

ULRIKE ITTERSCHAGEN

## Lady Hamiltons Attitüden

Mainz, Philipp von Zabern 1999. 304 S., zahlr. S/W-Abb. ISBN 3-8053-2493-6

Die Attitüde befand sich lange Zeit an der Peripherie kunsthistorischer Aufmerksamkeit, gehört sie doch – wie das »Tableau Vivant« – zum »Trivialen«, wie ein 1972 herausgegebener Sammelband urteilte (Helga de la Motte-Haber: *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*. Frankfurt a. M.). Norbert Millers hier veröffentlichter Aufsatz beleuchtete ebenso wie die grundlegende, einflussreiche Studie August Langens Attitüde und Tableau in der Goethezeit (in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 1968) die Attitüde aus literatur- und theaterwissenschaftlicher Perspektive. Die durch die Hierarchie von hoher und niederer Kunst begründete Randständigkeit wurde umso weniger in Frage gestellt, als es Frauen waren, die die Attitüdenkunst ausübten. Das *High* und *Low* als Ergebnis geschlechtsspezifischer Zuordnung ließ sich folglich nur durch einen entschieden anderen Blickwinkel korrigieren. Die Studien zur Attitüde als »Ikonographie des Weiblichen« von Dagmar von Hoff und Helga Meise 1987 und 1993 sowie von Ann Bermingham 1993 schufen einen neuen Zugang zu diesem Thema und gaben damit den Weg für weitere innovative Forschungen frei (Dagmar von Hoff, Helga Meise: *Tableaux Vivants. Die Kunst und Kulturform der Attitüden und lebenden Bilder*, in: *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, hrsg. v. Renate Berger u. Inge Stephan, Köln, Wien 1987; D. v. Hoff: *Ikonographie des Weiblichen. Die Attitüde in der Goethezeit am Beispiel von Ida Brun*, in: Silvia Baumgart u. a.: *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft*, Berlin 1993; Ann Bermingham: *The Aesthetics of Ignorance. The Accomplished Woman in the Culture of Connoisseurship*, in: *The Oxford Art Journal* 1, 1993. Nicht mehr einbeziehen konnte die Verf. Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche*

*Nachahmungen von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin 1999).

Wenn Ulrike Ittershagen nun eine umfangreiche Untersuchung über die bekannteste und produktivste aller Attitüdenkünstlerinnen, Lady Hamilton, veröffentlicht, unterscheidet sie sich grundlegend von den bisherigen Arbeiten, da sie nicht nur ihre Performances, sondern auch ihre Tätigkeit als Modell behandelt und die Frage nach der eigenständigen künstlerischen Leistung in beiden Bereichen in den Mittelpunkt ihrer Forschungen stellt. Es gelingt ihr nicht nur, die Strategien, die mit der Betonung des »Nachstellens«, der Imitation hoher Kunst zugleich die Abwertung der Attitüden betreiben, zu überwinden, sondern sie schreibt auch erfolgreich gegen die Macht des Künstlermythos an, indem sie jene künstlerischen und kunsttheoretischen Prozesse zu rekonstruieren versucht, die den eigenschöpferischen Anteil des Modells reklamierten. Sie beschreibt, mit anderen Worten, den Weg des schöpferischen Modells zur Schauspielerin in eigener Regie.

Das Vorhaben, Emma Hamiltons Gesamtwerk zu sichten, spiegelt sich in der Aufteilung des Buches in zwei gleichwertige Teile. Zuerst werden unter dem Titel »Die Attitüden, ihre Voraussetzungen und ihre Rezeption« die Kunstsammlung Sir William Hamiltons und die Grabungen in den Vesuv-Stätten, die Attitüdenaufführungen im Spiegel zeitgenössischer Berichte und die Stichserie Friedrich Rehbergs behandelt. Danach widmet die Autorin den »Attitüdenbildnissen nach Emma Hart, Lady Hamilton« am Beispiel George Romney, H. W. Tischbein, Angelika Kauffmann, Thomas Lawrence und Elisabeth Vigée-Le Brun eine ausführliche Untersuchung. In den Anhang wurden Manuskripte, Bestands- und Auktionskataloge zu den umfangreichen

Kunstsammlungen William Hamiltons aufgenommen.

Emma Hart, später Lady Hamilton, stellte mythologische, biblische und historische Gestalten, die an Kunstwerken von der Antike bis zum Barock orientiert waren, körper-sprachlich und bei weitgehendem Verzicht auf Requisiten dar. Ihre emotionale Wirkung auf die Betrachter erzielte sie nicht nur durch die virtuos gestalteten Einzelstellungen, sondern vor allem durch den schnellen Wechsel ausdrucksstarker Posen. Die zwischen Literatur, Schauspiel und bildender Kunst changierenden Darbietungen praktizierte sie auf hohem Niveau. Sie bedurften langer Einübung und Praxis, die, wie U. Ittershagen betont, im Atelier von Romney begann. Daher würde sich für die Untersuchung ein chronologisches Vorgehen empfehlen, das die Autorin aber – aus nicht ganz nachvollziehbaren Gründen – nicht wählt.

In den Jahren 1783/84 malte Romney auffallend häufig und, wie es scheint, ohne Auftrag, Honorar oder Ausstellungsabsichten Emma Hart. Was mag den begehrten Porträtisten, der sich seine Klientel mit dem Akademiepräsidenten Reynolds teilte, hierzu motiviert haben? Sah er in der freien Arbeit nach den Attitüden des Modells eine Möglichkeit, den Darstellungskonventionen, die eine begüterte Auftraggeberschicht ihm abverlangte, zu entkommen und künstlerisches Neuland, das »Reich der Imagination« (Romney) zu erobern? Und worin bestand die Kunst Emma Harts, den Porträtisten zu beflügeln? War es die dynamische Beziehung zwischen dem Figurenschema, das sie nachstellte, und ihrer lebendigen Erscheinung, zwischen Bild und Frau? Vollzog sie in ihrem Metier jene Grenzüberschreitungen, die im Bereich der Malerei zur »Verflüssigung« der starren Gattungsformen führten?

Für viele der halbfigurigen Bildnisse ist eine spontane, skizzenhaft wirkende Malweise – bei nur partiell geglätteter Oberfläche, wie dem Gesicht – kennzeichnend. Sie zeigen die

Faktur des »non finito«, wie sie die Avantgarde, allen voran Thomas Gainsborough, praktizierte. Da auch der allegorische Apparat auf ein Minimum schrumpft, lassen sich die dargestellten Charaktere nicht eindeutig bestimmen; sie wurden sowohl als mythologische oder christliche Gestalten wie auch im Sinn der überlieferten kodifizierten Leidenschaftsdarstellungen gelesen. Wenn z. B. junge Frauen mit Emmas Zügen auch Namen wie »Natur« oder »Circe« haben, so sind sie doch in erster Linie Trägerinnen von Empfindungen, die durch bekannte Zeichen – wie anmutige Bewegung, leichte nachlässige Kleidung, ein gewinnendes Lächeln, bzw. wogendes Haar, geöffneter Mund und starr geweitete Augen – sowie freie malerische Strukturen sinnlich vermittelt werden. Die im Namen und einigen Zeichen konservierte traditionelle Bedeutung verblaßt zugunsten der Affektsteigerung, die die Signale des Weiblichen bei den Betrachtern bewirken.

Obwohl die Autorin diese neue grenzüberschreitende Qualität der Bildnisse immer wieder betont, verzichtet sie in vielen Fällen nicht auf weitläufige ikonographische und formale Ableitungen, die in ihrer Summe doch wieder zur »Bedeutungsoffenheit« der Darstellungen zurückführen. Höchst aufschlußreich ist dagegen die Interpretation einer Gruppe von »Musen«, die das kontemplative Stützmotiv der Sibylle mit dem Schweigegegestus der Polyhymnia, der »Leitfigur der Pantomime« verbinden. Emma Hart als Muse übernimmt mit forcierter Kopfwendung und Blick auf die Betrachter jene Zeichen, die seit dem 16. Jh. den Porträttypus des inspirierten Künstlers kennzeichnen. Wenn aber Romney dem Künstlerporträt das der Muse gleichsam als Pendant zuordnet, dann stellt er ihren Anteil am Kunstschaffen entschieden heraus.

Nicht das »posing«, sondern, in Romneys Worten, das »acting« diente dem inspirierenden Studium der *Natur*. Indem Emma Empfindung und Leidenschaft ausdrückte und damit die tradierten Schemata der Affektdar-

stellung verflüssigte, glich ihr Verfahren dem spontanen, freien Malakt Romneys. Die Genie-Konstruktion des späten 18. Jh.s schloß das weibliche Modell durchaus ein. Nach dieser Vorstellung konstituieren Natur und Gefühl das Genie, und entsprechend galt die »Leidenschafts-Darstellerin« als Produkt der Natur.

Der Stellenwert ihrer Arbeit war so hoch, daß sie sich aus der Maler-Modell-Konstellation lösen und verselbständigen ließ. Begünstigt durch ihre Liaison mit Sir William Hamilton, dem englischen Botschafter in Neapel, und spätere Heirat (1791) entwickelte sie die Attitüde zu einer Aufführungskunst. Im Haus des Altertumsforschers, Publizisten und Besitzers einer der bedeutendsten Antikensammlungen spielte sie vor einem Publikum aus Wissenschaftlern, Künstlern, Connaisseurs und Reisenden auf ihrer Grand Tour. Sie spielte ohne Bühne und Vorhang, dicht am Publikum, gekleidet im Stil antiker Statuen mit einem Schal als unentbehrliches Mittel der Verwandlung. Besonders wirkungsvoll war die ästhetische Strategie, die virtuos gestalteten Einzelstellungen, die häufig gegensätzlichen, ausdrucksstarken Posen in schnellen Schnitten vorzuführen, die ein Besinnen, Verarbeiten, Reflektieren verhinderten, um emotional zu überwältigen. Wenn sich in einer vielteiligen Folge z. B. die verführerische Nymphe in die »Verlassene« und sodann in eine Rachegöttin verwandelte, so weckten diese Figuren in den Zuschauern die kontrastierendsten Empfindungen. »Zauberähnliche Verwandlung als wunderbare Täuschung, wodurch der Zuschauer bald erschüttert, bald gerührt, bald zum Mitleid, zur Mitfreude, zum Abscheu, zur Liebe hingerissen wird«, schrieb F. J. Meyer 1801. Mit Exkursen bis hin zu Le Bruns *Expression des passions* und du Bos' kunsttheoretischen Schriften stellt die Verfasserin die Attitüden in die Entwicklung der auf emotionale Betrachtersprache gerichteten Kunst des 18. Jh.s. Aufschlußreicher wäre es aber, die spezifische Inszenierungsform Emma

Hamiltons der zeitgenössischen Bilderwelt zuzuordnen, die ihrerseits durch körper-sprachlich vermittelten Ausdruck und kontrastierendes Neben- bzw. Nacheinander der Figuren und Szenen als Mittel der Affektsteigerung geprägt war. Diese zentralen, Attitüde, Historienbild, Graphikfolgen oder Sammlungspräsentationen übergreifenden Prinzipien aufzuzeigen, würde die Performances aus ihrer Sonderstellung in die unmittelbare Nachbarschaft anderer Medien rücken.

Daß die ans Atelier gebundenen den »freien« Attitüden in Neapel glichen, wird überzeugend verdeutlicht – hier wie dort die Zentrierung auf die Einzelfigur, die gleichen Sujets, ein Zurückfahren des allegorisch-theatralischen Beiwerks –, kurz, ein Purismus der Ausstattung, der den Blick auf die Körperkunst lenkt. In Neapel gewinnt Emma Hart aufgrund der Weiterarbeit und Perfektion ihrer Attitüden, der großen Erfolge und ihres neuen gesellschaftlichen Ranges eine hohe Selbstständigkeit. Zugleich wird sie hier zu einer der vielen Facetten wissenschaftlich-künstlerischer Aneignung der Antike erklärt und zum (Kunst) Besitz des Ehemanns und Sammlers. Sir Hamilton habe nun den Apoll (von Belvedere) und die Venus (von Milo) lebendig bei sich im Haus, schwärmte Wilhelm Tischbein 1787 und Horace Walpole spottete: »Sir William Hamilton has actually married his gallery of statues«. Als Emma Hamilton die Attitüden zu einer eigenständigen Kunstform ausbaute, wurde der in dieser Epoche höchst einflußreiche Pygmalion-Topos auf sie projiziert, der Schöpferum als ausschließlich männliches Privileg zu sichern hatte. Ihr Status als Geliebte/Ehefrau machte notwendig Hamilton zum Pygmalion, der das Wechselspiel von Bild zu Frau bewirkte.

Neben der instruktiven Sammlung zeitgenössischer, meist begeisterter Äußerungen über die Inszenierungen gewinnt ein visuelles Dokument, Friedrich Rehbergs 1794 erschienene Stichserie, einen besonderen Stellenwert. Die *nach der Natur* im reinen Umriß gezeichneten

zwölf Figuren repräsentieren Hamiltons Kanon, angefangen von der »Sybille«, über die »Verliebte einsame Träumerin« und »Kleopatra« bis hin zu »Niobe«. Die Stiche empfahlen sich aufgrund ihrer »Simplicität und unnennbaren Grazie« (F. Böttiger, 1795) auch der Nachahmung durch Künstler. Der Verzicht auf die beschreibende zugunsten einer zarten, arabeskenhaft wirkenden Linie zielte – ähnlich wie die Attitüden selbst oder Romneys freie malerische Setzungen – auf die Gefühls- und Imaginationskraft der Betrachter.

Was die Attitüdenbildnisse in Neapel betrifft, so scheint Emma Hamilton aber aufgrund ihres künstlerischen Ansehens und ihrer gesellschaftlichen Stellung den Malern häufig die Bedingungen der Zusammenarbeit diktiert zu haben. Lawrence klagte, daß er in dem Gemälde »Emma Hamilton als La Penserosa« kein Detail ohne ihre Einwilligung verändern durfte. U. Ittershagen arbeitet heraus, daß der Künstler über den Ausdruck der Melancholie hinaus ihre Profession als Attitüdenkünstlerin feiert und sie, indem er Reynolds' Porträt »Sarah Siddons als tragische Muse« zitiert, der Schauspielerin zur Seite stellt. Es fragt sich, ob nicht auch Angelika Kauffmann den Typus des Schauspielerinnen-Porträts auf »Emma Hamilton als Thalia« (1791) überträgt und damit ihrer Kunst Gleichrangigkeit verleiht. Das Bildnis des Ehemanns am Gürtel signalisiert, daß sich Emma Hamilton als Künstlerin und als Ehefrau präsentieren wollte. Elisabeth Vigée-Le Bruns »Ariadne« dagegen läßt sich aufgrund der Überschneidung von Magdalenen- und Bachantinnen-Motiven wohl eher den Interessen des Auftraggebers William Hamilton zuschreiben. Für das Historienbild

»Iphigenie erkennt Orest« mimte Emma Hamilton, laut Tischbein, das gesamte Personal, Bruder, Schwester und die Furien. Mit dieser Universalität der Rollen erklärt er sie zu einem unerschöpflichen Reservoir, das Künstlern, geradeso wie die Kunstsammlungen dieser Zeit, für ihre Bilderfindungen zur Verfügung stehe. Folgerichtig und in bester eklektizistischer Manier verschnitt er mit dem verdreifachten Modell die *Medusa Rondanini* und den *Antinoos Farnese*.

Die umfangreiche Untersuchung Ulrike Ittershagens basiert auf einer äußerst breiten Materialsammlung. Korrespondenzen, Tagebücher, Briefe, kunsttheoretische Schriften etc. erweitern die bisher bekannten Quellen in einem Maß, das auch künftige Forschung kaum ausschöpfen kann. Allerdings tendiert die Autorin dazu, die Ergebnisse ihrer Recherchen allzu detailliert darzulegen und sie eher zu addieren, als sie zu konzentrieren und zu schlüssiger Thesenbildung und nachvollziehbarer Argumentation zu nutzen. Die Offenheit des Textes verleitet Leserinnen und Leser – wie auch die Rezensentin – öfters dazu, weniger der Autorin zu folgen, als aus den dargebotenen Dokumenten eigene Schlußfolgerungen zu ziehen. Es ist zu bedauern, daß Lektorate die Aufgabe, zwischen zum Druck vorgelegten eingereichten Dissertationen und Lesern zu vermitteln, so wenig wahrnehmen. Was unter dem Blickpunkt der akademischen Doktrin angemessen sein mag, ist es für die Leser keineswegs. Der Versuch einer (fach-)adressatenbezogenen Aufbereitung so wichtiger und vorwärts weisender wissenschaftlicher Arbeiten, wie der vorliegenden, würde sich lohnen.

Ellen Spickernagel