

Sandra Meinzenbach:

Europa (Auszug)

Aus: „*Tanz ist eine Sprache und eine Schrift des Göttlichen ...*“: *Kunst und Leben der Ruth St. Denis*. Wilhelmshaven, 2013, S. 56-66.

© Florian Noetzel Verlag

Berlin konnte kaum mit London und Paris mithalten¹, aber auch hier sammelten sich die Vielfalt und die Ambivalenzen der Moderne: traditionsorientierte Kunst als klassische Domäne des Bildungsbürgertums, populäre Unterhaltung und die Neuerungen der Avantgarde.² Vor allem an der Friedrichstraße bündelten sich Kleinkunstbühnen, Operetten- und Revuetheater, unter denen der Wintergarten des Central-Hotels zur ersten Adresse aufgestiegen war. Zugleich zirkulierten der Jugendstil, die Werkbundbewegung, der beginnende Expressionismus und die Anfänge des modernen Theaters. Man diskutierte über „Kunstreligion“, verfallende Werte und neue künstlerische Ausdrucksformen: allesamt Zeichen einer Zeit, die sich ihren Umbrüchen bewusst war und bisweilen selbst von einer ausgeprägten Kulturkrise sprach.

So hatte FRIEDRICH NIETZSCHE das Christentum harsch kritisiert und seinem oft zitierten Aphorismus *Gott ist tot*³ das Tanzen – eines Philosophen „einzige Frömmigkeit und sein ‚Gottesdienst‘“⁴ – entgegengesetzt. Unter anderem ISADORA DUNCAN, seit Januar 1903 in Berlin ansässig, folgte NIETZSCHES Lehren und verbreitete ihre Mission: der Tanz als eine Art Ersatzreligion⁵, nicht aber, wie für Ruth selbst, ein Aus-

¹ Vgl. BRUNN, GERHARD: *Metropolis Berlin. Europäische Hauptstädte im Vergleich*. In: ders./REULECKE, JÜRGEN (Hrsg.): *Metropolis Berlin. Berlin als deutsche Hauptstadt im Vergleich europäischer Hauptstädte 1871-1939*. Bonn/Berlin, 1992, S. 11ff.

² Vgl. BOLLENBECK, GEORG: *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne. 1880-1945*. Frankfurt am Main, 1999, S. 29ff, S. 84ff, S. 124ff, S. 159ff.

³ Vgl. NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Die fröhliche Wissenschaft*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in fünfzehn Bänden*. Band III: *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. Herausgegeben von GIORGIO COLLI und MAZZINO MONTINARI. München/Berlin/New York, 1999, S. 573, S. 574.

⁴ Ebenda, S. 635.

⁵ Vgl. DUNCAN, ISADORA: *I have a will of my own: Address to the Berlin Press Club*. In: dies.: *Isadora Speaks*.

druck göttlicher Wertschätzung.

Das Theater dagegen wurde von MAX REINHARDT zu neuer Größe geführt. Der Österreicher hatte im Herbst 1905 mit gerade zweiunddreißig Jahren die Leitung des Deutschen Theaters übernommen, seinem Haus die Kammerspiele angegliedert und die Illusionskraft des Theaters – „Farbe und Musik und Größe und Pracht und Heiterkeit“⁶ – zum Leitmotiv seiner Arbeit erhoben. Gleichfalls für zeitgenössische Musik und den Tanz eingenommen, eröffnete er auch Ruth berufliche Chancen.

HARRY GRAF KESSLER, ausgebildeter Offizier und kurzfristig im diplomatischen Dienst, vor allem aber als Förderer der Künste tätig, hatte sie ihm am 19. November 1906 vorgestellt. Man erwog die Inszenierung eines eigens für Ruth konzipierten Stücks, das GERHART HAUPTMANN zu schreiben angeboten hatte, und besprach eine schon in den nächsten Tagen anstehende Matinee in den Kammerspielen. Zugleich schlug REINHARDT Ruth für das nächste Jahr Auftritte als OSCAR WILDES „Salome“ vor. „Die St Denis hat aber Etwas gerade gegen diese *Salome* [...]“, gab KESSLER an seinen Freund HUGO VON HOFMANNSTHAL weiter: „Sie sagt, es ist [...] eine *rein litterarische* Arbeit, in der der *Tanz immer nur eine Beigabe* sein kann, man mag die Sache einrichten wie man will. Und zweitens hat *sie sich selbst* schon eine *ganz andere Salome* (oder Herodias) ausgedacht, was den Tanz und die Inszenierung anbetrifft. [...] Nun der Grund, warum ich Dir dieses Alles schreibe; weil wir gedacht haben, daß Du die Dichtung, den dichterischen Rahmen zum Tanz schaffen würdest.“⁷

HOFMANNSTHAL schrieb jedoch nur eine kurze Skizze. Er konnte Ruths Wunsch, den Tanz zum Mittelpunkt der Inszenierung zu machen, nichts abgewinnen. Ruth ihrerseits mochte die für den Tod des Täufers Johannes verantwortliche Prinzessin von Judäa nicht als jene verführerisch-dämonische *Femme fatale* darstellen, die WILDE exemplarisch beschrieben hatte und die zur Jahrhundertwende in zahllosen Choreografien auf die Bühne gelangte. Sie konzipierte Salome als fragile und schuldlose Person, sah in ihr ein Werkzeug ihrer Mutter Herodias und folgte damit dem Markus-Evangelium. Tatsächlich trachtet dort Herodias nach dem Leben des Johannes (Mk 6,17-28). Mit solcherlei Bezügen zur Bibel blieb Ruth ihren künstlerischen

Herausgegeben von FRANKLIN ROSEMONT. San Francisco, 1981, S. 33; *The Dance of the Future*. In: dies.: *The Art of the Dance*. Herausgegeben von SHELDON CHENEY. New York, 1969, S. 57, 59f, S. 62.

⁶ REINHARDT, MAX: *Es gibt nur einen Zweck des Theaters: das Theater*. In: Deutsches Theater (Hrsg.): *Es ist nicht die Welt des Scheins ... Max Reinhardt über das Theater*. Berlin, 1993, S. 27.

⁷ HARRY GRAF KESSLER am 24. 11. 1906 an HUGO VON HOFMANNSTHAL. In: HOFMANNSTHAL, HUGO VON/KESSLER, HARRY GRAF: *Briefwechsel 1898-1929*. Herausgegeben von HILDE BURGER. Frankfurt am Main, 1968, S. 135f.

schen Überzeugungen treu, verwirklicht allerdings wurden die vage angedachten *Salome*-Pläne jener Tage nicht.

HOFMANNSTHAL selbst lernte Ruth Anfang Dezember persönlich kennen. Dem schlanken, mit seinen dunklen Augen und dem vollen Oberlippenbart überaus ernst wirkenden Zweiunddreißigjährigen war der Durchbruch auf den Theater- spielplänen gelungen, erst im Frühjahr 1906 hatte seine Zusammenarbeit mit RICHARD STRAUSS begonnen. Bis ins Jahr 1933 hinein sollten sechs Opernlibretti entstehen, noch zur Jahrhundertwende allerdings verliet HOFMANNSTHAL der aus den Umbrüchen der damaligen Zeit resultierenden Kulturkrise beispielhaft Ausdruck. Alles, heißt es in seinem sogenannten „Chandos-Brief“, zerfalle „in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.“⁸ Die gebräuchlichen Formeln des Schreibens und Denkens seien verloren, alles Kreative müsse verstummen.

Doch im Tanz fand HOFMANNSTHAL ein Modell des Schöpferischen jenseits der Sprachkultur. Das Tanzen galt ihm als nonverbale Allegorie des Unsagbaren.⁹ Auch in Ruths Auftritten nahm er eine „unbeschreibliche“¹⁰, doch inspirierende Schönheit wahr. In seinem Essay *Die unvergleichliche Tänzerin* skizzierte er ihre Choreografien als einen Raum frei schwingender Assoziationen, in denen „alles“¹¹ vorkomme: Ihr Schaffen schein ins Reich der Fantasie zu führen und jeden einzelnen Zuschauer auf seine ureigenen Wünsche und Begehrlichkeiten zu stoßen.¹²

Ruth wurde nachhaltige Wertschätzung zuteil. „Diese Sachlichkeit und das Interesse an mir als Künstlerin war charakteristisch für alle Aufmerksamkeit in Deutschland“, notierte sie in ihren Memoiren. „Was ich tat, wurde aus objektiver Perspekti-

⁸ HOFMANNSTHAL, HUGO VON: *Ein Brief*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Band XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*. Herausgegeben von ELLEN RITTER. Frankfurt am Main, 1991, S. 49.

⁹ Vgl. hierzu HOFMANNSTHALS VON RUTH ST. DENIS inspiriertes Manuskript *Furcht*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Band XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*. Herausgegeben von ELLEN RITTER. Frankfurt am Main, 1991, S. 121f, S. 124f. Zu HOFMANNSTHALS Tanzverständnis vgl. weiterhin: BRANDSTETTER, GABRIELE: *Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen im Dialog „Furcht“*. In: DANGELPELLOQUIN, ELSEBETH (Hrsg.): *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt, 2007, S. 41-61.

¹⁰ HOFMANNSTHAL, HUGO VON: *Die unvergleichliche Tänzerin*. In: ST. DENIS, RUTH: *Weisheit kommt tanzend. Tanz, Spiritualität und Körper*. Ausgewählte Schriften herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von KAMAE A. MILLER sowie mit einem Essay von HUGO VON HOFMANNSTHAL. Goch, 2002, S. 225.

¹¹ Ebenda, S. 227.

¹² Vgl. ebenda, S. 223ff.

ve betrachtet. Mein Tanz wurde gegen die anderen Künste aufgewogen, sein Verhältnis zu Philosophie, Dichtung, Malerei und Bildhauerei wurde geprüft und ausgewertet, sein Einfluss auf alle diese Künste wurde diskutiert. Das war eine tiefe Offenbarung einer neuen Einstellung der Kunst wie auch mir selbst gegenüber, und ich glaube, ich war niemals so glücklich wie in diesen ersten Tagen in Deutschland.“¹³

Sie war seit dem 19. Oktober, unmittelbar nach ihrer Ankunft in Berlin, an der Komischen Oper aufgetreten. HANS GREGOR, der Gründer und Direktor des damals noch an der Friedrichstraße gelegenen Hauses, fügte ihre *Cobra*-Choreografie in den zweiten Akt, in die Basar-Szene seiner gerade laufenden *Lakmé*-Produktion ein. Obwohl Bestandteil einer Operninszenierung, wurde der Tanz inmitten der orientalischen Ausstattung durch einen dunklen Vorhang – eine Blende zur Betonung von Ruths schlangenhafter Körperführung – deutlich exponiert. An anderen Abenden trat sie zwischen den Akten von *Carmen* und *Hoffmanns Erzählungen* mit *Radha* und *The Incense* auf. Auch eine Solo-Matinee mit allen drei ihrer Choreografien setzte sie durch. Diese Vorstellung vom 27. Oktober galt ihr selbst als ihr erster „wirklicher“ Auftritt in der deutschen Hauptstadt. Mitte November schließlich verließ sie die Komische Oper für ein Engagement am benachbarten Wintergarten-Varieté.

Erfahrungen mit den Tugendwächtern der deutschen Behörden machte Ruth an beiden Häusern gleichermaßen. Mit dem Aufschwung der Varietés und Vaudevilles hatte sich eine neue Sittlichkeitsbewegung entfaltet. Traditionalisten wetterten gegen vermeintlich pornografische Darbietungen¹⁴, und im Rahmen der bürgerlichen Doppelmoral wurde auch der Tanz zur Zielscheibe der Kritik. „Die moralischen Werte der deutschen Öffentlichkeit werden verteidigt [...]“, heißt es in Ruths Tagebuch: „Die von Braff hereingeführten ‚Behörden‘ kamen, um meine Taille zu

¹³ „This objectivity and concern with me as an artist characterized all German consideration. What I did was regarded from an impersonal point of view. My dancing was weighed against the other arts, its relation to philosophy, poetry, painting, sculpture was considered and appraised, its influence upon all these arts discussed. This was a profound revelation of new attitudes toward all art as well as my own, and I believe I was never so happy as in these early days in Germany.“ ST. DENIS, RUTH: *An Unfinished Life. An Autobiography*. New York, 1939, S. 91.

¹⁴ Vgl. BOLLENBECK, GEORG: *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne. 1880-1945*. Frankfurt am Main, 1999, S. 159, S. 164.

begutachten! Ich drehte und bog mich sichtlich zu ihrer Zufriedenheit, bis ich fortfahren durfte, meinen Bauch zu schminken!“¹⁵ Möglicherweise ließ man ihre freizügige Aufmachung angesichts der in *Radha* und *The Incense* transportierten Religiosität durchgehen. HOFMANNSTHAL und KESSLER zumindest brachten die Ambivalenzen ihrer Vorstellungen – sinnlich und sakral, „Tierschönheit und Mystik [...], geschlechtslose Gottheit und bloß geschlechtliches Weib“¹⁶ – präzise auf den Punkt. Zugleich schien Ruth ihren Berliner Weggefährten nicht als klassische Schönheit, dennoch aber als faszinierende, immer wieder verwandelt wirkende Persönlichkeit. „[S]ie ist im Straßenkleid noch viel schöner als auf der Bühne“, so KESSLER, „ganz blond, aber, obgleich sie sicher erst 26 oder 27 ist, sehr grisonnant, was ihr den Typus einer Marquise ancien régime giebt, mit sehr großen blauen Augen und ganz feinen wie mit dem Silberstift gezeichneten schwarzen Augenbrauen.“¹⁷ Ruths Haar war nun fast vollständig grau, und gelegentlich veränderte sie ihr Erscheinungsbild mit einer Perücke. Unverzichtbar allerdings waren Perücken im Theater. Sie ermöglichten Ruth eine Metamorphose in ihre jeweilige Rolle, und der Gegensatz zwischen Privatperson und Tänzerin konnte kaum größer sein. Was KESSLER als „grisonnant“ im Alltag und als „Fülle von Reichtum und Anmut“¹⁸ auf der Bühne beschrieb, liest sich in den Briefen des Schriftstellers RUDOLF KASSNER weitaus weniger schmeichelhaft: Ruth sehe immer älter aus, gleiche „am Mittag bei Sonnenschein im Theatermantel mit Perlenschnur u. ohne Handschuh ganz ihrer Mutter. Nur beim Lampenlicht verjüngt sie sich ganz merkwürdig, wie ich es noch bei niemandem gesehen habe.“¹⁹

Namentlich HARRY GRAF KESSLER verdankte Ruth vieles. Er hatte sie mit MAX REINHARDT und HUGO VON HOFMANNSTHAL bekannt gemacht, er hatte sie in die intel-

¹⁵ „[T]he morals of the German public are preserved [...]. The ‚government‘ preceded by Braff came to inspect my waistline! I turned and twisted evidently to their satisfaction, since I may continue to paint my tummy!“ ST. DENIS, RUTH: Tagebucheintrag vom 23. 10. 1906, zitiert in: SHELTON, SUZANNE: *Divine Dancer. A Biography of Ruth St. Denis*. Garden City/New York, 1981, S. 75.

¹⁶ HARRY GRAF KESSLER am 29. 10. 1906 an HUGO VON HOFMANNSTHAL. In: HOFMANNSTHAL, HUGO VON/KESSLER, HARRY GRAF: *Briefwechsel 1898-1929*. Herausgegeben von HILDE BURGER. Frankfurt am Main, 1968, S. 131.

¹⁷ HARRY GRAF KESSLER am 20. 11. 1906 an HUGO VON HOFMANNSTHAL. Ebenda, S. 134.

¹⁸ HARRY GRAF KESSLER am 29. 10. 1906 an HUGO VON HOFMANNSTHAL. Ebenda, S. 131.

¹⁹ RUDOLF KASSNER am 1. 9. 1908 an GERTRUD („GERTY“) VON HOFMANNSTHAL. In: HOFMANNSTHAL, HUGO VON/KASSNER, RUDOLF: *Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal*. Mitgeteilt und kommentiert von KLAUS E. BOHNENKAMP. Freiburg, 2005, S. 123.

lektuellen Zirkel Berlins eingeführt. Am 16. November 1906 trafen sich die beiden mit CONSTANCE SMEDLEY zum Abendessen im Lyceum Club: einer feministisch wie künstlerisch engagierten Frauenvereinigung, deren Vorbild die britische Autorin – nur wenig älter als Ruth und mit allzu energischen Zügen ausgestattet, um wirklich attraktiv zu sein – zwei Jahre zuvor mit dem Londoner Lyceum ins Leben gerufen hatte.²⁰

Für den 18. November dagegen organisierte KESSLER ein Essen im Automobil Club in unmittelbarer Nähe des Potsdamer Platzes. Er hatte GERHART HAUPTMANN, CONSTANCE SMEDLEY und die Maler LUDWIG VON HOFMANN und GIACOMO GUSTAV RICHTER eingeladen, Ruth selbst wurde nach ihrer Nachmittagsvorstellung im Charlottenburger Theater des Westens von einem Chauffeur in den Klub gebracht. Begeisterte Zuschauergruppen fingen sie auf dem Weg vom Bühneneingang zum wartenden Wagen mit Applaus und Bewunderungsrufen ab, beim Essen selbst entwickelte sich trotz aller Sprachbarrieren eine intensive Debatte über Tanz und Theater. Ruth sprach kaum Deutsch, GERHART HAUPTMANN dagegen kein Englisch. Daher übersetzte KESSLER erste Pläne einer „Pantomime“²¹: Hier wurde über jene letztlich nie verwirklichte Idee eines für die REINHARDT-Bühne geeigneten Theaterstücks für Ruth diskutiert.

Am 19. November schließlich traf sie mit MAX REINHARDT persönlich zusammen. In seinen Kammerspielen sahen sie und KESSLER die Generalprobe von FRANK WEDEKINDS *Frühlings Erwachen*, Ruth sprach mit REINHARDT über zukünftige Engagements und über *Salome*. Ebenfalls mit KESSLER besuchte sie die Berliner Museen, um für *Egypta* zu recherchieren. Sie setzte sich noch immer mit ihrer Choreografie über das Alte Ägypten auseinander, beriet sich mit dem Spezialisten ALAN H. GARDINER und stellte den Künstlern ihres Bekanntenkreises ihre konzeptionellen Pläne vor. Auch mit HOFMANNSTHAL sprach sie über den Orient, über Philosophie, Dichtung und einen neuen Stellenwert des Tanzes. Jener Gedankenaustausch – fragmentarisch in seiner Skizze *Die Gespräche der Tänzerin* festgehalten²² – lenkten

²⁰ Vgl. SMEDLEY, CONSTANCE: *Crusaders. The Reminiscences of Constance Smedley*. London, 1929, S. 54ff, S. 116ff.

²¹ HARRY GRAF KESSLER: Tagebucheintrag vom 18. 11. 1906. In: ders.: *Das Tagebuch*. Band IV: 1906-1914. Herausgegeben von JÖRG SCHUSTER. Stuttgart, 2005, S. 205.

²² Vgl. HOFMANNSTHAL, HUGO VON: *Die Gespräche der Tänzerin*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Band XXXI: Er-

HOFMANNSTHAL hin zu seiner Vision eines die Kultur und Zivilisation erlösenden Tanzes.

In Ruths Privatleben tat sich wenig. Sie lernte HOFMANNSTHALS Schwager, den österreichischen Maler HANS SCHLESINGER kennen, zu einer wirklichen Liaison weitete sich ihre Bekanntschaft jedoch erst ein reichliches Jahr später aus. Auch ihre Kontakte zu allen anderen Künstlern, Denkern und Lebemännern Berlins blieben platonisch. Und doch versetzte die ihr entgegengebrachte Aufmerksamkeit dem nach wie vor spannungsgeladenen Verhältnis zu ihrer Mutter neuen Zündstoff. EMMA hatte den Europa-Aufenthalt ihrer Tochter kontrollierend begleitet, die eingehenden Gagen äußerst sparsam verwaltet und im Gegenzug Loyalität schlechthin erwartet. Ruth dagegen suchte sich kaum zwei Monate vor ihrem achtundzwanzigsten Geburtstag noch immer als unabhängige junge Frau zu behaupten.

Die alten Mutter-Tochter-Konflikte setzten sich fort, als EMMA, Ruth und BUZZ in der zweiten Dezemberhälfte nach Osteuropa weiterreisten. Zu Weihnachten tanzte Ruth in Prag – eine in ihren Augen unerträgliche, finster-katholische Stadt –, in der Zeit zwischen den Jahren in Warschau. Lukrativ waren diese Auftritte nicht, EMMA ihrerseits kämpfte mit gesundheitlichen Problemen und kehrte krankheitsbedingt nach New York zurück.

Ruth und BUZZ fuhren allein nach Wien: in eine Stadt, deren Seele der Schriftsteller FRANZ SERVAES „tief in der Tradition der Jahrhunderte“²³, im „Uralten und Abseits-Verborgenen“²⁴ ausmachte. Die historistische Pracht der unter KAISER FRANZ JOSEF erbauten Ringstraße war zum Symbol des antiquierten Wien geworden, die Habsburgermonarchie selbst stand seit langem in der Kritik. Gleichfalls allerdings zirkulierten jene Umbrüche, die als „Wiener Moderne“ in die Geschichte eingegangen sind. HERMANN BAHR, ARTHUR SCHNITZLER, HUGO VON HOFMANNSTHAL und KARL KRAUS prägten eine neue Literatur, die Secessionisten um GUSTAV KLIMT machten Österreichs Hauptstadt zu einem Zentrum des Jugendstils. GUSTAV MAHLER schlug eine Brücke hin zur Neuen Musik, ARNOLD SCHÖNBERG war auf dem Weg in die Atonalität. SIGMUND FREUD schließlich hatte mit seinen *Studien über Hysterie* und der *Traumdeutung* die Psychoanalyse begründet.²⁵

fundene Gespräche und Briefe. Herausgegeben von ELLEN RITTER. Frankfurt am Main, 1991, S. 175-177.

²³ SERVAES, FRANZ: *Wien. Briefe an eine Freundin in Berlin*. Leipzig, 1908, S. 5.

²⁴ Ebenda.

²⁵ Vgl. LORENZ, DAGMAR: *Wiener Moderne*. Stuttgart/Weimar, 2007, S. 10ff.

Für Ruth stand Wien im Zeichen ihrer neu gewonnenen Freiheit: endlich ohne ihre Mutter, im positiven Sinn auf sich allein gestellt. Sie traf sich auch hier mit HUGO VON HOFMANNSTHAL, eine Affäre mit dem sechzehnjährigen EGON SCHIELE wurde ihr nachgesagt. Im Januar 1907 tanzte sie am Ronacher Theater, einem klassischen Variété im alten Stadtkern. Der für seine spitze Feder bekannte KARL KRAUS schrieb eine vernichtende Kritik²⁶, zugleich markierte ihr Engagement den Beginn einer wahren Tour de Force. In der ersten Februarhälfte folgten Auftritte in Düsseldorf, von dort aus reisten Ruth und BUZZ nach Hamburg und quer durch Deutschland. Als das Geschwisterpaar im November zunächst in Dresden und dann in Berlin erneut auf HUGO VON HOFMANNSTHAL und HARRY GRAF KESSLER traf, schloss sich der Zirkel eines Jahres.

Dann, im Dezember 1907, forderte der anhaltende Stress seinen Tribut. Ruth war ausgebrannt. „Die Wiederholung von *Radha* über fast zwei Jahre war zu einer furchtbaren Schinderei geworden. Eines Abends tat ich etwas, was ich noch nie zuvor oder danach getan hatte“, dachte sie an die damals anstehenden Auftritte in Budapest zurück. „Mitten in *Radha* hörte ich plötzlich auf zu tanzen und rannte zu Buzz' Bestürzung von der Bühne. Ich lief in meine Garderobe, verschloss die Tür und gab mich einem Anfall von Hysterie hin. Natürlich ließ Buzz den Vorhang herunter und kam, um zu sehen, was los war. Alles, was ich wieder und wieder mit irritierender Monotonie wiederholen konnte, war: ‚Ich bin keine Maschine.‘“²⁷

Ruths Ansprüche an sich selbst – tanzend ein Medium göttlicher Offenbarung zu sein – hatten dem Theateralltag nicht standgehalten. Ihre ambitionierten Choreografien waren zu einem lediglich mechanisch absolvierten Programm verkommen. Sicherlich: Ruth kam den Erwartungen ihres Publikums noch immer nach. Orientalische Tänze genossen anhaltende Popularität, ihre Vorstellungen waren ausverkauft. Zugleich hatte sie ihre Arbeiten revidiert, hatte schon im Herbst 1906 über

²⁶ Vgl. KRAUS, KARL: *Die Ära nach dem Prozeß Riehl – Antworten des Herausgebers: Ruth St. Denis*. In: ders. (Hrsg.): *Die Fackel*. 8. Jahrgang; Nummer 216/9. 1. 1907, S. 19-21.

²⁷ „[T]he repetition of *Radha* for nearly two years had become a terrible grind. One night I did a thing I have never done before or since. In the midst of *Radha* I suddenly stopped dancing and, to Buzz's consternation, ran off the stage. I went to my dressing room and, locking the door, indulged in a fit of hysterics. Buzz of course rang down the curtain, and came to see what the trouble was. All I could repeat over and over with irritating monotony was, ‚I am not a machine.‘“ ST. DENIS, RUTH: *An Unfinished Life. An Autobiography*. New York, 1939, S. 101.

neue Dekorationen für *Radha* nachgedacht und ihre Bewegungsabläufe einige Male umgeformt. Tatsächlich aber präsentierte sie statt künstlerischer Klasse Dutzende austauschbare Versionen dreier exotischer Sujets. An die originalen Tänze, wie sie am 22. März 1906 in New York über die Bühne gegangen waren, dachte niemand, wahrscheinlich nicht einmal sie selbst mehr zurück.

Ruth hatte sich unmerklich an jenes Niveau angenähert, das sie immer wieder kritisierte. Auch im Verlauf des Jahres 1907 klagte sie über die ihrer Ansicht nach drittklassigen Häuser, an denen sie auftrat. Ihre Tänze galten ihr trotz allem als zu wertvoll für das dortige Repertoire, und dennoch waren Vorstellungen zwischen Akrobaten, Komikern oder dressierten Tieren eine finanzielle Notwendigkeit. Engagements an etablierten, von Kunstkritikern und kunstverständigen Zuschauern besuchten Theatern waren rar: Leben konnten die Geschwister von Ruths künstlerischem Ehrgeiz nicht.

Die Zerrissenheit zwischen ihren eigenen Ansprüchen und dem profanen Variétébetrieb verstärkte Ruths depressive Stimmung vom Dezember 1907. Sie sehnte sich nach einer Konstanten, die sie in einer eigenen Familie – „es schien mir, als hätte ich anderer Leute Leben anstelle meines eigenen gelebt [...]. Oh, nur ein einfaches Bauernhaus auf dem Land und eine Familie“²⁸ – oder zumindest in einer Beziehung zu finden hoffte. Von diffusen Sehnsüchten getrieben, unterbrach sie ihre Tournee. Während sich BUZZ Venedig ansah, fuhr sie zu HANS SCHLESINGER nach Rom und fand dort ihre erste Atempause seit langem. Der Kontakt zu SCHLESINGER war seit ihrer ersten Begegnung im Jahr zuvor nicht abgerissen. Er zeigte Ruth sein Atelier, den Sonnenuntergang über dem Monte Palatino – eines der ältesten Stadtviertel unmittelbar neben dem Forum Romanum – und den Petersdom.

Jahrzehnte später allerdings opferte Ruth ihre Liaison ihrem selbst geprägten Mythos der keuschen, einzig ihrem göttlichen Schaffen verpflichteten Künstlerin. In ihren Memoiren ließ sie die Beziehung zu SCHLESINGER in der Schwebelose: Er sei ihr durch Europa gefolgt, habe um sie geworben und ihre Zurückhaltung dennoch souverän akzeptiert.²⁹ Dergleichen kultivierte sie nicht zum ersten Mal. Enthalt-

²⁸ „It seems that I have been living other people’s lives rather than my own [...]. Oh for a simple country farm house and a family.“ ST. DENIS, RUTH: Tagebucheintrag vom 15. 12. 1907, zitiert in: SHELTON, SUZANNE: *Divine Dancer. A Biography of Ruth St. Denis*. Garden City/New York, 1981, S. 79f.

²⁹ Vgl. ST. DENIS, RUTH: *An Unfinished Life. An Autobiography*. New York, 1939, S. 102.

samkeit war im öffentlich zelebrierten Bild ihrer selbst zur unabdingbaren Grundlage ihrer Arbeit geworden. Ihre Religiosität und namentlich ihre Neigung zur Christlichen Wissenschaft, so Ruth, lasse sie fühlen, dass ihre Karriere „kompromisslos in einem geschlechtslosen Geist und Empfinden begründet lag und dass jeglicher Einfluss oder Triumph meines Liebeslebens in das vitale Zentrum meiner kreativen Instinkte eindringen und Unheil bringen würde. Eine solche Geisteshaltung stigmatisierte alle meine potenziellen Liebesaffären als schuldhaftes Verfehlen gegenüber meiner Kunst. Deshalb verbarg sich mein aufsteigendes Verlangen hinter Befangenheit. Möglicherweise hätte ich diese innere Einstellung durchbrechen können, hätte ich mich nicht so tief in meine Arbeit versenkt und wäre Hans ein drängenderer Liebhaber gewesen.“³⁰

Tatsächlich kehrte Ruth nach dem römischen Intermezzo vom Jahreswechsel 1907/08 an die europäischen Theater zurück. Mit neuer Energie trat sie in der zweiten Januarhälfte 1908 in Nürnberg auf und vollendete zwei Choreografien, über die sie sich schon seit Monaten den Kopf zerbrach. Sie brauchte stets lange, um ihren Ideen Form zu verleihen, nun aber floss ihre Kreativität. Am 5. Februar gelangte am Wiener Ronacher Theater *The Nautch* zur Uraufführung: dem Namen nach an die Vokabel *nāc*, das indische Wort für „Tanz“ angelehnt und zugleich eine Paraphrase einer alten indischen Tanztradition, die der Gottesverehrung diene und im Verlauf der Zeit Eingang in die Hofkultur fand, von Kurtisanen präsentiert und nicht zuletzt auf den Straßen dargeboten wurde.

Um Authentizität allerdings – „ich hätte mich hoffnungslos in Alltagskleinigkeiten verfangen und wäre nicht mehr in der Lage gewesen, an meinem Verständnis der Seele Indiens festzuhalten“³¹ – bemühte sich Ruth noch immer nicht. Auch *The Nautch* speiste sich aus Wunschvorstellungen des Fernen Ostens und allzu populären Darstellungskonventionen. Die Bühne ähnelte der Basar-Szene, die Ruth für

³⁰ „At the same time my acceptance of Christian Science, in the way that I did, caused me to feel that my art life rested uncompromisingly on a sexless quality of mind and feeling, and that any influence on or penetrations of my love life would invade the vital center of my creative instincts and bring disaster. This state of mind rendered all my potential love affairs merely guilty disloyalties to my art. Thus all my growing desires were wrapped about with inhibitions. Possibly, however, I might have broken through this attitude of mind had I not been plunged so deeply into my work, and had Hans been a more importunate lover.“ Ebenda, S. 102.

³¹ „I would have become hopelessly entangled in the details of daily life and would have been unable to adhere to my understandings of the soul of India.“ Ebenda, S. 108.

The Cobras entworfen hatte, und erneut tanzte sie vor einer Gruppe indischer Statisten. Ihr weit schwingender Rock machte eine Technik möglich, die an den *Skirt Dance* der Varietés erinnerte. Gleichfalls lehnte sie sich mit kreisenden Hüften, trommelnden Füßen und dynamischen, spiralförmigen Drehungen an ihre *Radha*-Choreografie an. In den kommenden Jahren entstanden mehrere Varianten, für die Ruth anstelle ihres ursprünglich grünen Kostüms neue Farben wählte: namensgebend für *The Black Nautch*, *The Black and Gold Nautch* oder *The White and Silver Nautch*. Grundlage blieb jedoch stets ihre Wiener Erstfassung, bei der sie in farbenprächtiger Aufmachung und mit sinnansprechendem Körpereinsatz ein weiteres Mal klassische Klischees orientalischer Weiblichkeit bediente.

The Yogi war von anderem Kaliber. Auch diese Choreografie gelangte im Ronacher, am Nachmittag des 9. Februar anlässlich einer Sondervorstellung vor geladenem Publikum zur Premiere. Ruth zeigte sich als Anhänger des meditativen Yoga, konzipierte ihre Rolle als männlichen Part und betrat die Bühne als androgyne Erscheinung, war jedoch eines nicht: eine reizvoll-exotische Tänzerin. Die Choreografie selbst war einfach. Ruth schritt in der Szenerie eines indischen Waldes auf ein Tigerfell zu, sank in den Lotussitz, führte die Arme rhythmisch neben dem Torso, beugte ihren Oberkörper dann nach vorn. Ihr Kopf ruhte auf ihren gekreuzten Knöcheln und die Hände auf dem Boden, ehe sie sich zu voller Größe aufrichtete: die Arme erhoben und dann wieder gesenkt, in der Hand einen Rosenkranz.

Auch der Hinduismus nutzte eine Gebetskette, „und gerade als der Vorhang fiel, war ein leises Aufschlagen der Perlen auf dem Boden zu vernehmen: ein Symbol, dass alle Disziplin, all die äußeren Stützen und Gedanken fortgefallen waren und die einzigartige Seele des Yogi für einen kurzen Moment ihre Verbindung mit dem Göttlichen gefunden hatte.“³² Das Solo stand für religiöse Reinigung und die Disziplin des Geistes, war weit entfernt von schmeichelnden Bewegungsfolgen und orientalischem Ausstattungszauber. Doch auch *The Yogi* sollte sich über Jahre in Ruths Repertoire halten.

³² „[A]nd just as the curtain dropped, a faint click of beads falling to the ground was heard, a symbol that all the disciplines, all the outer supports and preoccupations had fallen away, and the individual soul of the Yogi had for a brief moment attained its union with the divine.“ Ebenda, S. 107.