

Emma Hamiltons fluide Faltenwürfe als Medium von Handlungsmacht

Xenia Mura Fink

In diesem Beitrag bespreche ich den Faltenwurf im performativen Werk¹ von Emma Hamilton. Die Künstlerin schuf Kunstakte, in denen beinahe kontinuierlich bewegte Stoffe von zentraler Bedeutung waren. Obwohl ihre Präsentationen eng mit Bildern von Weiblichkeit verknüpft sind, möchte ich untersuchen, wie ihr Einsatz des Faltenwurfs sich zur geschlechtlichen Ambivalenz verhält. Bei dieser Betrachtung kann ich mich nicht auf physische Werke beziehen, sondern stütze mich auf Zeitzeugnisse und Werke anderer Künstler*innen. Auch wenn diese keine neutrale Dokumentation darstellen, so bin ich der Überzeugung, dass sich, durch den jeweiligen Blick vermittelt, die Möglichkeit einer vielfältigen Lesbarkeit vom Geschlecht in Hamiltons Performances offenbart.

Die Szenerie

Der verklärende Rückbezug auf die griechische und römische Antike in der bildenden Kunst der Neuzeit² inszenierte den Faltenwurf in neuen Abbildungsformen, jenseits des Textilen, in Mode und Innenraum. Besonders im Zusammenhang mit dem Bildsujet des oftmals weiblichen Aktes wurde die Draperie zu einem Objekt, das strategisch mit dem Zeigen und dem Verbergen des Körpers spielte.³ Der üppige und von der Schwerkraft losgelöste Fall antiker Drapierung wurde zum symbolischen Attribut einer zeitlosen

1 Ittershagen, Ulrike: *Lady Hamiltons Attitüden*, Mainz 1999, S. 44; Im deutschsprachigen Raum benutzt Ulrike Ittershagen bereits 1999 den Begriff Performance für Emma Hamiltons darstellerisches Werk; Carlson, Marvin A.: *Performance. A Critical Introduction*, New York 2018³ (Erstausgabe 1996), S. 13 und 79; Ich beziehe mich ebenfalls auf den allgemeinen Performance-Begriff nach Marvin Carlson, der neben der postmodernen *Performance Art* auch Performance in Literatur, Theater und Tanz miteinschließt; Carlson führt Hamiltons verschiedene Darbietungen als avantgardistische Performance und Vorläufer des modernen Tanzes, z.B. von Isadora Duncans „griechischem Tanz“.

2 D’Elia, Una Roman: *What Allegories Wear In Sixteenth-Century Italy*, in *Weddingen*, Tristan (Hrsg.): *Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art and Literature*, *Textile Studies* 3, Emsdetten 2011, S. 65–80, S. 65.

3 Wismer, Beat: *Faszination des Verborgenen*, in: *Kat. Ausst. Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo*, Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2016–2017, hrsg. von Claudia Blümle und Beat Wismer, München 2016, S. 142.

Schönheit, verknüpft mit Vorstellungen körperlicher Ungezwungenheit.⁴ Ein besonderes Pastiche erfuhr das Antikisierende an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, zwischen Rokoko und Klassizismus, in den sogenannten Attitüden der Emma Hamilton (1765–1815). Die von ihr kreierten Performances beschworen nicht nur bekannte Figuren aus der Mythologie oder der Bibel herauf, sondern riefen in den Betrachtenden einen Eindruck hervor, der zwischen Raffinesse und Zwanglosigkeit changierte.⁵

Wegbereitend für den Klassizismus, in dem die bewegte Fülle des Barocks und Rokokos gezügelt werden sollte, waren Johann Joachim Winckelmanns Forschungen zur Kunst der griechischen und römischen Antike. Winckelmann schrieb auch über den Reiz antiker Draperie.⁶ Diese entfaltet sich vor allem an den Darstellungen weiblicher Figuren, die Winckelmann als Beispiel heranzieht, aber die sonst wenig Platz in seinen Texten finden. Hingegen konstatiert er die männlichen, jungen – „unbezeichneten“⁷ – Körper griechischer Skulpturen als den Gipfel der Schönheit. Winckelmanns Thesen waren zunächst von der kurfürstlichen Antiken-Sammlung geprägt, die Dresden zu einem „Athen für Künstler“⁸ machte, und später von den Ausgrabungen von Herculaneum im damaligen Königreich Neapel. Zu der Zeit als Winckelmann als päpstlicher Antiquar in Rom lebte, wurde Sir William Hamilton Botschafter des britischen Königreiches in Neapel und trug innerhalb kurzer Zeit eine beachtliche Sammlung antiker Vasen zusammen. Hamilton stand diesbezüglich in Korrespondenz mit Winckelmann, der großes Interesse an seiner Privatsammlung zeigte und den griechischen Ursprung der Vasen feststellte. Hamilton beauftragte ihn damit, diese zu katalogisieren.⁹ Jedoch führte

4 Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, Stuttgart 2013 (Neuausgabe, Erstausgabe 1755), S. 26.

5 Brief von Johann Gottfried Herder an Caroline Herder, Rom, den 27. Februar/1. März 1789 und Brief der Herzogin Anna Amalia an Caroline Herder, Rom, den 1. März 1789; Herder, Johann G.: Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788–1789, <https://www.projekt-gutenberg.org/herder/itareise/chap002.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]; Besprechungen der widersprüchlichen Berichte Herders und der Herzogin Anna Amalia, Goethe und Tischbein in Richter, Dieter: Lady Hamilton oder die Kunst der Verwandlung, in: Kat. Ausst. Lady Hamilton. Eros und Attitüde. Schönheitskult und Antikenrezeption in der Goethezeit, Rom Casa di Goethe 2015–16 und Dessau-Roßlau Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 2016, hrsg. von Dieter Richter und Uwe Quilitzsch, Petersberg 2015, S. 22–44, S. 37–38; sowie Richter, Dieter: Der Spaß ist einzig! Goethe und Emma Hart, in Kat. Ausst. Lady Hamilton 2015, S. 45–48, 45–47.

6 Winckelmann 2013, S. 24–27.

7 Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Alterthums, Bd. 1 von 2, Dresden, 1764, S. 150, https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/winckelmann_kunstgeschichte01_1764 [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]; Ohne Zeichnung, ohne Makel, ohne Eigenheiten.

8 Winckelmann 2013, S. 10.

9 Cortjaens, Wolfgang: Der ‚Ganymede‘ als Connoisseur – eine gefährdete Spezies. Sammeln und Begehren zwischen Repräsentation und Attitüde, in: Cortjaens, Wolfgang/Loeben, Christian E. (Hrsg.): Queer Archaeology: Winckelmann and His Passionate Followers – Queer Archaeology, Egyptology and the History of Arts Since 1750, Rahden 2022, S. 234–267, S. 253.

Pierre d'Hancarville diese Arbeit schlussendlich durch und veröffentlichte den Katalog als illustrierten Schmuckband mit einem Begleittext.¹⁰ Als Diplomat, Amateur-Vulkanologe und Antikenkenner war Hamilton ein wichtiger Anlaufpunkt für Reisende auf *Grand Tour*, die in Neapel und im nahen Herculaneum ihre Reise beendeten.

Dies sollte sich noch wesentlich steigern, als in seinem Hause die junge Emma Hart, später Lady Hamilton, mit ihren *Attitüden* den beinahe greifbaren Geist der Antike¹¹ neu verkörperte. Im Unterschied zu statischen *tableaux vivants*, die typischerweise Gruppendarbietungen waren, reihte sie in dieser neu geschaffenen Kunstform Haltungen zu Solo-Choreografien aneinander, so dass sich überraschende Dramaturgien ergaben. Als besonders spektakulär und eigen wurden die fließenden Übergänge zwischen den Attitüden beschrieben, sowie die Wandelbarkeit, die sie mit einfachsten Requisiten erzielte.¹² Ihr wichtigstes Mittel der Verwandlung waren Tücher, die sie einsetzte, um ihre Körpersprache zu betonen, aber auch als eine momentane Verschleierung, um darunter von einer Stellung in die nächste zu wechseln. Die Posen waren inspiriert von historischen und zeitgenössischen Kunstwerken, antiken Artefakten der nahen Ausgrabungsstätte sowie von mythologischen Erzählungen. Emma Hamilton ahmte ihre Vorbilder nicht lediglich nach, sondern erfand Posen, welche den Höhepunkt der Narration am besten vermittelten.¹³

Bewegtes It-Girl

Die Entstehung von Lady Hamiltons autodidaktisch entwickelter Ausprägung der Performance ist eng verknüpft mit ihrer Biografie. Geboren 1765 in einfachen Verhältnissen im ländlichen England als Amy Lyon, begann sie früh unter anderem als Hausmädchen und als Assistentin von Schauspielerinnen und Gesellschafterinnen zu arbeiten. Unter dem Namen Emma Hart wurde sie die Geliebte des englischen Adligen Charles Greville. Dieser brachte sie in Kontakt mit dem Maler George Romney. Ihre Schönheit, gepaart mit ihrer charismatischen Darstellung, machten sie über viele

10 Der zweite von vier Bänden war Winkelmann gewidmet, der in der Zwischenzeit in Triest ermordet worden war. Hancarville, Pierre d': Collection Of Etruscan, Greek, And Roman Antiquities From The Cabinet Of The Hon^{ble}. W^m. Hamilton His Britannick Maiesty's Envoy Extraordinary At The Court Of Naples, Neapel 1767 (Band I), 1770 (Band II) und 1776 (Band III und IV). Digitalisat des zweiten Bandes: <https://archive.org/details/collectionofetru02hami/page/n7/mode/2up> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

11 Vergl. „The Public Advertiser“, 29.4.1793, S. 3., zitiert als Fußnote 4 in: Ittershagen 1999, S. 46. Siehe auch in diesem Aufsatz Fußnote 25, Berichte von Goethe und Tischbein.

12 Goethe, Johann W. v.: Neapel. Ritter Hamilton. Caserta, den 16. März 1787, in: Italienische Reise, 1813–1817, <https://www.textlog.de/7190.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

13 Touchette, Lori-Ann: Sir William Hamilton's 'Pantomime Mistress'. Emma Hamilton and Her Attitudes, in: Hornsby, Clare (Hrsg.): Impact of Italy. The Grand Tour and Beyond, London 2000, S. 123–146, S. 128.

Jahre hinweg zur Inspirationsquelle des Künstlers.¹⁴ Bei ihrer Modelltätigkeit nahm Hart einfallreiche Haltungen ein, in denen sich ihre späteren Darbietungen andeuteten.¹⁵ Die entstandenen Gemälde machten sie zum wiedererkennbaren „It-Girl“ im London der 1780er Jahre. Ihr Geliebter verkuppelte sie schließlich als Mätresse mit seinem Onkel Sir William Hamilton, den britischen Botschafter in Neapel. Die Verbindung und schließlich Ehe mit dem dreißig Jahre älteren Diplomaten und Antikensammler Sir William Hamilton bedeutete nicht nur einen vorübergehenden sozialen Aufstieg – als Lady Hamilton wurde sie zur beliebten Gastgeberin –, sondern vor allem die Anerkennung als eigenständige Künstlerin. Die Verkörperung von Posen, die sie als Künstlermodell in Romneys Atelier praktiziert hatte, bildete sie zu einer Performance heraus – Attitüden genannt –, die sie vor illustren Gästen in Neapel und später in ganz Europa aufführte.¹⁶

Für die Präsentation der Attitüden hatte William Hamilton zunächst eine dunkle Box entworfen, die zur Zuschauer*innenseite offen war. In dieser wurde die Performerin wie ein Ausstellungsobjekt präsentiert. Der dunkle Hintergrund unterstrich die Ähnlichkeit der hell gewandeten Emma Hamilton mit den Silhouetten der griechischen Vasenmalerei, während der goldene Rahmen, der die offene Seite der Box einfasste, nicht nur den darin befindlichen Körper als Kunstwerk markierte, sondern auch an die Bildpaneele der römischen Wandgemälde in Pompeji und Herculaneum denken ließ. Goethe berichtete von der Existenz des Kastens, doch die Attitüden, denen er beiwohnte, fanden bereits ohne diese Rahmung statt.¹⁷ Diese findet sich in grafischen Einfassungen der 1794 von Friedrich Rehberg angefertigten Zeichnungsreihe wieder (Abb. 1). Die reduzierten Linienzeichnungen im klassizistischen Stil betonen die Faltenwürfe; jedoch wirken die einzelnen Tafeln individuell konzipiert und nicht wie Posen einer zusammenhängenden Darbietung. Von dem Radierer Tomasso Pirolli gestochen erlangten die Grafiken eine weite Verbreitung und machten Hamiltons Attitüden bekannt.¹⁸

¹⁴ Richter, Dieter: Lady Hamilton oder die Kunst der Verwandlung, in: Kat. Ausst. Lady Hamilton. Eros und Attitüde. Schönheitskult und Antikenrezeption in der Goethezeit, Rom Casa di Goethe 2015–16 und Dessau-Roßlau Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 2016, hrsg. von Dieter Richter und Uwe Quilitzsch, Petersberg 2015, S. 22–27.

¹⁵ Ittershagen 1999, u.a. S. 132, 149, 190; Ittershagen analysierte in ihrer Dissertation die Vielfalt und Wiederkehr der Motive in Romneys Bildnissen von Emma Hart. Sie verweist auf die Parallele mit den später entstandenen Attitüden: „die Aufhebung der Zeitspanne zur Antike und die Verlebendigungen der mit ihr in Verbindung gebrachten Ideale.“

¹⁶ Richter 2015, S. 22–27.

¹⁷ Goethe, Johann W. v.: Neapel. Bekanntschaften. Neapel, den 27. Mai 1787., in: Italienische Reise, 1813–1817, <https://www.textlog.de/7234.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

¹⁸ Böttiger, Carl August: Kunst 1. Tischbein's Vasen. Lady Hamilton's Attitüden von Rehberg, in: Journal des Luxus und der Moden (Februar 1795), S. 77–90. https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00252575/JLM_1795_H002_008_a.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00093557 [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]: Diese Stiche und die Attitüden selbst wurden im „Journal des Luxus und der Moden“, der damals meist verbreiteten Zeitschrift



Abb. 1 Friedrich Rehberg: *Drawings Faithfully Copied from Nature at Naples*, Tafel VI, gestochen von Tomasso Pirolli, herausgegeben 1794, Druck auf Papier, 46 × 32 cm (26,4 × 20,5 cm) The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, The New York Public Library; <https://digitalcollections.nypl.org/items/2b38cbb0-d788-0135-3402-05d439987b69> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024], Public Domain.



Abb. 2 Pietro Antonio Novelli: *The Attitudes of Lady Hamilton*, ca. 1791, Tuschezeichnung mit brauner Tinte auf Papier, 19,7 × 32,2 cm, National Gallery of Art, Washington D.C., Ailsa Mellon Bruce Fund; <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70321.html> [zuletzt abgerufen am 14.01.2024], Public Domain.

Die Aufführung, von der Rahmung befreit und auf gleicher Ebene mit den Zuschauer*innen, entsprach der fließenden Formsprache, die von Emma Hamilton entwickelt wurde. Die Bedeutung der Gewänder und der Bewegungen werden in den Tuschezeichnungen von Pietro Antonio Novelli deutlich (Abb. 2). Eine Reihe einzelner Figuren zeigen Lady Hamilton als Ganzkörperporträt und sind auf dem Format so aufgereiht, dass die Sequenzierung einer Positur zur nächsten evoziert wird. Der Duktus von Novellis Linien entspricht dem Fluss von Hamiltons Performance: Die Faltenwürfe und das lange Haar hat er mit schnellen Strichen gesetzt, die Konturen offengelassen und die Silhouetten durch lockere Schraffuren zusammengefasst oder durch Schatten definiert. Jede Figur ist als eigenes Attitüden-Motiv mit einer eigenen textilen Choreografie erkennbar; die Zeichnung ermöglicht es, vor unserem inneren Auge, eine Haltung in die nächste überführen zu lassen.

Der Sibylle-Mänade-Komplex

Das dynamische Spiel mit dem Stoff innerhalb der Attitüden lässt an Aby Warburgs Konzept des „bewegten Beiwerks“¹⁹ denken. Warburg bezeich-

für Mode und Kultur im deutschsprachigen Raum, ausführlich besprochen. Emma Hamilton wurde als Künstlerin wie als modisches Vorbild gepriesen.

¹⁹ Aby Warburg: *Mnemosyne Bilderatlas/Warburgs Begriffe*, 2016, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, <https://zkm.de/de/event/2016/09/aby-warburg-mnemosyne-bilderatlas/warburgs-begriffe> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

nete damit die bewegten Haare und Gewänder, die als Attribute weiblicher Figuren in Werken von Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli und Leonardo da Vinci zu finden sind. In seinem Bilderatlas *Mnemosyne* untersuchte Warburg die Wiederkehr antiker Motive in Kunstwerken der Renaissance. Die bewegte weibliche Figur, die er darin immer wieder entdeckte, bezeichnete Didi-Hubermann später als *Ninfa fluida*, eine vom *dionysischen Wind* aufgewühlte und ambivalente Gestalt.²⁰ Obwohl sie in den untersuchten Bildwerken oftmals eine Randfigur und Außenseiterposition einnimmt, wurde die Ninfa zur Protagonistin in Warburgs Bilderatlas. Er hob das wallende Haar, die schwingenden Gewänder und die fließenden Gesten der in der klassischen Kunst dargestellten Nymphen hervor. Georges Didi-Huberman umschreibt das Warburgsche Motiv der Ninfa in vielerlei Facetten – als Kreatur der Bewegung, als dynamische Gestalt, als Formloses. In dieser Verwandlung stellt Didi-Huberman nicht nur eine formale Verbindung zwischen Sexualität und Tod her, sondern eröffnet in diesen bewegten Formen des Übergangs eine geschlechtlich fluide Lesart von Körpern und Faltenwürfen:

„In dieser Kasuistik ambivalenter Körper – geschlossen-offen, weiblich-männlich, schamhaft-erotisch, christlich-heidnisch – spielt der Faltenwurf eine bedeutsame Rolle: Er ist der Operator der Konversion, das subtile und manchmal neutrale Interface aller Widersprüche, zu welchen das Spektakel und der Fall der Körper gelangen. [...]“²¹

Didi-Hubermans Ausführung weist auf ein Potential zur Verwandlung hin, welches der Gestalt des Faltenwurfs implizit ist. In den Attitüden war Emma Hamiltons Einsatz von Tüchern essenziell. Die strukturelle Wandelbarkeit des Textils diente ihr als Mittel der Transition, in der „Gegensätzliches und Verwandtes [...] auf- und auseinander entwickelt oder miteinander konfrontiert“ wurde.²² Wenn Emma Hamilton verschiedenste Figuren animierte, so verkörperte sie in den Augen der Betrachtenden für flüchtige Momente all deren Eigenschaften. Dass sie in den Attitüden Geschlechterrollen bewusst transzendierte, ist nicht dokumentiert²³ – auch wenn sich dies in Goethes Beschreibung andeuten könnte:

20 Didi-Huberman, Georges: *Ninfa fluida*. Essay sur le drapé-désir, Paris 2015, S. 55.

21 Didi-Huberman, Georges: *Ninfa moderna*. Über den Fall des Faltenwurfs, übersetzt von Michaela Ott, Zürich 2007, S. 46.

22 Ittershagen, Ulrike: Die Attitüde als lebendige Kunstgeschichte. Eine Rekonstruktion, in: Kat. Ausst. Lady Hamilton. Eros und Attitüde. Schönheitskult und Antikenrezeption in der Goethezeit, Rom Casa di Goethe 2015–16 und Dessau-Roßlau Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 2016, hrsg. von Dieter Richter und Uwe Quilitzsch, Petersberg 2015, S.82–102, S. 99.

23 Contogouris, Ery: *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art*. Agency, Performance, and Representation, New York 2018, S. 67–68.

„Sie weiß zu jedem Ausdruck die Falten des Schleiers zu wählen, zu wechseln, und macht sich hundert Arten von Kopfputz mit denselben Tüchern. Der alte Ritter hält das Licht dazu und hat mit ganzer Seele sich diesem Gegenstand ergeben. Er findet in ihr alle Antiken, alle schönen Profile der sizilianischen Münzen, ja den Belvederschen Apoll selbst.“²⁴

Waltraud Maierhofer stellte fest, dass die Nennung der römischen Statue eine Verbindung zwischen Emma Hamilton und Winckelmann herstellt, die Goethes idealisiertes Bild der Antike wesentlich beeinflusst hatte.²⁵ Winckelmann hatte den Apollo von Belvedere²⁶ als „das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums“ definiert, als ein Werk von „unkörperlicher“ Schönheit,²⁷ jenseits von materiellen und menschlichen Unzulänglichkeiten. In seinem Text bemerkte Winckelmann, dass seine Beschreibung des Apolls die Skulptur belebt: „[...] denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit.“²⁸ Was er nicht explizit beschrieb, ist, dass es seine Projektion sei, die diese Animation vollzieht. In Winckelmanns Texten wurde das sexuelle Begehren im jungen männlichen Körper sublimiert, verallgemeinert und dadurch auch versachlicht. Dies steht im Gegensatz zu Warburgs quasi-archäologischer Suche²⁹ nach der Pathosformel, die er in den biblischen Szenen des Renaissancemalers Ghirlandaio wie in antiken Darstellungen dionysischer Kultriten suchte, und meistens in der weiblichen Figur verortete. Eine Verbindung zur libidinösen Ekstase der menschlichen Mänaden war Warburg dabei nicht fern.³⁰

24 Goethe, Johann W. v.: Neapel. Ritter Hamilton. Caserta, den 16. März 1787, in: Italienische Reise, 1813–1817, <https://www.textlog.de/7190.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]. Auch Tischbein schreibt 1787: „Er ist durch dießes Mächgen der Glückliche Mensch auf der Welt, den er denkt das er den Apoll und die Venus lebendig bey sich im haus habe“; Zitiert nach Ittershagen 1999, S. 40, Fußnote 87.

25 Maierhofer, Waltraud: Goethe on Emma Hamilton's 'Attitudes'. *Can Classicist Art Be Fun?*, in: *Goethe Yearbook* 9 (1999), S. 222–252, S. 232.

26 Römische Kopie in Marmor, ca. 130–140 n. Chr., Vatikanische Museen, nach dem griechischen Original von Leochares in Bronze, um 330 v. Chr., https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Belvedere_Apollo_Pio-Clementino_Inv1015_n5.jpg [zuletzt abgerufen am 14.01.2024].

27 Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Bd. 2, Dresden, 1764, S. 392. https://www.deutschestextarchiv.de/winckelmann_kunstgeschichte02_1764 [zuletzt abgerufen am 25.06.2024].

28 Winckelmann 1764, S. 393.

29 Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970, S. 245; Warburg in seinen Notizen zum Mnemosyne-Atlas: „Hedonistische Ästheten gewinnen die wohlfeile Zustimmung des kunstgenießenden Publikums, wenn sie solchen Formenwechsel aus der Pläzierlichkeit der dekorativen größeren Linie erklären. Mag wer will sich mit einer Flora der wohlriechenden und schönsten Pflanzen begnügen, eine Pflanzenphysiologie des Kreislaufs und es Säftesteigen kann sich aus ihr nicht entwickeln, denn diese erschließt sich nur dem, der das Leben im unterirdischen Wurzelwerk untersucht.“

30 Davis, Whitney: *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics From Winckelmann to Freud and Beyond*, New York 2010, S. 78.

Auch in Emma Hamiltons Darstellungen lag immer das Potential zur Beunruhigung³¹ der dargestellten Motive wie auch des Publikums. Der intellektuelle Kontext, in dem sie ihre Attitüden aufführte, und die inneren Bilder einer idealisierten Antike, die heraufbeschworen wurden, legitimierten jedoch die Schaulust an der extrovertierten Künstlerin mit nackten Füßen, offenen Haaren und schwebenden Gewändern im Heime des Gastgebers. Während sich die Grenze zwischen männlicher Homosexualität und der Begierde des Sammelns verwischten,³² wurden Vorstellungen antiker Ideale in bürgerliche Tugenden umgewandelt³³ und am Bildnis der Frau verhandelt. Hier gelang Emma Hamilton mit ihren dynamischen Faltenwurf-Inszenierungen ein Kunstgriff, indem sie durch den Faltenwurf eine geschlechtliche Ambivalenz implizierte, die Inszenierungen eines weiblichen Körpers mit einem intellektualisierten Begehren vereinigte.

Eine mehrschichtige Ambiguität gegenüber Hamiltons Performanz und ihren Attitüden ist in den Gemälden und Memoiren Élisabeth Vigée Le Brun auszumachen. Die Malerin, ehemals offizielle Porträtistin Marie Antoinettes, reiste nach der französischen Revolution durch Europa und finanzierte sich durch Auftragsarbeiten. Sie malte Emma Hamilton mehrfach, u.a. 1792 als *Sibylle* – das Werk, welches sie in ihren Erinnerungen am häufigsten erwähnt.³⁴ Das Brustbild von Emma Hamilton mit Turban und einem sie rahmenden Faltenwurf wirkt in seiner Komposition zwar statuesk – und doch könnte man sie hier bei einer ihrer Attitüden imaginieren. Der Gesichtsausdruck, mit dem Vigée Le Brun die Protagonistin abbildete, steht im Gegensatz zu klassizistischen Konventionen: Es ist der einer *Ingenue* – oder einer sinnlichen barocken Heiligen. Zwei Jahre zuvor malte Vigée Le Brun *Emma, Lady Hamilton als Ariadne* oder als *eine Bacchantin*. In dem Querformat ist Hamilton vor einer Höhlenlandschaft, die wie eine Kulisse wirkt, seitlich liegend abgebildet, ihre Arme, Kopf und Oberkörper sind auf einen bewachsenen Felsen gestützt, der von einem exotischen Tierfell bedeckt ist. Vigée Le Brun inszenierte sie in einem weißen, durchscheinend wirkenden Kleid, das ihren Oberkörper und ihre Schenkel betont; ihr Hals und eine Schulter sind entblößt und eine Brust wird kaum von ihrem Arm verdeckt.³⁵ Die brünette Haar-

31 Ich beziehe mich hier auf den von Donna Haraway geprägten Begriff *to trouble*, den sie in der Einleitung zu *Staying with the Trouble* (Originalausgabe 2016) wie folgt beschreibt: „*Trouble* ist ein interessantes Wort. Es lässt sich auf ein französisches Verb aus dem 13. Jahrhundert zurückführen, das ‚aufwirbeln‘, ‚wolkig machen‘ oder ‚stören‘ bedeutet. [...] Es ist unsere Aufgabe, Unruhe zu stiften [...]“; Haraway, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt am Main 2018, S. 9–18, S. 9.

32 Contogouris 2018, S. 46–53; Cortjaens 2022, 234–267; Davis 2010, S. 51–82.

33 Ittershagen 1999, S. 190.

34 Contogouris 2018, S. 128.

35 Ittershagen weist darauf hin, dass das Gemälde auf Tizians *Venus von Urbino* (1538) Bezug nimmt, „ein Bild, das den Prototyp für die Kurtisanendarstellungen der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts stellen sollte“; Ittershagen 1999, S. 228; Die Inszenierung Hamiltons,

strähne, die sich bis zu ihrem Schoß schlängelt, erinnert an die langen blonden Locken vor dem Geschlecht von Botticellis Venus. Die doppelte Identifizierung des Gemäldes durch Vigée Le Brun als Hamilton in der Rolle der Ariadne, von Theseus zurückgelassen, und einer hedonistischen Bacchantin³⁶ vollzieht in den Augen der Betrachtenden eine Transformation von einer Attitüde zur nächsten. In dem Hochformat *Lady Hamilton als Bacchante* (1790—1791), scheint Hamilton vor einem rauchenden Vulkan eine Tarantella³⁷ aufzuführen. In ihrer Interpretation des Gemäldes deutet Ery Contogouris den Vulkan als Stellvertreter für das männliche Element, also William Hamilton und seine Forschung.³⁸ Die ähnliche Farbgebung zwischen Vulkan und Emma Hamilton ermöglicht jedoch ebenso die Lesart, dass der Vulkan als Sinnbild für ihre Ausstrahlung und Sexualität steht.

Hamiltons Erscheinung, von den offenen Haaren bis hin zu schwebenden Faltenwürfen, scheint einige von Vigée Le Bruns späteren Gemälden inspiriert zu haben. Beispielsweise lässt die Malerin in ihrem *Porträt der Prinzessin Karoline von Liechtenstein als Iris* (1793) die Figur, gerahmt von einem schwerelosen, langen Faltenwurf, über einer dunklen Fumarole mit Bergen im Hintergrund schweben. Obwohl sie sich in ihren Memoiren abfällig über ihr Modell äußerte, insbesondere über ihre fehlende Kultiviertheit,³⁹ hat Emma Hamilton einen nachhaltigen Eindruck auf ihr Werk hinterlassen. Umgekehrt schaffte es Vigée Le Brun, Hamiltons sexuelle Anziehungskraft, die Teil ihrer darstellerischen Fähigkeiten und ihrer Persona waren, in allegorische Porträts zu integrieren.

Queering der Attitüden

Es ist naheliegend, die Attitüden als eine Iteration von Weiblichkeitsbildern zu sehen, als eine Performance, die „sich mimetisch zu [...] gegebenen Ordnungsmodellen [verhält]“.⁴⁰ Dagmar von Hoff deutete sie als Mittel, den weiblichen Körper zu disziplinieren, indem eine angebliche

halb liegend und auf ein Leopardenfell gelehnt, lässt ebenso an Stummfilm-Diven wie Theda Bara denken, deren „Vamp“-Rollen auf Exotismus und den Eindruck von sexueller Handlungsmacht basierten – nicht unähnlich Hamiltons Performanz; Siehe z.B. Dijkstra, Bram: *Das Böse ist eine Frau. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität*, Reinbek 1999.

³⁶ Contogouris 2018, S. 86.

³⁷ Contogouris 2018, S. 106; Ein schneller, rhythmischer Volkstanz, der seine Ursprünge in Süditalien hatte. Der Tanz hatte so auch eine Nähe zum Aberglauben und wurde therapeutisch angewandt: Von der Apulischen Tarantel Gebissene sollten bis zur Erschöpfung tanzen, um das Gift aus dem Körper zu treiben.

³⁸ Contogouris 2018, S. 105.

³⁹ Contogouris 2018, S. 127.

⁴⁰ Hoff, Dagmar von: *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*, Opladen 1989, S. 114.

weibliche Essenz inszeniert und am Körper der Frau reproduziert wird. Michel Foucault heranziehend, schrieb von Hoff, dass eine hegemoniale Disziplinarmacht „ein ‚leeres‘ weibliches Begehren“ konstituiere.⁴¹ Doch besonders im Falle Emma Hamiltons klappt die scheinbar reibungslose Wiedergabe von Konventionen einerseits und andererseits die Gestaltungskraft ihrer Darstellungen auseinander. Auch gehen ihre Attitüden über die Verkörperungen von kunsthistorischen Vorbildern hinaus, die sie anhand der Kunstsammlungen ihrer Gefährten Charles Greville und William Hamilton studiert haben könnte. Vielmehr führen ihre Inszenierungen den Zuschauenden die Fluidität von Rollenbildern und Narrativen vor Augen. Zeitgenössische Aussagen über die Diskrepanz zwischen der Kunstfertigkeit von Emma Hamiltons Performances und ihrer „vulgären“ Selbstpräsentation⁴² offenbaren nicht nur den Standesdünkel der Kritiker*innen. Sie zeigen auch, dass Hamilton, die ihr Publikum durch die Präzision ihres Ausdrucks berührte, die Attitüden nicht außerhalb des Aufführungsrahmens als Äußerung einer anscheinend „weiblichen Natur“⁴³ fortsetzte. Dies verdeutlicht, dass es sich bei der präsentierten Weiblichkeit um eine Maskerade⁴⁴ (in verschiedenen Rollen) handelt, die Hamilton sich vorübergehend aneignen aber auch ablegen konnte. Judith Butler beschrieb die Konstitution der Geschlechtsidentität als eine „stilisierte Wiederholung von Akten“.⁴⁵ In der „arbiträren“, zeitlich fragilen Beziehung zwischen diesen Akten läge die Möglichkeit einer Verwandlung: in deren Variation, „im Durchbrechen oder in der subversiven Wiederholung“.⁴⁶ Hamiltons Attitüden sind also durch ihre klare iterative Performativität jenseits von patriarchal geprägten heteronormativen und binären Geschlechterbilder zu lesen.⁴⁷

41 Hoff 1989, S. 119–121.

42 Contogouris 2018, S. 81, 133.

43 Hoff 1989, S. 119.

44 Mary Ann Doane übertrug Joan Rivieres Theorie der Weiblichkeit als eine Maskerade (1929), die Frauen annehmen, um eine Identität zu verbergen, die über Konventionen von weiblichem Verhalten hinausgeht oder gar nicht heteronormativ ist, auf den Film und suggerierte, dass Schauspielerinnen („women film performers“, Carlson 2018, S. 160) traditionell weibliche Rollen und Maskeraden subvertieren können, indem sie ihre Femininität bewusst performativ herauskehren: „[...] produce as an excess of femininity, in other words, foreground the masquerade“; Doane, Mary Ann: Film and the Masquerade. Theorizing the Female Spectator, in: Screen (1982), vol. 23, S. 74–87, S. 81.

45 Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie, in: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, S. 301–320, 302.

46 Butler 2002, 302.

47 Das queere Potential von Winkelmanns Werk ist offenbar – schließlich war seine Homosexualität schon zu Lebzeiten bekannt – und wurde in den Jubiläumsjahren um seinen Geburts- und Todestag besonders im deutschsprachigen Raum noch einmal vertieft; Siehe: Cortjaens, Wolfgang/Loeben, Christian E. (Hrsg.): Queer Archaeology. Winkelmann and His Passionate Followers. Queer Archaeology, Egyptology and the History of Arts Since 1750, Rahden 2022; Kat. Ausst. Winkelmann. Moderne Antike, Weimar Neues Museum 2017,

Hamiltons Performanz irritierte konventionelle Vorstellungen von Weiblichkeit und offenbarte die Fluidität zwischen den Geschlechtern. Als Muse nahm sie die männlich assoziierte kreative Rolle ein, „inseminating the artist – whether male or female – who gives birth to the work of art.“⁴⁸ Als Performerin erregte sie ihr Publikum: Es zeigte sich ästhetisch angezogen und emotional berührt, während es gleichermaßen ihr Talent und ihre Kompetenzen in Frage stellte – meist mit einem Hinweis auf ihre Herkunft. Emma Hamiltons Persona übertrat Vorstellungen von Weiblichkeit und Klasse, was die Möglichkeit weiterer Transgressionen eröffnete. Dies schürte Ängste bei einem Teil der kulturellen Akteur*innen, die entweder der aristokratisch-großbürgerlichen Elite angehörten oder sich an deren Werten orientierten.

Emma Hamilton etablierte eine performative Kunstform, die als Genre einerseits intrinsisch Geschlechtspräsentation thematisierte und andererseits von einer stets fluiden Form bestimmt war. Ihre Herkunft, ihr Geschlecht und ihre Sexualität wurden nicht verborgen, sondern waren für aufmerksame Betrachtende immer sichtbar – als selbstbewusster Teil ihrer Identität und ihrer Kunst. Auch wenn Emma Hamiltons Präsentation sich auf den ersten Blick in das Framework der geschlechtlichen Differenz einordnen lässt,⁴⁹ birgt sich in ihr auch eine Handlungsmacht, die Hierarchien von Geschlecht oder Klassen transzendiert und diese stört.⁵⁰ Die Wiederholung von statischen wie bewegten Bildern kann einerseits als Verfestigung dieser gelesen werden, jedoch bergen sie gleichermaßen deren Subversion, analytische Zerlegung oder gar Auflösung in sich. Der Kunsthistoriker David J. Getsy wendet unter dem Begriff der *capacity* (des Vermögens) Transgender-Theorie auf die Kunstgeschichte an. Nach Getsy beinhalten die Beschränkungen binärer Definitionen von Geschlecht und Sexualität immer auch Möglichkeit ihres Zerfalls oder ihrer Dekonstruktion;

hrsg. von Elisabeth Décultot et al., München 2017; Kat. Ausst. Winkelmann – das göttliche Geschlecht: Auswahlkatalog zur Ausstellung im Schwulen Museum* Berlin 16. Juni bis 9. Oktober 2017, hrsg. von Wolfgang Cortjaens. Petersberg 2017; Im Zusammenhang einer Re-Lektüre von Winkelmanns Forschung und angrenzender Felder wurden queer-feministische Ansätze der Kunstgeschichte jedoch nur gestreift, z.B. Cortjaens, Wolfgang/Loeben, Christian E.: Fluchtpunkt Antike. Gedanken zu einer ‚queeren‘ Geschichte der Archäologie nach Winkelmann, in: Cortjaens, Wolfgang/Loeben, Christian E. (Hrsg.): Queer Archaeology. Winkelmann and His Passionate Followers – Queer Archaeology, Egyptology and the History of Arts Since 1750, Rahden 2022, S. 27 und 42. Eine queer-feministische Re-Lektüre der Archäologie findet in den Sektionen D und E des oben genannten Tagungsbandes statt, basierend auf Barbara Voss’ Text; Siehe Voss, Barbara L.: Feminisms, Queer Theories, and the Archaeological Study of Past Sexualities, in: World Archaeology, Vol. 32, No. 2, Queer Archaeologies (Oct. 2000), S. 180–192.

48 Contogouris 2018, S. 149. Ittershagen 2015, S. 99.

49 Butler, Judith: Undoing Gender, New York/London 2004, S. 213.

50 Contogouris 2018, S. 6. Contogouris benutzt hier das Verb *trouble*. In feministischen Diskursen rekurriert der Begriff meistens auf Donna Haraways *Staying with the Trouble* (2016). Siehe Fußnote 32.

transgender Kapazität bricht dann hervor, wenn reduktive Normen nicht mehr Stand halten.⁵¹ In seinem Aufsatz „How to Teach Manet’s *Olympia* after Transgender Studies“ entfaltet Getsy am Beispiel des berühmten Aktbildes, wie wir selbstverständliche Lesarten und Annahmen über geschlechtliche Identifikationen infrage stellen können, um die epistemologische Wandlung von Geschlechterbegriffen in die Betrachtung von kunsthistorischen Werken zu integrieren.⁵² Die sozialen Konstruktionen von Identität werden in den Werken und Zeitzeugnissen, die Hamiltons Fluidität von Form und Persona nicht greifen konnten, enthüllt. Emma Hamilton aktivierte durch Verwandlungen scheinbar tradierte Bilder. Den Faltenwurf benutzte sie als kunsthistorisch aufgeladenes Requisit, um diese Motive zu formen und wieder aufzulösen. Ihre Attitüden begründeten ein künstlerisches Medium, in dem Geschlecht verkörpert, offenbart und schließlich dessen scheinbar klare Definition aufgebrochen wird.

51 Getsy, David J.: Capacity, in: TSQ Vol. 1 (May 2014), 1–2, S. 47–49, DOI: <https://doi.org/10.1215/23289252-2399569>.

52 Getsy, David J.: How to Teach Manet’s *Olympia* after Transgender Studies, in: Art History 45.2 (April 2022), S. 342–369.

Literaturverzeichnis

- Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie, in: Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, S. 301–320
- Butler, Judith: Undoing Gender, New York/London 2004
- Carlson, Marvin A.: Performance. A Critical Introduction, New York 2018³ (Erstausgabe 1996)
- Cortjaens, Wolfgang: Der ‚Ganymede‘ als Connoisseur – eine gefährdete Spezies. Sammeln und Begehren zwischen Repräsentation und Attitüde, in Cortjaens, Wolfgang/Loeben, Christian E. (Hrsg.): Queer Archaeology: Winckelmann and His Passionate Followers. Queer Archaeology, Egyptology and the History of Arts Since 1750, Rahden 2022, S. 234–267
- Cortjaens, Wolfgang/Loeben, Christian E.: Fluchtpunkt Antike. Gedanken zu einer ‚queeren‘ Geschichte der Archäologie nach Winckelmann, in Cortjaens, Wolfgang/Loeben, Christian E. (Hrsg.): Queer Archaeology. Winckelmann and His Passionate Followers. Queer Archaeology, Egyptology and the History of Arts Since 1750, Rahden 2022, S. 18–49
- Contogouris, Ersy: Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art. Agency, Performance, and Representation, New York 2018
- Davis, Whitney: Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond, New York 2010
- D’Elia, Una Roman: What Allegories Wear In Sixteenth-Century Italy, in: Weddingen, Tristan (Hrsg.): Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art and Literature, Textile Studies 3, Emsdetten 2011, S. 65–80
- Didi-Huberman, Georges: Ninfa fluida. Essay sur le drapé-désir, Paris 2015
- Didi-Huberman, Georges: Ninfa moderna. Über den Fall des Faltenwurfs, übersetzt von Michaela Ott, Zürich 2007
- Doane, Mary Ann: Film and the Masquerade. Theorizing the Female Spectator, in: Screen (1982), vol. 23, S. 74–87
- Getsy, David J.: Capacity, in: TSQ Vol. 1 (May 2014), 1–2, S. 47–49. DOI: <https://doi.org/10.1215/23289252-2399569>
- Getsy, David J.: How to Teach Manet’s *Olympia* after Transgender Studies, in: Art History 45.2 (April 2022), S. 342–369

- Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970
- Haraway, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt am Main 2018
- Hoff, Dagmar von: *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*, Opladen 1989
- Ittershagen, Ulrike: *Die Attitüde als lebendige Kunstgeschichte: eine Rekonstruktion*, in: *Kat. Ausst. Lady Hamilton. Eros und Attitüde. Schönheitskult und Antikenrezeption in der Goethezeit*, Rom Casa di Goethe 2015–16 und Dessau-Roßlau Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 2016, hrsg. von Dieter Richter und Uwe Quilitzsch, Petersberg 2015, S. 82–102
- Ittershagen, Ulrike: *Lady Hamiltons Attitüden*, Mainz 1999
- Kat. Ausst. Lady Hamilton. Eros und Attitüde. Schönheitskult und Antikenrezeption in der Goethezeit*, Rom Casa di Goethe 2015–16 und Dessau-Roßlau Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 2016, hrsg. von Dieter Richter und Uwe Quilitzsch, Petersberg 2015
- Kat. Ausst. Winckelmann. Moderne Antike*, Weimar Neues Museum 2017, hrsg. von Elisabeth Décultot u. a., München 2017
- Maierhofer, Waltraud: *Goethe on Emma Hamilton's 'Attitudes': Can Classicist Art Be Fun?*, in: *Goethe Yearbook 9* (1999), S. 222–252
- Richter, Dieter: *Lady Hamilton oder die Kunst der Verwandlung*, in: *Kat. Ausst. Lady Hamilton. Eros und Attitüde. Schönheitskult und Antikenrezeption in der Goethezeit*, Rom Casa di Goethe 2015–16 und Dessau-Roßlau Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 2016, hrsg. von Dieter Richter und Uwe Quilitzsch, Petersberg 2015, S. 22–44
- Richter, Dieter: *Der Spaß ist einzig! Goethe und Emma Hart*, in: *Kat. Ausst. Lady Hamilton. Eros und Attitüde. Schönheitskult und Antikenrezeption in der Goethezeit*, Rom Casa di Goethe 2015–16 und Dessau-Roßlau Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 2016, hrsg. von Dieter Richter und Uwe Quilitzsch, Petersberg 2015, S. 45–48
- Touchette, Lori-Ann: *Sir William Hamilton's 'Pantomime Mistress'. Emma Hamilton and Her Attitudes*, in: *Hornsby, Clare (Hrsg.): Impact of Italy. The Grand Tour and Beyond*, London 2000, S. 123–146
- Warburg, Aby Moritz: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance; mit einem Anhang unveröffentlichter Zusätze*, in: *ders.: Gesammelte Schriften*, Bd. 1. 2 Bde. Leipzig 1932

Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, Stuttgart 2013 (Erstausgabe 1755)

Wismer, Beat: Faszination des Verborgenen, in: Kat. Ausst. Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo, Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2016–2017, hrsg. von Claudia Blümle und Beat Wismer, München 2016, S. 142

Online-Ressourcen

Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas/Warburgs Begriffe, 2016, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, <https://zkm.de/de/event/2016/09/aby-warburg-mnemosyne-bilderatlas/warburgs-begriffe> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Böttiger, Carl August: Kunst 1. Tischbein's Vasen. Lady Hamilton's Attitüden von Rehberg, in: Journal des Luxus und der Moden (Februar 1795), S. 77–90, https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00252575/JLM_1795_H002_008_a.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00093557 [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Goethe, Johann Wolfgang: Italienische Reise, 1813–1817, https://www.textlog.de/goethe_italien_reise.html [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Herder, Johann G.: Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788–1789, <https://www.projekt-gutenberg.org/herder/itareise/chap002.html> [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]

Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Alterthums, zwei Bände, Dresden, 1764, Bd. 1 von 2, https://www.deutschestextarchiv.de/winckelmann_kunstgeschichte01_1764, und Bd. 2 von 2, https://www.deutschestextarchiv.de/winckelmann_kunstgeschichte02_1764 [zuletzt abgerufen am 25.06.2024]