

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.

Wie Levitz resümiert, führt Rubinstein mit ihrer Performance die soziale Konstruiertheit von Gender wie Sexualität vor.⁷⁰ Zweifellos trifft sie mit dieser Diagnose wesentliche Aspekte der Wirkung der Inszenierung, es greift aber zu kurz, die Ambiguität der Genderperformance und die Vervielfältigung potenzieller Richtungen des Begehrens – zu den Bewunder:innen von Rubinstein/Sebastian zählten sowohl hetero- also auch homosexuelle Zuschauer:innen⁷¹ – auf die visuelle Dimension zu reduzieren. Ich möchte im Folgenden behaupten, dass Rubinstein mit *Le Martyre* ein queeres Spektakel aufführt, das insbesondere in der Ambiguität und Inkongruenz von sichtbaren Posen und hörbarer Stimme liegt, die es verum möglich, die Doppelfigur Rubinstein/Sebastian entsprechend normierter Schemata von (vokaler) Verkörperung von Gender zu lesen.⁷² Denn nicht nur die beschriebene Szene des vierten Akts mit ihrer lasziven Pose löst im Publikum Spannung aus, sondern ebenso die Tanzszenen, deren Posen, wie gezeigt wurde, nicht spezifisch erotisch konnotiert sind. Dennoch vermerkt Gabriel Astruc, Produzent der Inszenierung, in seinen Erinnerungen: »Der Tanz auf den glühenden Kohlen, mit dem Finale des ersten Aktes verbunden, ließ alle erregt atmen.«⁷³ Diese Wirkung scheint sich primär aus dem Verbund von wohlgesetzten Posen, Gesten und lyrischem Sprechen zu generieren, wobei der Stimme Rubinstins in Kritiken eine ebenso große Bedeutung zukommt wie ihrem Körper. Dabei sind die Elemente Stimme, Körper und Erotik in der Darstellung des Heiligen durch Rubinstein untrennbar mit dem übergreifenden Aspekt der Fremdheit verflochten. In zeitgenössischen Kritiken fällt ein extremer Gegensatz auf zwischen der Wirkung ihres Körpers und ihrer Stimme.⁷⁴ Zwar dominiert in beiden Fällen das Motiv des Fremden die Wahrnehmungen – auch in Vermischung mit Rubinstins öffentlicher Persona –, jedoch wird dieses Fremde bezüglich des Körpers als anziehend, bezüglich der Stimme häufig als störend charakterisiert. So schreibt Emile Vuillermoz von der »übernatürlichen Harmonie« der Haltungen ihres »unkörperlichen«⁷⁵ Körpers, wobei jede Linie eine unbekannte, subtile und gelehrte Musik singt. Wiederholt finden ihre »sublimen«⁷⁶ Beine Erwähnung. Auch André Levinson bringt Rubinstins Posen in

70 Ebd., S. 432. Dies rückt Rubinstein laut Levitz in die Nähe von Oscar Wilde.

71 Vgl. ebd., Romaine Brooks, Elisabeth de Gramont, Jean Cocteau, Robert de Montesquiou und D'Annunzio selbst.

72 Vgl. zu einer ähnlichen Perspektivierung der Performance Batson: *Dance, Desire, and Anxiety in Early Twentieth-Century French Theater*.

73 Astruc: *Meine Skandale*, S. 68.

74 Ich beziehe mich hier auf Kritiken zu verschiedenen Aufführungen der Produktion durch Ida Rubinstein aus den Jahren 1911, 1922 und 1923.

75 Emile Vuillermoz (1922) z.n. Cuttoli: *Le Martyre de Saint-Sébastien. Crédit et reprises*, S. 19: »Rubinstein nous a enchantés de nouveau par la surnaturelle harmonie de ses attitudes et la grâce souveraine d'un corps svelte et désincarné dont toutes les lignes chantent une musique inconnue, subtile et savante.« Übers.: »Rubinstein verzauberte uns erneut durch die übernatürliche Harmonie ihrer Haltungen und die souveräne Grazie eines schlanken, körperlosen Körpers, in dessen Linien eine unbekannte, subtile und wissende Musik singt.« Auch D'Annunzio betont Rubinstins »Unkörperlichkeit«: »Where could I have found an actor whose body is so uncorporeal?« (D'Annunzio z.n. Cossart: *Ida Rubinstein (1885–1960). A Theatrical Life*, S. 42.)

76 Vgl. Marcel Proust: *Lettres à Reynaldo Hahn*. Paris: Gallimard 1956, S. 205 und Jean-Louis Vaudoyer: *La Déesse vivante*. In: *Le Gaulois*, 10.06.1923.

Verbindung mit geschlechtlicher Ambivalenz, wenn er ihre Erscheinung mit den fließenden androgynen Figuren des britischen Jugendstilkünstlers Aubrey Beardsley der 1890er Jahre vergleicht. Sie erscheine ob ihrer Schlankheit, aber ›übernatürlichen‹ Größe wie ein perverser Ephebe aus dem erotisierten Beardsley'schen Imaginarien.⁷⁷ Ein anderer Kritiker tituliert sie »Ephebe dritten Geschlechts«⁷⁸. Lucien Alphonse-Daudet spricht in diesem Sinn von einer Schönheit, die keinerlei Zeit oder Ort zuzuordnen und *unsituierbar* sei.⁷⁹ Die Schönheit ihrer Posen und Bewegungen rührten zu Tränen, so Fernand Nozière.⁸⁰ Zusammengefasst lässt sich feststellen, dass Rubinstins in konzisen Linien modelliertem Körper eine Unkörperlichkeit attestiert wird, die als Signum einer unweltlichen A-Geschlechtlichkeit gilt, von der nicht zuletzt eine besondere Anziehungskraft ausgehe.

Demgegenüber rufen Rubinstins Stimme und ihr russischer Akzent in der Wahrnehmung zahlreicher Rezensent:innen das Attribut fremd im Sinne einer Störung und Irritation auf. Henry Bidou nennt ihre Stimme flach, blechern, nasal, durchsetzt vom rollenden ›R‹, als ob sie den Mund voll Kieselsteinen hätte.⁸¹ Für den Chorleiter Inghelbrecht klingt ihre Stimme »artifiziell und nicht-menschlich«.⁸² Wiederholt wird die Heiserkeit ihrer Stimme hervorgehoben.⁸³ Jean Cocteau bringt ihre rauen und tiefen Stimme in Verbindung mit Sebastians Adoleszenz.⁸⁴ Rubinstins tiefe Stimmlage und ihr raues Timbre entsprechen weder stereotypen westlichen Normen der femininen Stimme noch der ephabenhaften A-Geschlechtlichkeit, wie sie ihrem Körper zugeschrieben wird.⁸⁵ In ihrer Rolle als Sebastian ruft sie damit vokal gänzlich andere Genderkonnotationen auf als in ihren sichtbaren Posen. Wie ihr Körper wird ihre Stimme mit dem Element des Fremden verknüpft: Anstelle des Überirdischen ist es hier jedoch vielmehr ein irdisch Fremdes im Sinne des ›Nicht-Französischen‹ und ›Nicht-Zivilisierten‹. Für Marcel Proust etwa repräsentiert ihre Aussprache die Fremdheit des auf Französisch schreibenden Italieners D'Annunzio.⁸⁶ Cocteaus Beschreibung rekurriert auf den ›noblen Wilden‹, wenn er in Rubinstein Schlichtheit und Größe sowie »röhrende« Fehler und Unbeholfenheit eines »Primitiven« hört.⁸⁷ Genau jene sprachverformende Fremdheit von Rubinstins Stimme scheint eine spezifische Kraft ausgeübt zu haben, die je nach Perspektive als dissonant oder verzaubernd, oder aber auch als beides zugleich, rezipiert wurde,

77 Vgl. Levinson: *La Danse au Théâtre: Esthétique et Actualité mêlées*, S. 20: »Grande plus que nature, élancée à faire paraître trapu un éphebe pervers d'Aubrey Beardsley.«

78 J[ean?] C[octeau?]: *Le Martyre de Saint Sébastien*. In: *La Revue Musicale*, 01.06.1911, S. 233: »un éphebe du ›troisième sexe‹, comme on l'a dit de certains personnage dans les tableaux de Botticelli.«

79 Vgl. Lucien Alphonse-Daudet: *Saison des Ballets Russes au Chatelet / Comoedia illustré* 1911. In: Maurice de Brunoff / Jacques de Brunoff / Valerian Svetloff (Hrsg.): *Collection des plus beaux numéros de ›Comoedia illustré‹ et des programmes consacrés aux ballets et galas russes depuis le début à Paris, 1909–1921*, (1922), S. 575–578.

80 Vgl. Fernand Nozière z.n. Cuttoli: *Le Marytre de Saint-Sébastien. Créditation et reprises*, S. 18.

81 Vgl. Bidou: *La Semaine dramatique*, S. 1.

82 Désiré-Émile Inghelbrecht: *Mouvement contraire. Souvenirs d'un Musicien*. Paris: Domat 1947, S. 219: »artificielle et inhumaine.«

83 Vgl. Elisabeth de Gramont (1932) z.n. Cossart: *Ida Rubinstein (1885–1960). A Theatrical Life*, S. 41.

84 Vgl. Cocteau: *Madame Ida Rubinstein dans ›Saint Sébastien‹*.

85 Siehe zu Gender, Race und Timbre Eidsheim: *The Race of Sound*.

86 Vgl. Proust: *Lettres à Reynaldo Hahn*, S. 206.

87 Vgl. Cocteau: *Madame Ida Rubinstein dans ›Saint Sébastien‹*.

wie die folgende Premierenkritik evident macht. Wegen der aus ihr sprechenden tiefgreifenden Ambivalenz der Stimme soll hier eine etwas längere Passage zitiert werden. Rubinstein habe

»une voix déplorable [...]: elle prononce mal, déclame trop violement; sont accent déforme les mots; on ne distingue guère le texte de l'auteur dans ses soupirs, ses hurlements; et cela d'abord paraît énervant. *Mais sa voix a une telle puissance de caresse, d'envoulement, de sorcellerie, que ses défauts contribuent à son triomphe.* Les mots dans leur précision mathématique, même quand ils sont élus par un poète pour exprimer une pensée harmonieuse, sont toujours froids et bien au-dessous du rêve qu'ils devraient exprimer. Mais la chanson indistincte, le murmure mélodieux d'une voix de femme en extase, nous les comprenons mieux; ils nous disent des choses infiniment troublantes et enivrantes; ils nous emportent en plein charme, versent dans tout notre être des vibrations infinies. [...] Nos nerfs ont tressailli. Les flèches qui l'atteignaient ont percé aussi un peu notre épiderme, et nous avons senti, jusqu'au cœur, la douloureuse joie de son agonie. [...] [C]ette incarnation bizarre de l'archer Sébastien [...] est d'un art sauvage, fou, mais très impressionnant, et qui produit sur les cerveaux des sensations aiguës, diaboliques ou divines.«⁸⁸

Aus den genannten Kritiken spricht eine Wahrnehmung von Rubinstins Stimme, die sowohl ihren tiefen, rauen Klang wie auch ihre ›falsche‹ Prosodie, das heißt unüblich gesetzte Akzente, ihre andere Sprachmelodie und den verzerrten Rhythmus der Worte als übergreifende, ›primitive‹ Fremdheit hört. Diese wird teils abgelehnt, andere Kritiker:innen, wie der letzte, situieren gerade hier eine ›magische‹ und auch fatale ›diabolische‹ Kraft.⁸⁹ Es ist die Stimme Rubinstins, ihre zu einer unverständlichen, aber höchst affektiven Melodie gewordenen Worte, von denen eine beunruhigende, berauschende,

-
- 88 Emery: Comment ils ont joué. In: *Comoedia*, 23.05.1911. Übers.: »eine beklagenswerte Stimme [...]: sie spricht schlecht aus, deklamiert zu heftig; ihr Akzent verzerrt die Worte; man kann den Text des Autors kaum von ihren Seufzern, ihren Schreien unterscheiden; und das scheint zunächst ärgerlich. Aber ihre Stimme hat eine solche Kraft der Zärtlichkeit, der Verzauberung, der Hexerei, dass diese Mängel zu ihrem Triumph beitragen. Worte in ihrer mathematischen Präzision, selbst wenn sie von einem Dichter gewählt werden, um einen harmonischen Gedanken auszudrücken, sind immer kalt und bleiben hinter dem Traum zurück, den sie ausdrücken sollen. Aber den undeutlichen Gesang, das melodiöse Murmeln einer Frauenstimme in Ekstase, verstehen wir besser; sie sagen uns Dinge, die unendlich beunruhigend und berauschend sind; sie reißen uns in vollem Reiz mit, versetzen unser ganzes Wesen in unendliche Schwingungen. [...] Unsere Nerven zuckten. Die Pfeile, die ihn trafen, durchbohrten auch unsere Haut ein wenig, und wir spürten bis ins Herz hinein die schmerzhafte Freude über seine Qualen. [...] [D]iese bizarre Inkarnation des Bogenschützen Sebastian [...] ist von einer wilden, verrückten Kunst, aber sehr beeindruckend, und sie erzeugt in den Hirnen heftige Empfindungen, diabolisch oder göttlich.« (Herv. J.O.) Tony Bentley zitiert in *Sisters of Salome* (2002) bemerkenswerterweise nur die ersten Zeilen der Kritik, wodurch die ambivalente Kraft von Rubinstins Stimme völlig negiert wird.
- 89 Ähnlich äußert sich 1922 Emile Vuillermoz, wenn er *Le Martyre* beschreibt als »une immense incantation, un envoûtement réalisé à l'aide de mots rares, de rythme étranges, de sonorités hallucinantes. Si le charme opère, c'est l'extase; s'il est brisé, il ne rest plus qu'un interminable verbiage et un fastidieux tour de force de rhéteur.« (z.n. Cuttoli: *Le Marytre de Saint-Sébastien. Crédation et reprises*, S. 21.) Übers.: »eine immense Beschwörungsformel, ein mit Hilfe von seltenen Wörtern, fremden Rhythmen und halluzinatorischen Klängen erzeugter Zauber. Wenn der Zauber wirkt, ist

potenziell transformierende Wirkung ausgehe, wenn es etwa heißt, das Publikum würde Sebastians Lust am Leiden auf der eigenen Haut miterleben. Betont sei hier die Tatsache, dass diese *Wirkung* – im Kontrast zu dem vielfach eher maskulin beschriebenen Klang – feminin konnotiert wird, indem Metaphern wie »die Stimme einer Frau in Ekstase« oder »Hexerei« bemüht werden. Hier zeigt sich eine deutliche Ähnlichkeit von Rubinstins lyrischen Worten zum Modell der Sirenen im vorherigen Teil, die nicht auf einer wie auch immer gearteten Idee des »schönen« Stimmklangs beruht, sondern im feminin bewerteten Vermögen der Stimme, zu verführen und die Hörenden zu transformieren.

Aus dieser kurzen Gegenüberstellung einiger der zahlreichen Rezensionen fällt auf, dass in Rubinstins Darstellung des Heiligen Sebastian Posen und Stimme erstens auf unterschiedliche, einerseits anziehende, andererseits verstörende Weise als fremd wahrgenommen werden und sich diese Fremdheit zweitens im ›Nicht-Zusammenpassen‹ beider Elemente noch zu verstärken scheint. Gerade in diesem komplexen Auseinanderdriften von Stimme und Körper liegt – wie ich meine – die queere Exzentrität von Rubinstins Verkörperung des Sebastian. Jean Cocteau bezeichnet diese Qualität als ein »Noch-Nicht«⁹⁰ im Sinne einer noch nicht fertigen Stimme und noch nicht fertigen Gesten. Diese produzieren ein Noch-nicht-erkennen-Können einer abgeschlossenen Identität, eines definitiven Geschlechts, das nie in eine Eindeutigkeit aufgelöst wird. Entsprechend ist auch die Ekstase des Heiligen kein Außer-sich-selbst-Geraten im Sinne einer Raserei, sondern ein absichtsvolles In-Bewegung-Versetzen und Gegeneinander-Verschieben – eine Ek-stasis – der vermeintlich statischen Einheit von Stimme und Körper. Rubinstein modelliert Posen und vokale Klänge in diesem Sinn *exzentrisch*, als diese sich auf je unterschiedliche Weise von normativen geschlechtlichen Setzungen des Zentrums entfernen. Die ihnen von Kritiker:innen verliehenen Attribute sind so divers, dass sie statt einer kohärenten (geschlechtlichen) Identität ein kristallines Stückwerk bilden. Damit wird Rubinstein als Sebastian für die Zuschauenden zu einer schillernden Figur, laut Cocteau durchscheinend wie eine Glasmalerei,⁹¹ die vielfältigste Imaginationen ermöglicht, oder, wie D'Annunzio es ausgedrückt hat: »Nothing can be compared in strength and purity of expression with the vision given by this artist who has just enough muscles necessary to carry a drapery of dreams and of pain.«⁹² Je nach Perspektive – ob eher die Figur Sebastian oder Rubinstein, eher die Pose oder die Stimme in den Fokus rückt – überlagern sich in ihrer Performance Aspekte von ›female masculinity‹, ›male femininity‹ und androgyner A-Geschlechtlichkeit. Mit diesem »*fading of gender*«⁹³, wie die Literaturwissenschaftlerin Annette Runte es nennt, entzieht

es Ekstase; wenn er gebrochen wird, bleibt nichts als endloses Gerede und eine ermüdende Tour de Force der Rhetorik.«

90 Cocteau: Madame Ida Rubinstein dans *Saint Sébastien*.

91 Vgl. ebd.

92 D'Annunzio z.n. Vertinsky: Ida Rubinstein: Dancing Decadence and ›The Art of the Beautiful Pose‹, S. 131.

93 Annette Runte: Aneignung und Performanz. Geschlecht als Mythos der weiblichen Avantgarde am Beispiel von Ida Rubinstein, Elsa von Freytag-Loringhoven und Claude Cahun. In: Walburga Hülk / Gregor Schuhe / Tanja Schwan (Hrsg.): (Post-)Gender. *Choreographien / Schnitte*. Bielefeld: transcript 2006, S. 49–84, hier S. 53–54.

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 Rubinstins 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 Schauspielerin 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 handele 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 Melodram. 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: *Claudel 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.