichnen sich maßgebliche Aspekte ihrer künstlerischen Handschrift ab: Erstens ist es die erste einer ganzen Reihe großer, interdisziplinärer Pariser Theaterproduktionen, für die Rubinstein als Mäzenin einige der namhaftesten Künstler:innen ihrer Zeit zusammenbringt und in denen sie selbst den inszenatorischen Mittelpunkt bildet;¹⁶ zweitens verbindet sie die performativen Mittel

9 Jeschke: Neuerungen der performativen Technik um 1900. Eleonora Duse und Isadora Duncan, S. 10.

10 Zu diesem Zweck geht sie eine Scheinehe mit einem Cousin ein, da es einer unverheirateten Frau im Russland der Zeit verwehrt war, öffentlich aufzutreten.

11 Sie engagiert für ihre Produktionen zwei der späteren Protagonisten der *Ballets Russes*: Léon Bakst für die Ausstattung und Michel Fokine für die Choreographie.

12 Vgl. Bentley: *Sisters of Salome*, S. 141. Auch André Levinson drückt seine Bewunderung für Rubinstein's Dilettantismus aus: »je ne saurais disputer mon admiration au dilettantisme, intelligent et hautain, de cette singulière artiste.« Übers.: »Ich kann meine Bewunderung für den intelligenten und hochmütigen Dilettantismus dieser einzigartigen Künstlerin nicht bestreiten.« (André Levinson: *La Danse au Théâtre: Esthétique et Actualité mêlées*. Paris: Librairie Bloud & Gay 1924, S. 19.)

13 D'Annunzio z.n. Michael de Cossart: *Ida Rubinstein (1885–1960). A Theatrical Life*. Liverpool: Liverpool University Press 1987, S. 27, (Auslassung i.O.).

14 *Le Martyre de Saint Sébastien* ist das meistgespielte Stück Rubinstens mit Wiederaufnahmen in Paris 1922 und 1923, 1924 in Brüssel, 1926 in Mailand und 1931 in London. Kritiker:innen und sie selbst nehmen immer wieder darauf Bezug.

15 Rubinstein z.n. Cossart: *Ida Rubinstein (1885–1960). A Theatrical Life*, S. 123.

16 Dabei verkörpert sie in Personalunion das feminin konnotierte Modell der Muse wie das maskuline Modell des Mäzens. Nach ihren ersten Erfolgen als Tänzerin mit den *Ballets Russes* folgen 1911–1927 Produktionen, die wie das Melodram *Le Martyre* zwischen Schauspiel und Tanz changieren. 1918

Stimme und Geste, wodurch sie das in der Figur der Tänzerin verkörperte ›Ideal‹ der stummen Frau aufhebt;¹⁷ drittens überwindet sie mit dem Heiligen Sebastian endgültig das Modell der orientalisierten *femme fatale* hin zur Inszenierung von Geschlecht als »feminized« (i.e. castrated) male¹⁸, die gleichwohl nicht weniger erotisch aufgeladen ist.

Rubinstein's Verkörperung Sebastians zeigt exemplarisch die Transgressivität der Künstlerin, die religiöse, moralische, geschlechtliche und ästhetische Grenzen sprengt. Wie ihr Vorbild, die große Schauspielerin und Exzentrikerin Sarah Bernhardt – die Rubinstein öffentlich zu ihrer Erbin erklärt –, inszeniert sie ihre Bühnenfiguren wie ihre öffentliche Persona in einem exzentrischen Verhältnis zu gegebenen geschlechtlichen und sexuellen Normen der Zeit.

Entsprechend soll hier das Exzentrische als Leitbegriff dienen. In ihrer Studie zu Exzentrizität als emanzipatorischer Strategie von Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts, wie Sarah Bernhardt, konstatiert Mary Louise Roberts: »To be eccentric was to present a queer spectacle of oneself.«¹⁹ Jene exzentrische Queerness entzöge sich, nach Roberts, legitimierender, intelligibler Normen und verunmögliche, klassifiziert zu werden.²⁰ In ihrer wörtlichen, astronomischen Bedeutung verweist Exzentrizität auf eine Position außerhalb des Zentrums, aber nicht von ihm getrennt und immer in flexibler, kritischer Beziehung zum Zentrum und seinen Normen.²¹ Ihr ist damit eine spezifische Positio-

gründet Rubinstein ihre eigene Compagnie *Les Ballets Ida Rubinstein*. In diesem Kontext gibt Rubinstein bis 1935 Kompositionen, Inszenierungen und Chorographien von Stücken wie *Boléro* oder *La Valse* von Maurice Ravel in Auftrag, in denen jeweils sie selbst die Hauptrolle tanzt. Mit ihrer Compagnie realisiert Rubinstein zudem mehrere genresprengende Melodramen wie Paul Valérys *Amphion* (1931) und *Sémiramis* (1934).

- 17 Adriana Cavarero beschreibt das patriarchale Ideal der Frau als stumm und gehorsam folgendermaßen: »[T]he perfect woman should be mute – not just a woman who abstains from speaking, but a woman who has no voice. Or, more precisely, not just a deaf-mute woman (who risks not obeying the man's words because she does not hear them), but rather a woman who has lost her voice. In short, a woman who listens but cannot speak.« (Cavarero: *For More Than One Voice*, S. 117.) Dieses Ideal verkörpert – so wäre zu ergänzen – die klassische Tänzerin par excellence und es ist kein Zufall, dass etwa zahlreiche Melodramen des 19. Jh. die Figur der Frau ohne Stimme enthielten, die jeweils von einer Tänzerin übernommen wurde, die die Sprache in ihren Körper übertrug. Es ist u. a. Rubinstein's Verdienst, insbesondere in den Melodramen, die sie produziert und performt hat, der Tänzerin, nicht nur metaphorisch, eine Stimme zu verleihen.
- 18 Michael Moon: Flaming Closets. In: *October* 51 (1989), S. 19–54, hier S. 23. Nach Moon offeriert Rubinstein dem Publikum mit ihren Figuren ein widersprüchliches Spektrum an Verkörperungen von Gender, die neben der genannten auch solche umfassen, die von »phallic femininity (woman as castrator) to anorexic withdrawal (woman as victim, wraith)« (S. 23) reichen. Allen Verkörperungen Rubinstins ist gemein, dass sie das binäre Geschlechtermodell verkomplizieren.
- 19 Mary Louise Roberts: Out of Their Orbit. Celebrities and Eccentrics in Nineteenth-Century France. In: Elizabeth Weed / Judith Butler (Hrsg.): *The Question of Gender. Joan W. Scott's Critical Feminism*. Bloomington: Indiana University Press 2011, S. 50–78, hier S. 59. Historisch entsteht der Begriff Exzentrizität, um Verhalten »jenseits der Norm« zu beschreiben, Ende des 18. Jh. mit der Geburt des bürgerlichen Staates und der Entstehung der individualistischen Gesellschaft (vgl. Roberts: *Out of Their Orbit*, S. 55).
- 20 Vgl. Roberts: *Out of Their Orbit*, S. 59.
- 21 Vgl. ebd.

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.