

sich Rubinstein zur Gänze einer schlichten Konsumierbarkeit als weibliches Objekt der Begierde.

Melodramatische Ästhetik

Mit der beschriebenen Struktur von Stimme, Pose und Musik bedient sich *Le Martyre* formeller Mittel, wie sie das im 19. Jahrhundert äußerst populäre Genre des Melodrams prägen.⁹⁴ Rubinsteins Biograph Michael de Cossart bezeichnet *Le Martyre* als erstes Melodram des 20. Jahrhunderts, wobei Rubinstein ihm zufolge wie kaum eine andere geeignet gewesen sei, das Melodramatische zu verkörpern und weiterzuführen.⁹⁵ Als Vorbild gilt ihr auch hier die Schauspielerinnen Sarah Bernhardt, die den melodramatischen Stil der Posen und des Deklamierens im späten 19. Jahrhundert perfektioniert.

Rubinstein selbst versteht sich explizit als Schauspielerin und Tänzerin. Sie beklagt wiederholt die Trennung der theatralen Disziplinen sowie den Ausschluss des Tanzes aus dem Drama: »On m'a reproché d'être à la fois comédienne et danseuse, pourquoi admet-on pour un artiste dramatique, la mimique du visage et n'admettrait-on pas la mimique du corps qui est la danse?«⁹⁶ Ihre transdisziplinäre Ästhetik, wie sie sie mit *Le Martyre* entscheidend definiert hat, situiert sie zudem im Kontext des Tragischen.⁹⁷ Es handle sich um »[e]ine Tragödie, [darin] aber auch Tanz [...], großer tragischer Tanz.«⁹⁸ Wie der Tanz, sei nach Rubinstein auch der tragische Chor aus dem Drama ausgeschlossen worden und gelte es, die Verbindung zwischen »la musique, la poésie et la danse«⁹⁹ wiederzufinden. Diese drei »Gesichter« der Kunst bilden die Grundlage ihrer Poetik, wie sie sie Bezug nehmend auf Friedrich Nietzsches Antikenrezeption *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) in einem 1925 in Paris gehaltenen Vortrag mit dem Titel *L'Art aux Trois Visages* entwirft.¹⁰⁰ Nietzsches Text, der eine wegweisende poetologische Referenz

94 Entstanden ist das Melodram im ausgehenden 18. Jh. als Gegenmodell zum bürgerlichen Drama. Als erstes Melodram gilt Jean Jacques Rousseaus *Pygmalion*, siehe dazu u.a. Ulrike Eisenhut: Rousseaus »lyrische Szene: *Pygmalion* (1762). Modellfall eines Melodrams. In: Marion Schmaus (Hrsg.): *Melodrama – Zwischen Populärkultur und Moralisch-Okkultem. Komparatistische und intermediale Perspektiven*. Heidelberg: Winter 2015, S. 35–54.

95 Vgl. Cossart: *Ida Rubinstein (1885–1960). A Theatrical Life*, S. 47.

96 Rubinstein in Rigaud: *Mme Ida Rubinstein nous dit ses souvenirs et ses projets*. Übers.: »Man hat mir vorgeworfen, dass ich sowohl Schauspielerin als auch Tänzerin bin. Warum lässt man bei einem dramatischen Künstler die Mimik des Gesichts zu und nicht die Mimik des Körpers, die der Tanz ist?«

97 Rubinstein ist eine profunde Kennerin der griechischen Antike. Noch in Russland hat sie Griechisch gelernt und sich mit Nietzsches Antikenrezeption befasst. *Antigone* (1904) – ihr erstes tragisches Solo, mit dem sie in St. Petersburg Bekanntheit erlangt – inszeniert sie im Anschluss an eine Studienreise nach Athen. Ähnlich wie Duncan betont sie, dass das Studium antiker Skulpturen im Museum – in ihrem Fall der St. Petersburger Eremitage – ihr als Vorlage zur Modellierung ihrer Posen gedient habe.

98 Benedek: Bei der interessantesten Frau von Paris, S. 11–12.

99 Rubinstein z.n. Yehuda Moraly: *Claudiel metteur en scène. La frontière entre les deux mondes*. Paris: Les Belles-Lettres 1998.

100 Ida Rubinstein: *L'Art aux Trois Visages*. In: *Conferencia. Journal de l'Université des Annales*, 15.03.1925.

für zahlreiche Pionierinnen des modernen Tanzes ist, bezieht Rubinstein explizit auf das Verhältnis von Stimme und Körper. Wenngleich der Chor im Sinne der antiken Tragödie nicht mehr existiere, so versteht sie ihre »action lyrique«¹⁰¹ der Posen und lyrischen Worte als eine Art Kondensat des Chors. Im Wort klinge die Musikalität – genauer Melodie¹⁰² und Rhythmus – des Chors nach und in der einzelnen Geste resonierten alle Haltungen des Tanzes.¹⁰³ Dabei bedingten Worte und Gesten einander,¹⁰⁴ indem einerseits Geste und Pose spezifische vokale Klänge und Intonationen hervorriefen.¹⁰⁵ Andererseits diene der (im vermeintlich antiken Sinn) als Sequenz von Posen verstandene Tanz der *Verlängerung* von Melodie, Diktion und Lautlichkeit der Worte: Die Geste fülle die Stille, die das Wort umgibt.¹⁰⁶ Die Musik als dritter wesentlicher Part in Rubinsteins Vision von Theater übernimmt im Sinne des tragischen Chors eine vermittelnde Position zwischen Bühne und Publikum, wie Robert de Montesquiou bezüglich *Le Martyre* feststellt. Ihn zitierend bemerkt Rubinstein, dass die Musik das Publikum darauf vorbereite, zuzuhören und sich in Bewegung versetzen zu lassen, zudem unterstreiche, kommentiere und beende sie das Geschehen.¹⁰⁷ Das Ziel ist nach Rubinstein nicht die Darstellung von Realität,¹⁰⁸ sondern die Metamorphose der Zuschauenden,¹⁰⁹ die pathische Dimension des »Aus-sich-selbst-Heraustretens«.¹¹⁰ In diesem Sinn zielt auch *Le Martyre* nicht auf narrative Handlung ab, sondern auf lyrische Momente höchster Intensität, die das Publikum durch Stimme, Pose und Musik in innere Bewegung versetzen.

Rubinsteins in zeittypischer Weise theoretisch in der Antike verankerte Suche nach neuen Ausdrucksformen – genauer: einer neuen Verbindung von Wort, Geste und Musik – findet sie in den Mitteln des Melodramatischen beantwortet, wenngleich sie dies nicht explizit artikuliert. Der »Medienbastard«¹¹¹ Melodram überschneidet sich mit Rubinsteins ästhetischen Präferenzen durch die Verbindung von Musik mit lyrischem Sprechen (häufig mit musikalischer Begleitung) und stillgestellten Gesten und Posen.¹¹² Trotz

101 Ebd., S. 332.

102 Vgl. ebd., S. 330: »La mélodie est la matière première et universelle de la poésie, son élément prépondérant, essentiel et nécessaire, écrit Nietzsche.« Übers.: »Die Melodie ist der erste und universelle Stoff der Poesie, ihr vorherrschendes, wesentliches und notwendiges Element, schreibt Nietzsche.«

103 Vgl. ebd., S. 332.

104 Vgl. Thomas: Le peintre Bakst parle de Madame Ida Rubinstein, S. 99: »Chez elle, la parole, aussitôt émise, lui suggère la pose; le mot, pour elle, est geste.« Übers.: »Bei ihr suggeriert das Wort, sobald es ausgesprochen wird, eine Pose; das Wort ist für sie eine Geste.«

105 Vgl. Rubinstein: L'Art aux Trois Visages, S. 330.

106 Vgl. ebd., S. 336.

107 Vgl. ebd.

108 Vgl. ebd., S. 333.

109 Vgl. ebd.

110 Ebd., S. 332: »sortir d'elle-même«.

111 Bettine Menke / Armin Schäfer / Daniel Eschkötter (Hrsg.): *Das Melodram. Ein Medienbastard*. Berlin: Theater der Zeit 2013.

112 Melodram im engeren musikstilistischen Sinn meint ein lyrisches Sprechen zu Musik, im eng damit verflochtenen Mimodrame dagegen stehen Geste und Pose im Zentrum. Beide Techniken sind wesentliche Elemente des Melodrams als Genre (vgl. Paul Aron: Le monodrame: brève histoire d'un genre méconnu. In: *Fabula / Les colloques, Écrivains en performances* 2019, <http://www.fabula.org/colloques/document6373.php> (letzter Zugriff: 01.10.2023)).

offensichtlicher historischer und ästhetischer Differenzen zwischen antikem Tragödienchor und Melodram¹¹³ verbindet beide die von Rubinstein angestrebte Inanspruchnahme des Lyrischen zum Zwecke einer Vertiefung von Ausdruck und Gefühl.¹¹⁴ Im Sinne des *melos* sind, wie die Theaterwissenschaftlerin Maren Butte es formuliert, nicht nur die »melodramatischen Erscheinungen von Musik durchdrungen«¹¹⁵, auch die »Gefühlsbewegung scheint stets auf eine bestimmte Weise komponiert, sie folgt einem Wechsel von unterschiedlichen Tempi, Rhythmen, Melodien, Intensitäten, Tonlagen und so fort; und sie überträgt die Stimmungen auf ihr Gegenüber.«¹¹⁶ Charakteristisches Darstellungsmittel des Melodramatischen ist die Stillstellung der Szene als Pose, wobei die Bewegtheit des inneren Gefühls in Musik und lyrisches Wort übertragen wird, wie wir es im *Tanz auf den glühenden Kohlen* und der *Passion Christi* gesehen haben.¹¹⁷ Ein gleichzeitiges Sprechen zu Musik ist vielfach Zeichen affektiver Steigerung. Der Stimme kommt im Melodramatischen nicht die Funktion einer »vokalen Maske«¹¹⁸ zu, die der Kohärenz der theatralen Figur dient, vielmehr handele es sich, wie Butte am Beispiel Sarah Bernhards formuliert, um ein »pathetisch-exaltiertes Stimmenspiel, das einen konstanten affektiven Überhang und ein dynamisches Ungleichgewicht etabliert.«¹¹⁹ In Bernhards vokalem Spiel hört Butte ein Element des absichtsvoll Unperfekten, Fremden, Erotischen,¹²⁰ das – wenn wir an die Kritiken zu *Le Martyre de Saint Sébastien* denken – deutliche Parallelen zur Rezeption von Rubinsteins Stimme aufweist.

Das Melodramatische als Form der Strukturierung von Stimme, Geste und Pose folgt keiner linearen, narrativen Zeitlichkeit, sondern wird vom *melos* bestimmt.¹²¹ Das heißt, die affektive melodramatische Wirkung ist situiert in »vielgestaltige[n] Übertragungs- und Übersetzungsbewegungen«¹²² zwischen *stasis* und *kinesis*, Sehen und Hören. Die melodramatische Struktur von Stimme und Pose lässt sich entsprechend weder als ineinander aufgehende Einheit noch in hierarchischem Verhältnis denken, sondern vielmehr als ein gleichberechtigtes Nebeneinander. Dieses Strukturprinzip lässt Bezüge

113 Wie beispielsweise die Polyperspektivität der Tragödie im Gegensatz zur moralisierenden »Monopathie« des Melodrams (vgl. Butte: *Bilder des Gefühls*, S. 26).

114 Vgl. Bettine Menke / Armin Schäfer / Daniel Eschkötter: Das Melodram. Ein Medienbastard. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Das Melodram*, S. 7–17, hier S. 10.

115 Butte: *Bilder des Gefühls*, S. 20.

116 Ebd.

117 Hier zeigen sich auch Parallelen zu François Delsartes System körperlichen Ausdrucks, dessen Gesetz der Korrespondenz die Verbindung äußerlich sichtbarer Bewegung mit innerem seelischem Zustand betont. Delsartes Schülerin Sarah Bernhardt perfektioniert ebenso wie die von ihm beeinflusste Isadora Duncan und Eleonora Duse stillgestellte Posen, über die Claudia Jeschke schreibt sie seien »Momente, die als innerlich bewegte Übergänge zwischen vergangenem und zukünftigem Geschehen Zeit und Raum geben zur Reflexion.« (Jeschke: Neuerungen der performativen Technik um 1900. Eleonora Duse und Isadora Duncan, S. 9.)

118 Butte: *Bilder des Gefühls*, S. 186. Nach Butte sei dies im barocken und klassizistischen Stil der Fall gewesen sowie in »frühpsychologischen Nuancierungen« im Theater des 18. Jh.

119 Ebd.

120 Vgl. ebd.

121 Vgl. Menke / Schäfer / Eschkötter: *Das Melodram. Ein Medienbastard. Einleitung*, S. 14.

122 Butte: *Bilder des Gefühls*, S. 19.

zu der von Eve Kosofsky Sedgwick im Kontext der Queer Studies vorgeschlagenen Präposition ›beside‹ zu. ›Nebeneinander‹ könne, Sedgwick zufolge, zu einer Überwindung dualistischen Denkens führen, als es eine Vielzahl von Beziehungen ermögliche: »Beside comprises a wide range of desiring, identifying, representing, repelling, paralleling, differentiating, rivaling, leaning, twisting, mimicking, withdrawing, attracting, aggressing, warping, and other relations.«¹²³ Gerade die hier genannten Aporien gleichzeitiger und gleichberechtigter Affekte charakterisieren auch Rubinsteins melodramatisches Nebeneinander von Stimme und Pose.

Le Martyre de Saint Sébastien zeichnet sich, wie gezeigt wurde, durch eine ästhetische Spannung zu bestehenden künstlerischen, geschlechtlichen und stilistischen Normen aus, die wie weitere von Rubinstein initiierte, produzierte und performte Melodramen¹²⁴ der queeren Strategie des Exzentrischen folgt und maßgeblich auf zwei verschiedenen Ebenen verankert ist. Erstens stellt die ›undisziplinierte‹ Vermengung von Drama, Musik, Tanz und Ballett unter poetologischem Rückgriff auf die Antike und nach dem Strukturprinzip des Melodramatischen eine strukturelle Exzentrizität, ein Wegbewegen von ästhetischen Normen dar. Durch diese entzieht Rubinstein sich, so Lynn Garafola, gängigen interpretativen Paradigmen von Tanz und Theater des beginnenden 20. Jahrhunderts.¹²⁵ Zweitens haben wir es mit einer geschlechtlichen Exzentrizität zu tun, die die Ebene der Modellierung von Stimme und Posen betrifft und eine inkongruente Performance von Gender produziert, die sich zwischen ›feminine masculinity‹, ›masculine femininity‹ und A-Geschlechtlichkeit jeglicher Lesbarkeit nach binären Modellen entzieht. Darüber hinaus ist *Le Martyre* eine zeitliche Exzentrizität eigen im Sinne einer stilistischen ›Unzeitgemäßheit‹.¹²⁶ Denn Rubinsteins genderfluide Performance von lyrischem

123 Eve Kosofsky Sedgwick: *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press 2004, S. 8.

124 Weitere Produktionen Rubinsteins, die dem Melodramatischen zuzuordnen wären, sind: *Amphion* (1931) und *Sémiramis* (1934) beide nach einem Libretto von Paul Valéry, Komposition: Arthur Honegger, Choreographie: Massine bzw. Fokine; *Perséphone* (1934), Libretto: André Gide, Komposition: Igor Stravinsky, Choreographie: Kurt Jooss. Kritiker:innen finden verschiedene Bezeichnungen für die Inszenierungen, etwa »vocal ballet« (o.V.: *Amphion*. In: *The Dancing Times* August (1931), S. 416–417, hier S. 417), »melodramatic ballet poem« (o.V.: *Paris qui Danse*. In: *The Dancing Times* August (1931), S. 451–452, hier S. 451) oder »ballet-oratorio« (Hans Gutman: *Literature, Music and the Ballet in Paris*. In: *Modern Music*, 11–12 (1934)). Valéry verwendet den Begriff Melodram, um *Amphion* und *Sémiramis* zu beschreiben. Hervorzuheben ist hier, dass diese hybriden Formen zwischen lyrischem Wort, Pose und Bewegung die einzigen Ballette sind, die Valéry als einer der einflussreichsten Theoretiker des frühen modernen Tanzes realisiert hat, und zwar explizit mit den *Ballets Ida Rubinstein*, wobei Rubinstein posiert und rezipiert. Valéry betont, dass *Amphion* nur dank Rubinsteins vielfältiger Qualitäten als Performerin auf die Bühne gebracht werden konnte.

125 Vgl. Lynn Garafola: *Circles of Meaning: The Cultural Contexts of Ida Rubinstein's Le Martyre de Saint Sébastien*. In: *Society of Dance History Scholars* (Hrsg.): *Retooling the Discipline: Research and Teaching Strategies for the 21st Century*. Riverside: University of California 1994, S. 27–47, hier S. 30.

126 Vgl. zum Begriff der Unzeitgemäßheit Lucia Ruprecht: *Gestural Imaginaries: Dance and Cultural Theory in Early Twentieth Century*. New York: Oxford University Press 2019, S. 23–50. Ruprecht entwickelt den Begriff in ihren Überlegungen zum queeren frühen modernen Tänzer Alexander Sacharoff. Ihre Unzeitgemäßheit rückt Rubinstein in enge Verwandtschaft zu ihrem Zeitgenossen Sacharoff. Ein detaillierter Vergleich kann hier nicht geleistet werden, wäre aber lohnenswert im Sinne einer Aufarbeitung des Beitrags des Tanzes zu einer queeren Moderne: Beide bewegen sich außer-

Wort, Pose und Geste stellt eine aus heutiger Sicht erstaunlich transdisziplinäre ›Undiszipliniertheit‹ dar, die aber zugleich (wie Rubinsteins zahlreiche andere Produktionen) im überholten, opulent ästhetizistischen Stil des 19. Jahrhunderts verharret.¹²⁷

halb der kanonisierten Genealogie des modernen Tanzes, eher in Nähe des Balletts; beide zeichnet nicht nur die Perfektionierung der Pose aus, sondern eine ästhetizistische Affinität zu opulenten, historisierenden Kostüme und Szenarien; beide performen androgyne und ambivalente Modelle von Gender; und schließlich bringt auch Sacharoff eine Version des *Heiligen Sebastian* auf die Bühne.

- 127 Ein britischer Kritiker beschreibt *Le Martyre* 1931 etwa als »an artistic unity out of the baroque Italian, Russian, and French elements which compose this strange but magnificently spectacular gal-limaufry. There is always something to be said for virtuosity and this production is pure virtuosity, so completely emptied of meaning as to become actually attractive.« (z.n. Mayer: Ida Rubinstein: A Twentieth-Century Cleopatra, S. 38.)