Rhein, Karin. „Bühnenstars“. In *Genie Idol Star: Verehrung im 19. Jahrhundert*, von Karin Rhein mit einem Beitrag von Veronika Zink, 122–173. Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2026. Ausst.Kat. GNM, Nürnberg. Heidelberg: arthistoricum.net, 2026. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1774.c26453.

6

Bühnenstars

Was machte einen Bühnenstar des 19. Jahrhunderts aus und unter welchen Voraussetzungen entwickelte sich seine Karriere? Sie begann oft schon in jungen Jahren, häufiger als Kind aus einer Bühnenfamilie, mit frühem Unterricht im Musizieren, Schauspielern oder Tanzen. Fast immer führte der Weg von der Provinz über kleinere Städte in die Großstädte, und meist trat der erste große Erfolg mit der gefeierten Verkörperung einer bestimmten Rolle oder der Vorstellung eines neuen Stils ein. August Wilhelm Iffland (1759 – 1814) oder Ludwig Devrient (1784 – 1832) machten sich als Franz Moor einen Namen, Margarethe Louise Schick (1773 – 1809) galt als Idealbesetzung der Iphigenie, Eleonora Duse (1858 – 1924) als Inbild der Kameliendame, Marie Taglioni (1804 – 1884) als perfekte Sylphide. Es folgten Engagements in großen Städten und an angesehenen Bühnen sowie Tourneen oder Gastspiele im Ausland.

Das 19. Jahrhundert brachte bereits eine ganze Reihe von internationalen Stars hervor, die nicht nur durch Europa reisten, sondern auch über den Kontinent hinaus, vor allem in den USA, auftraten. 30.000 Menschen empfingen Jenny Lind (1820 – 1887) 1850 in New York. Fanny Elßler (1810 – 1884) tourte zwei Jahre durch Amerika. Sie wurde ins Weiße Haus eingeladen; man benannte eine Lok, einen Dampfer und eine Straße in New York nach ihr. Die Fan-Kultur und Kommerzialisierung (s. S. 197–200) war ebenfalls schon weitgehend international.

Das Leben als Star war geprägt von Proben und Einstudierungen, unbequemen langen Reisen und häufigem Ortswechsel, gesellschaftlichen Verpflichtungen und der Beurteilung durch die Öffentlichkeit. In ihren Tagebuchaufzeichnungen klagt Fanny Elßler über andauernde Müdigkeit, Traurigkeit und Einsamkeit trotz zahlreicher Kontakte und Besuche.[1] Zwar gab es teils außergewöhnlich hohe Gagen,[2] aber auch hohe Risiken, Abhängigkeiten, fehlende Altersabsicherungen, kurzfristige Kündigungen oder strikte Vertragsbindungen und Schadensersatzforderungen bei Nichteinhaltung. Hinzu kam der Konkurrenzkampf. 1838 tanzte Fanny die Sylphide, hatte damit aber nicht nur weniger Erfolg als ihre größte Konkurrentin Marie Taglioni, sondern sah sich auch persönlichen Angriffen durch die Taglioni-Anhänger und die Taglioni-freundliche Presse ausgesetzt. Intrigen, Hetzkampagnen und Denunziationen gab es ebenfalls schon, beispielweise um die Homosexualität von Iffland und die Alkoholkrankheit Ludwig Devrients.

1 Vgl. *Fanny Elssler. Tagebuch*, Abschrift in der Sammlung John Neumeier.
2 Elßler soll in den USA eine Million [wohl Dollar] verdient haben. In Berlin erhielt sie 50 Friedrich d'or pro Abend (1849 etwa 12.000 €). Man berechnete, wieviel sie mit jedem „Pas" (Tanzschritt) verdiente.

Es wurde zudem immer wichtiger, sich gut zu verkaufen. So schrieb Heinrich Heine (1797 – 1856) über Franz Liszt (1811 – 1886): [3]

> Es will mich manchmal bedünken, die ganze Hexerei [die Hysterie um ihn] ließe sich dadurch erklären, daß niemand auf dieser Welt seine Successe, oder vielmehr die Mise en scène derselben, so gut zu organisieren weiß wie unser Franz Liszt. In dieser Kunst ist er ein Genie [...].

Und Eduard von Bauernfeld (1802 – 1890) bezeichnete Richard Wagner (1813 – 1883) als „Kobold der Reklame", der mit seinen Äußerungen und Aktionen omnipräsent war. [4]

Zählte im 18. Jahrhundert noch die Beherrschung des ‚Handwerks', wurden mit dem 19. Jahrhundert zunehmend Einzigartigkeit, Virtuosität, Leidenschaft und Aura für die Verehrung bedeutend. Hier spielte auch die politische Situation mit hinein. In einer Zeit von Unterdrückung und Zensur sehnte man sich nach dem Großen, Freien und Unkontrollierten auf der Bühne. Für das „Star-System" des 19. Jahrhunderts überstrahlten Persönlichkeit und Erlebnis bereits die künstlerische Leistung. [5]

Viele erfolgreiche Bühnenstars entwickelten eigene Merkmale ihres Auftretens oder ihrer Darbietung. Teil des Selbstmarketings und der Selbstinszenierung waren ebenso die Verbreitung des eigenen Bildnisses durch Kooperationen mit Künstlerinnen und Künstlern oder Fotografen, mit Verlagen und der Presse, mit Literatinnen und Literaten. Oft halfen bei der Erschaffung eines ‚Images' etwas Exzentrizität in Kleidung, Frisur und Attitüde. Stars waren immer wieder Trendsetter in Sachen Mode. Aber auch mit Wohltätigkeit, Liebesleben und guten Anekdoten um die eigene Person ließ sich Aufmerksamkeit schaffen.

Kreischende, in Tränen ausbrechende oder in Ohnmacht fallende Fans im Konzert oder vor dem Hotel eines Stars sind kein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Hysterische Szenen spielten sich schon bei den Auftritten von Niccolò Paganini (1782 – 1840) und Franz Liszt ab. [6]

3 Heinrich Heine, „‚Lutetia': Musikalische Saison von 1844; Erster Bericht, Paris, 25. April 1844", in Heinrich Heine, *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, Bd. 2 (Phaidon, [o. J.]), 700.
4 Vgl. Richard-Wagner-Museum, Bayreuth, Ausstellung *Spot(t)-Light. Richard Wagner in der zeitgenössischen Karikatur*, 13. Juli bis 15. Oktober 2025.
5 Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens* (Fischer Taschenbuch, 2002), 368.
6 Vgl. Lina Ramann, *Franz Liszt: Als Künstler und Mensch*. Bd. II.1 (Breitkopf und Härtel, 1887), 174.

Kat. 61

Ludwig van Beethoven, 1840/41

Robert Eduard Schmidt von der Launitz (1797 – 1869)

Bronzeguss, dunkel patiniert
H. 25,3 cm, B. 10 cm, T. 9,5 cm
Bezeichnet auf der Rückseite des Sockels: Ed Schmidt v d Launitz model
Provenienz: Bildhauerfamilie Born, Frankfurt am Main. –
Privatbesitz Eltville. – 2011 erworben aus Privatbesitz.

GNM, Pl.O.3439
Foto: GNM/Georg Janßen

Schon zu Lebzeiten, verstärkt jedoch nach seinem Tod, wurde Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) zum Prototypen des Genies. Er hinterließ ein prägendes, von Mythen und Anekdoten umranktes Bild von sich selbst. In ihm verbanden sich umfeierter Bühnenkünstler und geheimnisvolles, machtvolles Genie. Als ‚Vollender der Wiener Klassik' und Wegbereiter der Romantik in der Musik faszinierte er nicht nur mit seinen revolutionären Kompositionen, sondern auch durch Erscheinung, Auftreten und Selbstverständnis. Kleidungsstil, Frisur, Zurückgezogenheit, bisweilen Grobheit und Verachtung von Konventionen, dazu seine Gehörlosigkeit, begründeten einen frühen Kult und machten ihn zur anekdotenumrankten Legende.

Bei der kleinen Skulptur handelt es sich um einen Bronzeguss eines Bozzettos, eines skizzenhaften Modells, das der Thorvaldsen-Schüler Schmidt von der Launitz anlässlich des im Oktober 1840 ausgeschriebenen Wettbewerbs für ein Denkmal Ludwig van Beethovens in dessen Geburtsstadt Bonn modelliert hatte. Sieger der Konkurrenz wurde schließlich Ernst Julius Hähnel (1811 – 1891). Das 1845 eingeweihte Denkmal zählt zu den frühesten Denkmälern für einen zeitgenössischen Künstler im deutschsprachigen Raum – Beethoven war 1827 gestorben. Schon kurz darauf gab es die ersten Denkmalpläne. Diese zeigen den Komponisten teils göttergleich – thronend mit nacktem Oberkörper (Friedrich Drake), als Apollo (Gustav Blaeser) oder Jupiter (Max Klinger). Von der Launitz' Beethoven trägt hingegen einen zeitgenössischen Rock unter einem weiten Mantel. In der Rechten hält er eine Feder, in der Linken ein Notenblatt. Mit gesenktem Kopf wirkt der Komponist in Gedanken und in sein Schaffen vertieft, jedoch nicht ins Ideale entrückt.

→ Blanning 2024, S. 47, S. 52–58. – Michael Puls, Dokumentation im Archiv der Sammlung des GNM, 2011.

Matinee bei Franz Liszt, 1846

Joseph Kriehuber (1800 – 1876),
Verlag der k.k. Hof- Kunst- und Musikalien-Handlung Wien

Lithografie
H. 30,5 cm, B. 46,1 cm
Signiert im Druck unten rechts: Kriehuber/846;
bezeichnet unten: KRIEHUBER. BERLIOZ. CZERNY. LISZT. ERNST.

GNM, L5983
Foto: GNM/Dirk Messberger

Franz Liszt gehörte in seiner Zeit zu den meistdargestellten Persönlichkeiten in Europa und den USA.

Sein Können, gepaart mit Attraktivität, besonderer Ausstrahlung und Erfolg beim Publikum reizten namhafte Künstler zu Porträts, führten aber früh auch schon zu günstig und vielfach verkauften Stichen und Lithografien, insbesondere während seiner Tourneen. Weite Verbreitung hatten die Porträts von Joseph Kriehuber. Ein erstes Bildnis wurde laut Liszt 1838 binnen 24 Stunden gleich 50-mal verkauft. 1866 gab es bereits um die 70 Porträts von ihm.

Das Blatt *Matinee bei Franz Liszt* erschien 1846 als der Musiker u.a. im Wiener Musikvereinssaal auftrat und sich das Publikum zu seinem Auftritt drängte. Die *Matinee* orientiert sich an Josef Danhausers (1805 – 1845) Gemälde *Liszt am Flügel* von 1840 (Staatliche Museen zu Berlin), auf dem Liszt von internationalen Protagonisten der literarischen und musikalischen Romantik umringt ist. Das Gemälde entstand im Auftrag des Klavierbauers Conrad Graf (1782 – 1851) als Werbung für seine Instrumente. Grafs Name findet sich auch auf dem Klavier der Lithografie. Hier sieht man Liszt umgeben von dem Künstler Kriehuber, dem Komponisten Hector Berlioz, seinem Lehrer Carl Czerny und dem Violinisten Heinrich Wilhelm Ernst. Liszt spielt eine Beethoven-Sinfonie.

→ Weimar 2011, Kat. 203, S. 271. – Csatkai 1936, S. 54 – 67.

Kat. 63

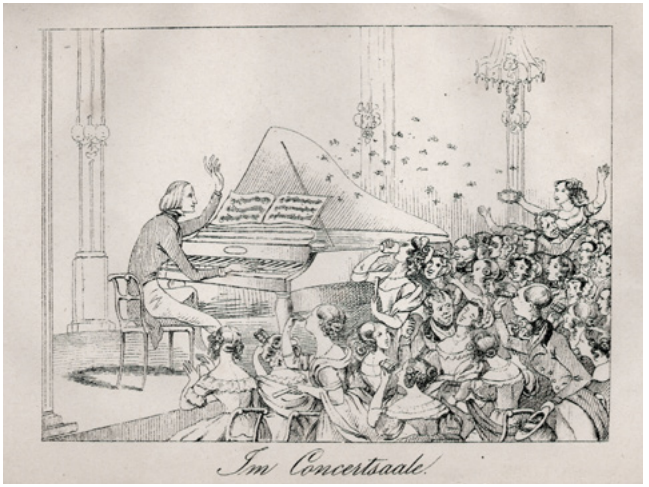
Im Concertsaale, 1842/47

Theodor Hosemann (1807 – 1875)

Lithografie, unkoloriert, aus: Adolf Brennglas [Adolf Glaßbrenner]:
Berlin wie es ist und – trinkt.
Heft XIV: Franz Liszt in Berlin. Eine Komödie in drei Acten,
Leipzig 1847 (2. Auflage)
H. 10,8 cm, B. 17,2 cm

Privatbesitz
Foto: Privatbesitz

Erstmals 1842 erschien die humoristische Komödie *Franz Liszt in Berlin* von Adolf Glaßbrenner (1810 – 1876) als Teil der Serie *Berlin wie es ist und – trinkt*. Es geht dabei um einen Auftritt Franz Liszts in Berlin während seines dortigen Aufenthaltes 1841/42 und um die durch ihn ausgelöste „Lisztomanie" – einen Ausdruck, den Heinrich Heine 1844 prägte. Höhepunkt des Stückes ist die Schilderung eines Konzerts. Glaßbrenner beschrieb und karikierte Verhaltensweisen der Verehrung wie Unterwerfung, Anbetung, Besessenheit oder den Glauben an die Unsterblichkeit Liszts. Vieles erinnert an heutige Popstar-Euphorie, etwa das stundenlange Anstehen um einen Platz in der ersten Reihe, Ohnmachtsanfall oder Massenandrang vor dem Hotel des Verehrten. Erwähnung finden auch der Profit des Virtuosen und das Anlanden von Bittschriften und Bittstellern bei ihm.



Die dem Stück vorangestellte Karikatur Hosemanns illustriert das beschriebene Konzertgeschehen mit Ohnmacht, Kampf ums Wasserglas und einem in Stücke gerissenen Lorbeerkranz, der unter den Bewunderinnen verteilt wird. Hinzu kommen dem Musiker zugeworfene Kusshändchen, der Gebrauch von Ferngläsern, selbst in der ersten Reihe, und die gekonnte Interaktion Liszts mit dem Publikum.

→ Weimar 2011, S. 134, S. 135, Abb. 114.

Brustbild Richard Wagners, 1871

Johann Lindner (1839 – 1906, Vorlage),
L. Angerer, Berlin (Druck),
E. H. Schroeder, Berlin (Verlag)

Stahlstich
Platte: H. 48,5 cm, B. 35 cm; Blatt: H. 77,5 cm, B. 61 cm
Oben mittig Prägestempel Johann Lindner; bezeichnet unten links: Gez. u. gest. von Jh. Lindner. München 1871; unten rechts: Druck von L. Angerer. Berlin; unten mittig: RICHARD WAGNER; Eigenthum und Verlag von E. H. Schroeder in Berlin; Prägestempel E. H. Schroeder; ganz unten mittig mit Bleistift: Dem German. National-Museum zugeeignet von/Johann Lindner München 1877.
Provenienz: 1877 Schenkung des Künstlers.

GNM, K6389
Foto: GNM/Dirk Messberger

Johann Lindner hatte seine Ausbildung in Nürnberg absolviert, bevor er 1861 nach München ging. Er schuf zahlreiche Kupferstiche bekannter Persönlichkeiten seiner Zeit. 1868 bat er Richard Wagner darum, ihn porträtieren zu dürfen. Vier Briefe Wagners zu diesem Anliegen befinden sich im Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth (NA I A 12 a Nr. 12, NA I A 12 a Nr. 14, NA I A 12 a Nr. 22, NA I A 12 b Nr. 5.) Aus ihnen erfährt man, dass Wagner dem Künstler drei fotografische Porträts als Vorlagen schickte, aus denen Lindner auswählen durfte, und dass er auf Ansicht und Freigabe vor dem Druck bestand. Im Verlauf des Briefwechsels zwischen November 1868 und Mai 1871 bat Wagner des Weiteren um die leichte Änderung des Mundes, außerdem lehnte er eine eher allegorische Darstellung durch Lindners Bruder ab. Schließlich kam dann das Lob von ihm und seiner Frau, man sei der Meinung, dass das Porträt „jedenfalls als das beste bis jetzt mir vorhandene zu gelten hat." – Nur an den Haaren könne man vielleicht noch Verbesserungen vornehmen. Wagner unterstützte dennoch den Vertrieb des Blattes in Leipzig und Berlin und wünschte dem Künstler viel Erfolg.

→ Nürnberg 2013, Kat. 1, S. 78.

Kat. 65

Richard Wagner, 1882

Franz von Lenbach (1836 – 1904)

Öl mit Bleistift auf Pappe
H. 66,5 cm, B. 57,5 cm
Signiert unten rechts: F. Lenbach

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, L81, aus dem Nachlass Franz von Lenbach, Schenkung Lolo von Lenbach 1925
Foto: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, aus dem Nachlass Franz von Lenbach, Schenkung Lolo von Lenbach 1925

Richard Wagner zählt zu den bis heute weltweit einflussreichsten Komponisten. Seine Innovationen im Bereich der Opernmusik und der Aufführungspraxis, das Aufgreifen von neuen Stoffen aus Sagen und Mythen, die Psychologisierung der Figuren sowie das Aufgreifen moderner Themen, etwa des Kapitalismus, machen sein Schaffen bis heute interessant. Wagner, seine Frau Cosima (1837 – 1930) und seine Nachfahren pflegten aktiv den Wagner-Kult durch Selbstinszenierung, Marketing und Legendenbildung. Schon 1847 kam der Begriff des „Wagnerismus“ auf. In Bayreuth und Wahnfried fanden die Wagnerianer über Generationen hinweg ihre Pilgerstätte. Menschlich und ideologisch fragwürdig und umstritten, hält die Verehrung für Wagner bzw. seine Werke an und stellt immer wieder die Frage danach: Was akzeptieren wir bei einem Genie?

Seit spätestens 1867 bestand ein Kontakt zwischen dem Maler Lenbach und Richard Wagner, angestoßen durch Cosima von Bülow, Wagners spätere Ehefrau. 1871 saß Wagner dem Künstler erstmals für ein Porträt Modell. Für weitere Bildnisse arbeitete der Maler hauptsächlich nach Fotografien. Das ausgestellte Porträt ist eine unvollendete Studie und Wiederholung eines Gemäldes in Bayreuth. Lenbachs Profildarstellung Wagners war die einzige, die nach Cosimas Meinung Verbreitung finden und in die Ewigkeit eingehen sollte. Auch Wagner selbst schätzte Lenbach. Dieser stand der Musik Wagners allerdings kritischer gegenüber, auch wenn er ihn in einem Brief an Cosima vom 28. Februar 1875 als „Genie“ bezeichnete. Der Briefwechsel zwischen Lenbach und dem Haus Wagner verrät viel darüber, wie beide Seiten voneinander profitierten.

→ Weber 1993, Bd. 1, S. 113, Bd. 2, Nr. 63. – München 1987, S. 301, Kat. 137. – München 1980, S. 237, Kat. 527.

Kat. 66

Krug mit Motiv aus Richard Wagners Oper *Lohengrin, Schwanenritters Hochzeitszug*

Villeroy & Boch, Mettlach, 1897

Chromolith-Steinzeug, glasiert, zinngefasster Steinzeugdeckel
H. 22,2 cm, T. 13,5 cm, Dm. 10,3 cm
Am Boden eingeprägte Turmmarke, Mettlach, 2391, II, 12, 97;
in Unterglasur: 12
Provenienz: 2006 erworben aus dem Kunsthandel.

GNM, HG13186
Foto: GNM/Georg Janßen

Wagners Oper *Lohengrin,* die auf einer Figur aus dem mittelalterlichen Versepos *Parzival* von Wolfram von Eschenbach (1170 – 1220) basiert, erlebte ihre Uraufführung 1850. Im letzten Viertel des Jahrhunderts gehörte sie zu den erfolgreichsten Werken des Komponisten und erschloss ihm ein breites Publikum. Die Handlung spielt im Brabant des 10. Jahrhunderts. Die Sage um den geheimnisvollen Ritter war unter anderem durch die Brüder Grimm bekannt. Sie knüpft an Motive der Romantik, des edlen und heldenhaften Ritters, des Geheimnisvollen und Sagenhaften an. Das Scheitern des Helden und Scheitern der Erlösung ließen sich in der Entstehungszeit der Oper zudem auf die gescheiterte Revolution von 1848/49 beziehen.

Der Henkelkrug zeigt als Hauptszene den Hochzeitszug (Wagners Hochzeitsmarsch „Treulich geführt“ ist bis heute omnipräsent, auch wenn er ein tragisches Beziehungsende einläutet) mit Fanfarenbläsern, dem Hochzeitspaar Lohengrin und Elsa von Brabant, einem Helmträger und wohl Friedrich von Telramund und seiner Frau Ortrud. Mit der Romantik erlebte auch der Steinzeug-Humpen eine Wiederentdeckung. Als prunkvolle Version des urdeutschen Trinkgefäßes, Sinnbild von Solidität, Trinkfestigkeit und Gemütlichkeit, zog er in die bürgerliche Wohnung ein.

→ Nürnberg 2010, Kat. 8.73, S. 373, Kat. 8.73 (Ursula Peters).

Prunkkanne mit den *Meistersingern von Nürnberg,* 1896

Matthias Hein (1859 – 1932, Entwerfer),
Villeroy & Boch, Mettlach

Chromolith-Steinzeug, glasiert, mit plastischen Auflagen, Zinn
H. 53,5 cm, T. 20,7 cm, Dm. Fuß 13,2 cm
Eingeprägtes Monogramm an der Gefäßschulter; Turmmarke, „Mettlach", „VB", [...], 96, 2300, 34
Provenienz: Erworben 2010 aus dem Nürnberger Kunsthandel.

GNM, HG13281
Foto: GNM/Sebastian Tolle

Die Kanne zeigt Figuren und Motive aus Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*. Hans Sachs erscheint als eine ihrer Hauptfiguren neben Walther Stolzing, Eva Pogner und dem Lehrbub David. Den Hintergrund bildet Alt-Nürnberg. Zielsicher wählte Wagner mit seinen Opernstoffen Themen und Orte, die für die deutsche Identität seit dem Zusammenbruch des Heiligen Römischen Reiches bedeutsam wurden: Nibelungensage, Rittermythos und Mittelalteridealisierung, altdeutsche Ideale und Identifikationsfiguren. In den *Meistersingern* geht es um die Achtung vor der Kunst und ihren Meistern, um das ‚Echte' und ‚Deutsche', um gesellschaftlichen Zusammenhalt und Nationalstolz.

Die Firma Villeroy & Boch schuf zwischen 1880 bis zum Ersten Weltkrieg Keramik im Stil der Neo-Renaissance, auch dies ein Dokument für die Suche nach einem Nationalstil, den man gerne in der deutschen Renaissance bzw. der Dürer-Zeit finden wollte.

Kat. 68

Margarethe Louise Schick als Iphigenie, 1796

Emanuel Bardou (1744 – 1818)

Marmor
H. 88,5 cm, B. 40 cm, T. 30 cm
Bezeichnet am Sockelrand: E. BARDOU. FECIT AD VIVUM 1796
Provenienz: Privatbesitz. – 2008 Galerie Volker Westphal, Berlin. – 2008 Privatbesitz. – 2023 erworben aus Privatbesitz.

GNM, Pl.O.3595
Foto: GNM/Georg Janßen

Bei der Skulptur handelt es sich um ein Rollenporträt der zu ihrer Zeit sehr erfolgreichen Sängerin und Schauspielerin Margarethe Louise Schick als Iphigenie in Willibald Glucks (1714 – 1787) Oper *Iphigenie in Tauris*. Schick begann ihre Karriere am Nationaltheater Mainz. Bekanntheit erlangte sie durch ihre Interpretationen in Werken Mozarts und Glucks. Mozart (1756 – 1791) soll gesagt haben, nachdem er sie hörte: „Nun will ich nicht weiter singen hören." Nach der französischen Besetzung von Mainz kam sie mit ihrem Ehemann 1792 über Frankfurt am Main nach Berlin, wo sie an der Hofoper und am Königlichen Nationaltheater auftrat und aufgrund ihrer dramatischen Fähigkeiten zu den gefragtesten Sängerinnen um 1800 zählte. Für die Iphigenie galt sie als Idealbesetzung. Die Oper wurde 1779 in Paris uraufgeführt und erlebte ihre Premiere am Königlichen Nationaltheater zu Berlin am 24. Februar 1795.

Bardou schuf seine Skulptur zunächst als Gipsfassung kurz nach der Premiere. Die Marmorfassung vermittelt in etwas veränderter Form den inneren Konflikt Iphigenies zwischen Pflichterfüllung und Menschlichkeit bzw. Mitleid für ihren Bruder Orest. Vorstellbar ist eine Verbindung mit der Arie „Je t'implore et je tremble." (Ich flehe dich an und zittere.) im 4. Akt der Oper, mit der Iphigenie die Göttin Diana um Kraft und Hilfe in ihrer Not bittet. Darüber hinaus hielt der Bildhauer recht realistisch körperliche Charakteristika der Sängerin und des Bühnenkostüms fest, sodass sie für die Zeitgenossen wiedererkennbar war.

→ Puls, Michael. *Emanuel Bardou: Margarethe Louise Schick als Iphigenie*, 1796, unveröffentlichtes Typoskript im GNM. – *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 30.08.1809. Nr. 48, Sp. 753–763. – Levezow 1809, S. 15 (Zitat).

Kat. 69

Jenny Lind, um 1845/47

Carl Wildt (um 1830 – 1870)
nach Conrad L'Allemand (1809 – 1880),
L. Sachse & Co, Berlin (Verlag und Druck)

Lithografie, auf Karton montiert
Karton: H. 50,7 cm, B. 39,7 cm; Blatt: H. 45,5 cm, B. 37,8 cm
Bezeichnet unten links: Nach d. Nat. gez. v. l'Allemand,
u. M.: Verlag u. Druck v. L. Sachse & Co., Berlin, u.r.: Lith. v. C. Wildt;
unten mittig auf dem Untersatzkarton die faksimilierte Unterschrift
von Jenny Lind
Provenienz: Erworben 1904 aus dem Wiener Kunsthandel.

GNM, L5382
Foto: GNM/Georg Janßen

Das Bildnis von Conrad L'Allemand war neben einem Porträt von Edward Magnus (1799 – 1872) das meist verbreitete der schwedischen Sängerin Jenny Lind, die seit 1839 den Beinamen „Schwedische Nachtigall" trug. Nach ihrem Debut 1838 in Stockholm als Agathe in Carl Maria von Webers (1786 – 1826) *Freischütz* wurde sie schon 1840 zur Hofsängerin ernannt und machte sich zur weiteren Eroberung der europäischen Musikwelt auf. Sie sang in den 1840er Jahren in Paris, Berlin, Wien und London. 1850 unternahm sie eine sehr erfolgreiche Tournee durch Amerika. Bei ihren Auftritten kombinierte sie teils beliebte Opernarien mit volkstümlichen Stücken, womit sie ein breites Publikum ansprach. 1852 heiratete Lind den Pianisten Otto Goldschmidt (1829 – 1907), trat aber weiterhin auf und war später als Gesangsprofessorin in London tätig.

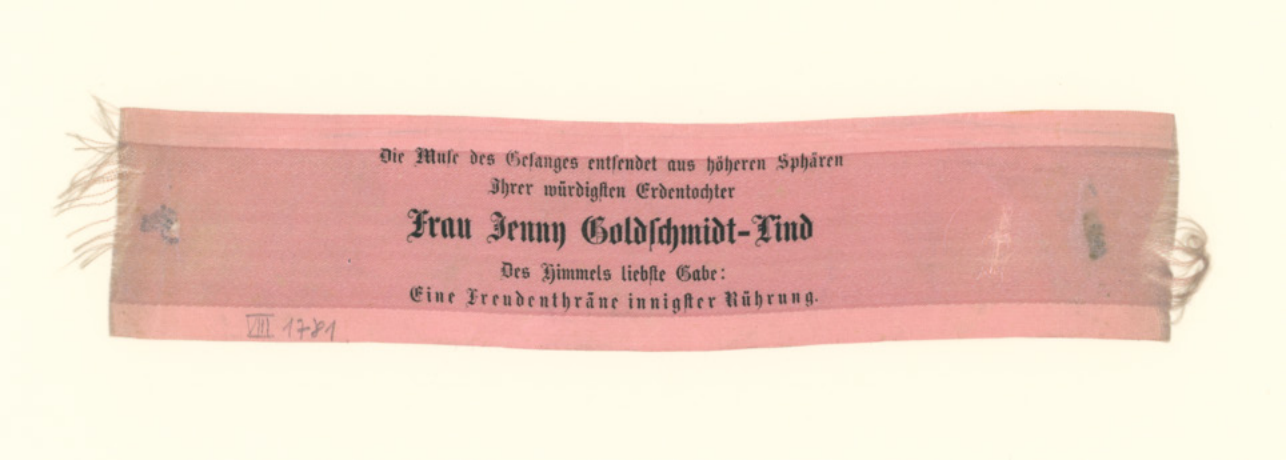
Der Fan-Kult um Jenny Lind nahm bereits außergewöhnliche Formen an und brachte einen nach ihr benannten Kopfschmuck, das „Jenny Lind Cap", Bonbons, Haarnadeln, Zigarren, Geschirr und Puppen hervor. Ein Ice-Cream-Saloon in New Orleans, Kinder, Schulen, Krankenhäuser und Straßen erhielten ihren Namen. Sie inspirierte Musiker, Dichter und Schriftsteller.

→ Nürnberg 2014, Kat. 377, Abb. S. 283.

Widmung an Jenny Goldschmidt-Lind, nach 1852

Seide, bedruckt
H. 20 cm, B. 4,5 cm
Beschriftung: Die Muse des Gesanges entsendet aus höheren Sphären / Ihrer würdigsten Erdentochter / Frau Jenny Goldschmidt-Lind / Des Himmels liebste Gabe: / Eine Freudenthräne innigster Rührung

Deutsches Theatermuseum, München, VIII 1781
Foto: Deutsches Theatermuseum, München, Inv. Nr. VIII 1781, ID 2642



Kat. 71

Bildnis der Sängerin Karoline Hetz(e)necker, 1848

Moritz von Schwind (1804 – 1871)

Öl auf Leinwand
H. 120 cm, B. 95 cm
Provenienz: Um 1906 in Privatbesitz P. Moosmayer, Winzingen. –
Bis 1925 in der Kunsthalle Hamburg (Inv. Nr. 124). Abgabe im Tausch. –
Seit 1974 als Leihgabe im GNM.

GNM, Gm1766, Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen
Foto: GNM/Georg Janßen

Es gab nicht nur die „Schwedische Nachtigall", sondern auch die „Nachtigall von München". Diesen Ehrentitel führte die 1822 geborene, aus Haag an der Amper stammende Karoline Hetzenecker (1822 – 1888), die im Chor des königlichen Hof- und Nationaltheaters von Ludwig I. (1786 – 1868) entdeckt und dann in ihrer Karriere als Solosängerin gefördert worden war. Nach einer Weiterbildung in Mailand kehrte sie 1841 an die Münchner Oper zurück und sang hier zahlreiche Hauptrollen wie Catharina Cornaro, Norma, Lady Macbeth und Iphigenie. Sie gab darüber hinaus Konzerte und begeisterte das Publikum durch Virtuosität und schauspielerisches Talent. 1851 heiratete sie den Landrichter Karl Sebastian von Mangstl (1811 – 1864) und beendete im Alter von nur 29 Jahren ihre Opernlaufbahn.

Moritz von Schwind, ein großer Liebhaber der Musik lernte die Sängerin 1847 kennen, lud sie zu seinen „Montagsmusiken" ein und wurde einer ihrer Bewunderer. Ihren frühen Abschied von der Bühne bedauerte er sehr. 1852 malte er das großformatige, erzählerische Gemälde *Eine Symphonie* (Schack-Galerie, München) über die Liebesgeschichte der Sängerin in Anlehnung an Beethovens *Fantasie für Klavier, Orchester und Chor in C-Dur*. Auf seinem Porträt sieht man Karoline Hetzenecker als Konzertsängerin im Odeon in München. Hinter ihr erkennt man die Büsten von Gluck und Beethoven. Hetzenecker befand sich gerade in ihrem Übergang von der Opern- zur Konzertsängerin. Schwind verlieh ihr in seinem Bildnis einen ernsthaften, betont kunstvollen und monumentalen Charakter.

→ Karlsruhe/Leipzig 1996, Kat. 285, Abb. S. 187. –
Köln 1971, S. 51, Abb. Nr. 19. – Weigmann 1906, S. 247, Abb. 279.

Bildnis Clara Schumann, 1857

August Weger (1823 – 1892)

Stahlstich nach einer Fotografie
H. 27,4 cm, B. 21,4 cm
Bezeichnet unten links: Nach einer Photographie;
unten rechts: Stich u. Druck v. Weger in Leipzig; mittig
Faksimile-Unterschrift: Clara Schumann / Verlag v. Baumgärtner's Buchh.

GNM, P26828
Foto: GNM/Dirk Messberger

Der Stahlstich zeigt Clara Schumann (1819 – 1896) nach einer Fotografie von Franz Hanfstaengl (1857) als Witwe in Schwarz. Nach dem Tod ihres Mannes, des Komponisten Robert Schumann (1810 – 1856), im Jahre 1856 wurde sie zur Alleinernährerin ihrer sieben Kinder. Sie war erfolgreich als Pianistin, Komponistin und Geschäftsfrau. Zugleich gelang es ihr, in ihrer Rolle als vielreisende, alleinstehende Musikerin bürgerliche Anerkennung zu finden. Dabei litt sie jedoch auch schon in ihrer Zeit unter dem Druck, Kunst, Karriere und Mutterschaft zu vereinen.

Als ‚Wunderkind' und Kinderstar groß geworden, gedrillt und gemanagt von ihrem Vater Friedrich Wieck (1785 – 1873), war Clara Schumann seit ihrem neunten Lebensjahr daran gewöhnt, öffentlich wahrgenommen zu werden. Sie betrieb ein gezieltes Marketing, indem sie beispielsweise, trotz krisenhafter Zeiten, auch nach 1856 das Bild ihrer romantischen, inspirierenden Ehe weiterpflegte.

Das Faksimile ihrer Unterschrift unter dem Bild rückt es bereits in die die Nähe später entstehender Autogramme.

→ Nürnberg 2014, Kat. 486, Abb. S. 369.

Kat. 73

Charlotte von Hagn, 1829

Franz Legrand (1807 – 1838)
nach Joseph Karl Stieler (1781 – 1858)

Lithografie
H. 32,5 cm, B. 27,4 cm
Bezeichnet unten links: Gem. von J. Stieler 1828;
unten mittig: l. Selb Lith.; unten rechts: gez. v. F. Legrand 1829

Deutsches Theatermuseum, München, II 6679
Foto: Deutsches Theatermuseum, München, Inv. Nr. II 6679, ID 56989

Die Münchnerin Charlotte von Hagn (1809 – 1891), Tochter eines Kaufmanns und Schwester des Malers Ludwig von Hagn (1819 – 1898), wurde gegen den Wunsch des Vaters Schauspielerin und spielte ab 1828 am Münchner Hoftheater sowie in Wien, Dresden, Berlin (1833 – 1846), Budapest, Sankt Petersburg und Hamburg.

Die größten Erfolge feierte sie in Lustspielen, in denen sie mit ihrer charmant-schalkhaften Art das Publikum begeisterte. 1848 zog sich von Hagn nach ihrer Heirat mit dem Gutsbesitzer Alexander von Oven vom Theater zurück. Die Ehe wurde 1851 wieder geschieden.

In der Öffentlichkeit nahm man sie außerdem als Geliebte von Franz Liszt und König Ludwig I. wahr. Der König beauftragte 1828 den Maler Joseph Karl Stieler, ein Bildnis Charlotte von Hagns für seine „Schönheitengalerie“ anzufertigen. Auf diesem Porträt beruht die Lithografie von Legrand.

→ *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, (1928), s. Legrand, Franz.

Tasse mit dem Bildnis Charlotte von Hagns, 1828 – 1850

Hersteller unbekannt

Porzellan, farbig bemalt, goldstaffiert
Tasse: H. 10,2 cm, Dm. 8,8 cm, B. 10,5 cm
Provenienz: 2020 erworben als Vermächtnis Heinz Reischböck.

GNM, Ke5736
Foto: GNM/Georg Janßen

Das Porträt auf der Tasse wiederholt die Darstellung der jungen Schauspielerin in der Rolle der Thekla in Schillers *Wallenstein*, die Joseph Karl Stieler 1828 für die „Schönheitengalerie“ von Ludwig I. geschaffen hatte und die auch druckgrafisch Verbreitung fand (vgl. **Kat. 73**).

Kat. 75

Niccolò Paganini mit Geige, 1829

Carl Begas d. Ä. (1794–1854)

Schwarze Kreide auf Papier
H. 20,8 cm, B. 15,1 cm
Bezeichnet unten: nicolo Paganini. / Aus der Idee gezeichnet den 30 merz / abends 12 Uhr 1829
Provenienz: 1936 erworben in der Kunsthandlung Dr. Hand Rudolph, Berlin. – 1992 Nationalgalerie, Sammlung der Zeichnungen, Berlin. – Seit 1992 Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SZ K.Begas d.Ä. 7
Foto: bpk/Kupferstichkabinett, SMB/Dietmar Katz

Der aus Heinsberg stammende Maler Carl Begas lebte seit 1824 in Berlin. Seine Zeichnung Niccolò Paganinis entstand im Zusammenhang mit den Berlin-Konzerten des Musikers 1829. Nach der Zeichnung entstand eine Lithografie zur weiteren Verbreitung.

Am 30. März hatte der italienische Star-Violinist sein viertes Konzert in Berlin gespielt. Vermutlich zeichnete Begas ihn im Anschluss aus der Erinnerung, wie die Bezeichnung auf dem Blatt erkennen lässt.

Die Erscheinung Paganinis beschäftigte die Berliner Konzertbesucher und Kritiker, deren Äußerungen das bestehende Image des Künstlers bestätigen, so schrieb Musikkritiker Ludwig Rellstab (1799–1860): „Es ist etwas Dämonisches an ihm. […] er ist die Verkörperung der Sehnsucht, des Hochmuts, des Wahnsinns und des Schmerzes“.

→ Müllejans-Dickmann u.a. 1994, S. 185, Nr. 261. – Neill 1993, S. 215–221 (Zitat, S. 216), 240.

Tasse mit der Darstellung Niccolò Paganinis, 1829/50

Nymphenburger Porzellanmanufaktur

Porzellan, polychrom bemalt, goldstaffiert
Tasse: H. 7,5 cm, Dm. 7,7 cm, B. 9,5 cm; Untertasse: H. 3,3 cm, Dm. 13,2 cm
Provenienz: 2020 erworben als Vermächtnis Heinz Reischböck.

GNM, Ke5738
Foto: GNM/Georg Janßen

Bei der Tasse handelt es sich um ein Sammelobjekt. Die Darstellung Paganinis, der sich mit Geige und Bogen in den Händen sowie mit einem Lorbeerkranz auf dem Kopf verbeugt, orientiert sich an einer Zeichnung von 1829 im Münchner Stadtmuseum (G 40/239). Neben Dresden und Berlin reiste der Musiker in diesem Jahr auch in den Süden Deutschlands und kam unter anderem nach Nürnberg, Regensburg und München. In Tegernsee bekränzte man ihn tatsächlich mit Lorbeer. Er spielte dort für Königin Friederike Wilhelmine Caroline von Baden (1776 – 1841).

→ Neill 1993, S. 227–228.

Tages-Begebenheiten.
№ 4.
Wie sich die Berliner um einen Violinspieler zerreissen.

Tages-Begebenheiten. No 4. Wie sich die Berliner um einen Violinspieler zerreißen, 1829

Carl Wilhelm Gropius (Verlag),
C. R. Winkelmann (Druck)

Feder, Lithografie, aquarelliert
H. 25,1 cm, B. 19,4 cm
Bezeichnet oben: Tages=Begebenheiten. No 4.;
unter der Darstellung: Lith v. Winkelmann & Söhne in Berlin /
Wie sich die Berliner um einen Violinspieler zerreissen.;
darunter Prägestempel Gebr. Gropius in Berlin

GNM, HB28278
Foto: GNM/Monika Runge

Ganz so drastisch, wie hier dargestellt, verliefen die Konzerte Paganinis aber doch nicht. Allerdings war der Andrang tatsächlich groß und der Musiker schrieb zuvor, dass er schon im Voraus hohe Einnahmen verzeichnen könne, da für zunächst sechs geplante Konzerte schon zahlreiche Karten verkauft worden wären. Vom 4. März bis 13. Mai gab Paganini letztlich zwölf Konzerte in Berlin, darunter ein Wohltätigkeitskonzert für die Opfer der Danziger Überschwemmung. Karl Friedrich Zelter (1758 – 1832) berichtete in einem Brief an Goethe (1749 – 1832) über dieses Wohltätigkeitskonzert: „Paganini macht hier mit seinen vermaledeiten Violinenkonzerten Männer und Weiber toll [...]." Auch Ludwig Rellstab (1799 – 1860), der nicht glauben konnte, dass Musik solche Töne enthalten könne, wie sie Paganini auf der Geige hervorbrachte, hatte die Berliner noch nie in einem solchen Zustand der Begeisterung erlebt. Zuvor hatte der Musiker jedoch noch über die Verleumdungen geklagt, die auch in Deutschland über ihn im Umlauf waren. Damit waren Gerüchte um einen Gefängnisaufenthalt in Zusammenhang mit Mord gemeint, die zum Bestandteil seines Images als dämonischer ‚Teufelsgeiger' wurden.

→ Neill 1993, S. 214–221.

Kat. 78

Der Schauspieler Ira Aldridge als Othello, um 1855

Künnstler unbekannt

Stahlstich
H. 17,9 cm, B. 13,5 cm
Bezeichnet unten mittig: Ira Aldridge / als Othello.

GNM, P9169
Foto: GNM

Der in New York geborene Ira Frederick Aldridge (1807 – 1867), der 1825 nach Europa kam, um Missionar zu werden, wandte sich hier dem Theater zu. Er debütierte 1826 in London als Othello. Bald spielte er auch andere Shakespeare-Rollen und war nicht mehr nur auf die Darstellung schwarzer Charaktere festgelegt. Ab 1852 reiste er mit einer eigenen Schauspieltruppe durch Europa. Dabei kam er auch nach Bonn, Hamburg, Berlin, Wien und Königsberg, wo er mit deutschsprachigen Schauspielerinnen und Schauspielern auftrat.

Der junge Botaniker Heinrich Gustav Reichenbach (1824 – 1889) beschrieb in einem Brief vom 7. Januar 1852 an seinen Vater das Gastspiel Aldridges in Berlin:

> [...] Gestern waren wir im gr. Opernhause. Ein N* Ira Aldridge trat als Othello (englisch!) auf. Die Aufführung war furchtbar ergreifend. Eine solche Mimik, solche Darstellung, tiefste Leidenschaft vermag ein Europäer nicht möglich zu machen. – Als Erholung wurde ein Vaudeville beigefügt, wo derselbe Ira sich nun wieder in seiner natürlichen Wildheit so gehen ließ, daß das Haus vor Lachen erschüttert wurde. Als Comiker möchte ich den Mann wieder sehen, als Tragiker greift er zu sehr an. Er wird wohl nach Dresden kommen [...]

Rassistische Vorurteile und Schaulust prägten vielfach die Beurteilung Aldridges. Nach einem weniger erfolgreichen Engagement 1857 in Covent Garden, das von Anfeindungen begleitet wurde, begab sich der Schauspieler wieder auf Reisen durch Europa.

→ Autograf, Literatur und Autographen, Bassenge, Auktion 14.4.2021, Los 2590

Ira Aldridge, 1857

Miklós Barabas (1810 – 1898),
J. Rauh's Lith. Kunstanstalt, Wien

Lithografie
H. 44,5 cm, B. 33,5 cm
Im Druck signiert: Barabas. /dessin.; rechts: J. RAUH'S LITH KUNSTANSTALT; bezeichnet unten mittig: Ira Aldridge. / African tragedian; Widmung unten rechts: To [?] Professor Semper / from his [unleserlich] / Ira Aldridge / Zurich / 25th Nov 1857.

Deutsches Theatermuseum, München, Il 5124
Foto: Deutsches Theatermuseum, München, Inv. Nr. Il 5124, ID 239495

Das Porträt von dem ungarischen Künstler Miklós Barabas, das Aldridge dem Architekten Gottfried Semper (1803 – 1879) widmete, der seit 1855 in Zürich lebte und dort zum Professor ernannt worden war, zeigt den Schauspieler im Anzug mit einem Buch in der Hand und zwei Auszeichnungen. Die Medaillen wurden nach 1854 in dem Porträt ergänzt (vgl. ein Blatt in der Harvard Theatre Collection von 1854 ohne Medaillen).

→ Koller 2007.

Kat. 80

Josef Kainz als Mephisto in Goethes *Faust,* um 1910 (?)

Marie Mautner (1886 – 1972)

Farbradierung
H. 35 cm, B. 24 cm
Signiert unten rechts: Marie Mautner

Deutsches Theatermuseum, München, II 12759
Foto: Deutsches Theatermuseum, München, Inv. Nr. II 12759, ID 48818

Josef Kainz (1858 – 1910) zählt zu den bekanntesten und prägendsten Schauspielern des deutschen Raumes Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. Er hatte seine Karriere mit 15 Jahren begonnen. Erste Stationen seines weiteren Weges waren Leipzig, Meiningen und München, wo er kurzzeitig in engerem Kontakt zu König Ludwig II. (1845 – 1886) stand. 1883 ging er ans Deutsche Theater in Berlin. Dort entwickelte er sich mit Darstellungen des Hamlet, Richard II., Don Carlos oder Franz Moor zu einem der gefragtesten Charakterdarsteller seiner Zeit. Kainz war bekannt für seine Virtuosität in Sprache und Ausdruck. 1891 begab er sich auf eine erfolgreiche Amerikatournee. 1899 wechselte er ans Wiener Burgtheater.

Das Porträt im Stil der Wiener Moderne lässt den Körper des Schauspielers in der roten, undifferenzierten Fläche des Mephisto-Gewandes verschwinden und macht Figur und Haltung damit dennoch überpräsent. Mit der roten Farbe wetteifert das fein ausgearbeitete Gesicht Kainz' mit seinem gelassen selbstbewussten Lächeln. Das Bildnis erschien 1953 als Titel für *Kainz. Ein Brevier,* zusammengestellt von Marie Mautner.

→ Schöne 1997, S. 206, Abb. 272, S. 207.

Kat. 81

Eleonora Duse, 1893

Ilja Repin (1844 – 1930),
Kaiserliche Expedition zur Anfertigung der Staatspapiere,
St. Petersburg, Druck der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien

Aquatinta
H. 21 cm, B. 28 cm
Signiert oben rechts: I. Repin 1893; unten links in der Darstellung:
Ил. Репина; unten links unter dem Bild: J. REPIN DEL.T;
unten rechts: VERVIELFÄLTIGUNG VORBEHALTEN;
unten mittig: ELEONORA DUSE. / RADIRT IN DER K. EXPEDITION
ZUR ANF. DER STAATSPAPIERE, ST. PETERSBURG. /
Druck der Gesellschaft f. vervielf. Kunst, Wien; rechts am Rand: 261

Deutsches Theatermuseum, München, II 11170
Foto: Deutsches Theatermuseum, München, Inv. Nr. II 11170, ID 318321

Die italienische Schauspielerin Eleonora Duse (1858 – 1924), die aus einer Schauspielerfamilie stammte und bereits mit vier Jahren auf der Bühne stand, wurde seit 1885 mit ersten Auftritten im Ausland europa- und bald auch weltweit erfolgreich. Ihre Bekanntheit im deutschsprachigen Raum verdankte sie wesentlich den Elogen des Wiener Schriftstellers Hermann Bahr (1863 – 1934), denen 1892/93 Engagements in Wien und Berlin folgten. Duse war die jüngere Konkurrentin Sarah Bernhardts (1844 – 1923, **Kat. 133 – 135**), aber ganz anders als die französische Kollegin zog sie sich privat weitgehend zurück und wirkte abseits der Bühne eher unscheinbar, scheu und geheimnisvoll. Auf der Bühne fiel sie durch einen reduzierten, neuen Stil auf, der sich durch psychische Durchdringung und Verinnerlichung auszeichnete. Zudem verzichtete sie meist auf auffallende Kostümierung und Schminke. Repins Darstellung schließt sich an zahlreiche Porträts Duses an, in denen sie fast immer melancholisch, leidend oder nachdenklich zu sehen ist, als ‚femme fragile' statt ‚femme forte' und als Inbild der von ihr immer wieder dargestellten Kameliendame. Die bald nur noch als „Die Duse" bekannte Schauspielerin steht an der Wende zwischen der Starkultur des 19. und 20. Jahrhunderts, zwischen Bühnen- und Filmstars.

→ Schöne 1997, S. 199, Abb. 261, S. 199. – Balk 1994, Kat. ED 68, S. 238, Abb. S. 135.

Adele Sandrock als Feodora, um 1898/1902

Fotoatelier Adèle, Wien

Fotografie, koloriert
H. 16,5 cm, B. 10,6 cm
Beschriftung auf der Vorderseite: Adèle / Wien; I, Graben 19.;
Beschriftungen und Stempel auf der Rückseite: hs. Gedicht, unterzeichnet: Die Adele Sandrock, 11.6 1902; roter Aufdruck des Fotoateliers Adèle: Vervielfältigung verboten [...]; blauer Inventarstempel des Theatermuseums; Bezeichnung oben bzw. am rechten Rand: Adele Sandrock

Deutsches Theatermuseum, München, II 26895
Foto: Deutsches Theatermuseum, München, Inv. Nr. II 26895, ID 31589

Die Fotokarte zeigt Adele Sandrock (1863 – 1937) als Feodora in dem gleichnamigen Drama von Victorien Sardou (1831 – 1908). Sie trat in diesem Stück 1895 im Hofburgtheater in Wien auf; ab 1898 wurde es Teil ihres Tourneeprogramms. In Paris hatte zuerst Sarah Bernhardt die dramatische Rolle der russischen Fürstin Fédora Romazoff gespielt, die sich in den vermeintlichen Mörder ihres zukünftigen Ehemannes verliebt und schließlich, weil sie ihn angezeigt hatte, Selbstmord begeht. Auch Eleonora Duse spielte diese Rolle. Sandrock trat immer wieder bewusst in Konkurrenz mit den beiden internationalen Kolleginnen. Sie war vor allem in den 1890er Jahren ein Bühnenstar, verkörperte die temperamentvolle, sinnliche Heroine und führte ein repräsentatives Leben im Mittelpunkt von Künstlern und Intellektuellen. Autonomiebestrebungen und Selbstüberschätzung ließen sie das Wiener Burgtheater verlassen und führten ab 1898 zu einer eher schwierigen Zeit in ihrem Leben. Ab 1911 konnte sie im frühen Film eine zweite erfolgreiche Karriere in eher komischen Rollen starten.

Auf die Rückseite der Karte schrieb die Schauspielerin die folgenden Zeilen, passend zur Rolle der Feodora:

Ich sollte dich vergessen / Doch ach – es kann nicht sein /
Ich fühl es immer heisser / Ich lieb dich jetzt allein. /
Kann diese Lieb‘ nicht lassen / Welch ein Triumph für dich /
die Liebe macht auch seelig / und tödten wird sie nicht.

→ München/Wien 1997, S. 41, Kat. 17, S. 158
(Vergleichsobjekt im Theatermuseum, Wien).

Clara Ziegler als Iphigenie in Goethes *Iphigenie auf Tauris,* um 1880

Richard Werner (tätig 2. H. 19. Jh.)

Gouache
H. 66 cm, B. 49 cm
Bezeichnet unten links: 8.

Deutsches Theatermuseum, München, II 45302
Foto: Deutsches Theatermuseum, München, Inv. Nr. II 45302, ID 318322

Die aus bürgerlichen Verhältnissen stammende Clara Ziegler (1844 – 1909) ging zur Bühne, um einer ungewollten Ehe zu entkommen. 1862 debütierte sie in München. Ab den späten 1880er Jahren war sie „die größte Heroine des Zweiten deutschen Kaiserreiches" und eine der bestverdienenden Schauspielerinnen ihrer Zeit. Sie spielte in München, Leipzig und auf zahlreichen Gastspielreisen. Nach einer kinderlosen Ehe von 1876 bis 1883 blieb Ziegler allein und nutzte die Selbstständigkeit und Freiheit ihres Berufes.

Sie spielte die Iphigenie in Goethes *Iphigenie auf Tauris* das erste Mal am 28. Januar 1868 im Stadttheater Leipzig. Die Rolle wurde danach bis 1903 ein fester Bestandteil ihres Rollenrepertoires. Bei dem Künstler Richard Werner gab sie mehrere Rollenbilder in Auftrag. Sie zeigen sie vornehm, kraftvoll und statuenhaft monumental. Starke Frauenfiguren waren die Spezialität der groß gewachsenen, imposant erscheinenden Schauspielerin, deren Stimme wie eine Orgel geklungen haben soll. Sie ähnelte den weiblichen Akteurinnen in Gemälden Hans Makarts (1840 – 1884) oder Karl-Theodor von Pilotys (1826 – 1886), überzeugte auch als Jungfrau von Orleans, Brunhild, Phädra, Medea, Penthesilea oder Sappho. Ihr dabei an den Tag gelegtes Pathos gefiel dem Publikum der damaligen Zeit.

→ München 1994, S. 42, Kat. CZ 60, S. 218, Abb. S. 41. – Balk 1994, S. 14 (Zitat).

Kat. 84

Geschenke zu Clara Zieglers 25-jährigem Bühnenjubiläum 1887

Fotografie auf Karton
H. 32 cm, B. 24,4 cm

Deutsches Theatermuseum, München, III 5265
Foto: Deutsches Theatermuseum, München, Inv. Nr. II 5265, ID 40563

Kat. 85

Die Villa Clara Zieglers in der Königinstraße 25 in München

Fotografie
H. 21,8 cm, B. 28,2 cm
Beschriftung unten: Clara Zieglers Wohnhaus

Deutsches Theatermuseum, München, VII 1706
Foto: Deutsches Theatermuseum, München, Inv. Nr. VII 1706, ID 38652

→ Balk 1994, Kat. CZ 137, S. 223, Abb. S. 15.

Innenansichten des Hauses von Clara Ziegler, Gelber Salon

Fotografien
H. 22,4 cm, B. 27,1 cm, H. 22,2 cm, B. 28,5 cm
Beschriftung unten: gelber Salon

Deutsches Theatermuseum, München, VII 1707 und VII 1708
Fotos: Deutsches Theatermuseum, München, Inv. Nr. VII 1707 und VII 1708, ID 40396 und ID40395

Ihre Erfolge und hohen Einnahmen ermöglichten Clara Ziegler die Erwerbung einer herrschaftlichen Villa am Englischen Garten in München. Das Haus, das 1944 zerstört wurde, war im Stil der Zeit historistisch-üppig eingerichtet und dekoriert. Im Zentrum lag der Gelbe Salon, eine Art Schauraum, in dem die Schauspielerin ihre Medaillen, Ehrengeschenke und Trophäen präsentierte und damit eindrucksvoll und selbstbewusst ihren selbst erarbeiteten gesellschaftlichen Rang, ihren Wohlstand und erworbenen Ruhm zur Schau stellte.

Diesem öffentlich-repräsentativen Auftrumpfen soll ein im Privaten eher einfaches, bescheidenes Verhalten gegenübergestanden haben (vgl. Balk 1994, S. 39).

Mit ihrem Testament begründete Ziegler die Clara-Ziegler-Stiftung, mit der sie ihr Haus, ihre Sammlungen und ihr Vermögen für ein erstes Theatermuseum zur Verfügung stellte. Aus ihm ging das heutige Theatermuseum in München hervor.

Kat. 87

Fanny Elßler. Porträt als junge Frau in Italien (?), um 1825

Ferdinand Georg Waldmüller (1793 – 1865) oder Wiener Maler der Biedermeierzeit

Öl auf Leinwand
H. 74 cm, B. 60 cm

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 30923
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

Die 1810 in Gumpendorf bei Wien geborene Fanny Elßler (1810 – 1884) begann mit dem Tanzen in Friedrich Horschelts (1793 – 1876) Kinderballett am Theater an der Wien und in der Ballettschule des Hoftheaters am Kärntnertor.

Der Impresario Domenico Barbaja (1778 – 1841) förderte sie und brachte sie 1824 zusammen mit ihrer ebenfalls tanzenden Schwester Therese (1808 – 1878) zur weiteren Ausbildung nach Italien. In Neapel erhielt sie ein erstes Engagement und wurde dem verheirateten Leopold von Bourbon-Sizilien, Fürst von Salerno (1790 – 1851), vorgestellt. Aus der kurzen Verbindung ging der Sohn Franz hervor, den sie 1827 zur Welt brachte. Zuvor war sie nach Wien zurückgekehrt, wo sie ihre Karriere als Solotänzerin begann.

Fanny Elßler in der *Cachucha,* Costume Bild, 1837

Andreas Geiger (1765 – 1856)
In *Wiener Theaterzeitung*, No. 48, 1837

Kupferstich, koloriert
Platte: H. 21,0 cm, B. 13,9 cm; Blatt: H. 27,2cm, B. 20,5 cm
Bezeichnet oben: Costume Bild zur Theaterzeitung. No 48.;
rechts unter dem Bild: And. Geiger sc.; unten mittig: Fanny Elssler in der Cachucha.; unten: Zu haben in Wien, im Bureau der Theaterzeitung, Rauhensteingasse No 926.

GNM, P28646
Foto: GNM

Das Ballett *Le Diable boiteux (Der hinkende Teufel)* von Jean Coralli (1779 – 1854) und Casimir Gide (1804 – 1868) erlebte seine Premiere 1836 in Paris. Darin tanzte Fanny Elßler zum ersten Mal den spanischen Kastagnetten-Tanz, die *Cachucha*. Mit diesem feierte sie einen ihrer größten Triumphe und etablierte ihn als festen Bestandteil ihres Repertoires. Es war der Beginn einer Blütezeit ‚nationaler' Tänze, die in Ballette integriert wurden. Elßler machte sie zu ihrer Spezialität. Mit der *Cachucha* trat sie am 28. Juli 1837 auch in der Hofoper am Kärntnertortheater in Wien und am 1. August in Baden in einer Wohltätigkeitsveranstaltung für die Armen auf. Die *Wiener Theaterzeitung* berichtete darüber am 3. August 1837 und fügte die Darstellung von Andreas Geiger bei. Man las dort: „Ihre [Elßlers] Cachucha ist das Vollendetste, was die Tanzkunst je hervorgebracht. Möchte dieses Bild doch als ein schwaches Erinnerungs-Zeichen an ihre Meisterschaft gelten können!"

Elßler in Kostüm und Tanzpose der *Cachucha* findet sich auf unterschiedlichen Fan-Artikeln, wie Druckgrafiken, Deckchen, Tellern, aber auch in Form einer sehr erfolgreichen Skulptur von Jean-Auguste Barre (1811 – 1896; vgl. **Kat. 89**), die wiederum auch in verschiedenen Porzellanfassungen ausgeführt wurde.

Weißenböck 1984, Kat. 50. – *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben,* herausgegeben von Adolf Bäuerle, Nr. 154, 3.8.1837, S. 622–624.

Kat. 89

Fanny Elßler als Florinde in der *Cachucha,* 1837

Jean-Auguste Barre (1811 – 1896)

Bronze
H. 43,5 cm, B. 19 cm, T. 16 cm
Bezeichnet vorne am Sockel: FANNY ELSSLER; auf der Sockelfläche links signiert: A. Barre 1837

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 3650
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

Der französische Bildhauer Jean-Auguste Barre (1811 – 1896) schuf neben großen Auftragswerken auch kleinere Figuren für ein breiteres Publikum. Die Tänzerinnen des romantischen Balletts in ihren bekannten Rollen und Tanzstilen reizten ihn und ließen sich gut verkaufen, sodass er auch Marie Taglioni und Emma Livry (1842 – 1863) in kleinen Skulpturen festhielt. Die Statuette Fanny Elßlers als Florinde gibt es in unterschiedlichen Größen und Ausführungen.

→ Weißenböck 1984, Kat. 47.

Kat. 90

Fanny Elßler tanzt die *Cachucha,* 1837 (Modelljahr)

Jean Auguste Barre (1811 – 1896, Entwerfer), Meissener Porzellanmanufaktur

Biskuitporzellan
H. 38,8 cm, B. 16,5 cm, T. 15,5 cm

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 17590
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

→ Vgl. Bergmann 2014, Kat. 73, S. 52 (bemalte Fassung). – Weißenböck 1984, Kat. 58 (bemalte Fassung)

Kat. 91

Pfeife Fanny Elßler in der *Cachucha,* 2. Hälfte 19. Jh.

Hersteller unbekannt

Porzellan, Holz, Textil, Metall
H. 31,0 cm, B. 10,5 cm; Figur: H. 15,0 cm, B. 6,0 cm, 4,0 cm
Bezeichnet auf der Kugel: Fanny Elsler.

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 5152
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

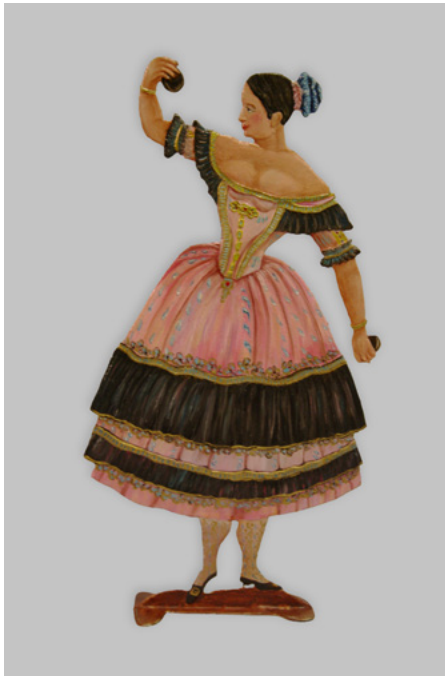
Kat. 92

Fanny Elßler in der *Cachucha,* undatiert

Hersteller unbekannt

Zinn, gegossen, bemalt
H. 15,5 cm, B. 8,5 cm, T. 3,0 cm

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 17591
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg



Kat. 93

Fanny Elßler in ihrer Garderobe im Park Theatre in New York, 1845

Heinrich Kohler (1808 – 1885, Lithograf),
H. Kohler, München (Druck)

Lithografie
H. 44,3 cm, B. 35 cm
Bezeichnet unten links: Dessin v. H. Inman in N. York;
unten rechts: Lith. v. H. Kohler in München 1845; unten mittig: Fanny Elssler

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 46
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

Die Lithografie reproduziert ein Gemälde des bekannten US-amerikanischen Malers Henry Inman (1801 – 1846). Im Frühjahr 1842 hatte Elßler eine Amerika-Tournee begonnen, die statt zunächst geplanter vier Monate mit Stationen in New York, Washington, Baltimore, New Orleans, Boston, Kuba, Cincinnati und Philadelphia und insgesamt 199 Vorstellungen über zwei Jahre andauerte.

Amerika feierte Elßler als Star: Eintrittskarten wurden zu Höchstpreisen verkauft, Fan-Artikel, wie Schuhe, Korsetts, Shawls, Strümpfe, Fächer, Bart- und Stiefelwichse, in ihrem Namen produziert. Sie erhielt Einladungen ins Kapitol und ins Weiße Haus, eine Lok, ein Dampfer und eine Straße in New York wurden nach ihr benannt; man veranstaltet Festzüge zu ihren Ehren.

Die nach ihrer Rückkehr für den deutschen bzw. europäischen Markt hergestellte lithografische Reproduktion des Gemäldes vermittelt den Erfolg und die hohe Wertschätzung in Übersee.

→ Weißenböck 1984, Kat. 10.

Theaterzettel mit Werbung für einen Auftritt Fanny Elßlers im Tremont Theatre, Boston, [1840]

Tremont Theatre, Eastburn's Press

Druck auf Papier
H. 34,0 cm, B. 15, cm

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 14514
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

TREMONT THEATRE.

☞Third Night of the engagement of

MADEMOISELLE

FANNY ELSSLER

☞The choice of all the Boxes will be offered at auction for M'LLE FANNY ELSSLER's Third Night, on Friday, at 11 o'clock, in the Saloon of the Theatre.

COOLIDGE & HASKELL, *Auctioneers.*

☞In consequence of the disappointment of hundreds, who were unable to obtain places on the second representation of

LA TARENTULE!

It will be repeated for the third and last time, by particular desire.

☞First Night of the celebrated and admired

CACHUCHA - by - M'lle FANNY ELSSLER

☞Third Appearance of

Mons. J. SYLVAIN

From the *Royal Academie, Paris*, under whose direction the BALLET will be produced.

☞Doors open at 7 o'clock. Curtain will rise at half past 7.

This Evening.....FRIDAY.....September 11th,

Will be presented (for the 3d time in Boston) the Grand Comic Ballet, in two acts, called

LA TARENTULE!

LAURETTA - - by - - Mad'lle FANNY ELSSLER

LUIGI - - - - by - - Mons. J. SYLVAIN

Dr. Omnesanco - Mr. S. D. Johnson | La Signora Chirinde - Mrs. Ayling

Matteo, Mother of Lauretta, Miss Boquet

To be followed by the favorite Farce, not acted for four years, called

MY FELLOW CLERK

Tactic - -	Mr. F. S. Hill	William - -	Mr. Adams
Victim - -	S. D. Johnson	Mrs. Dobson -	Mrs. Gilbert
Mr. Hooker -	Huntley	Fanny Dobson -	Mrs. Ayling
Fag - - -	Leman	Juliet Snooks	Miss Boquet
Mr. Knitbrow -	Beacon	Betty - - -	Miss Parker

To conclude with, for the first time, the celebrated

CACHUCHA!

By M'lle Fanny Elssler.

The performance will commence with the Comedy of the

Wedding Day!

Sir Adam Contest - -	Mr. Gilbert	Lady Contest - -	Mrs. W. H. Smith
Lord Rakeland - - -	Maeny	Mrs. Homford - -	Mrs. Gilbert
Tom Contest - - -	Curtis	Hannah - - -	Miss Parker
John - - - - -	Adams		

☞In rehearsal, the Grand Ballet, entitled L'AMOUR or LA ROSE ANIME, in which M'lle FANNY ELSSLER will appear.

☞A limited number of SEASON TICKETS for sale at the Box Office.
☞The Box Office will be opened each day (except Saturday) at 11 o'clock, A. M., at which time places may be secured.
☞Prices—Boxes, $1; Third Tier, 50 cents; Pit, 50 cents; Gallery, 25 cents.
☞A strong and efficient Police is engaged to keep order in the Theatre and its vicinity.
☞No checks taken at the door can be transferred, and gentlemen frequenting the Theatre, are requested not to give their checks away.

Eastburn's Press—18 *State Street*

Im September 1840 trat Fanny Elßler dreimal im Tremont Theatre in Boston auf. Da es nach der zweiten Aufführung noch immer viele enttäuschte Fans gab, die keine Karten bekommen hatten, wurde eine weitere Aufführung am 11. September angesetzt, für die der Theaterzettel wirbt. Elßler tanzte an diesem Abend eine ihrer Paraderollen, die Lauretta in *La Tarentule (Die Tarantel),* einem Ballett von Casimir Gide, Eugène Scribe (1791–1861) und Jean Coralli. Ein amerikanischer Kritiker urteilte über ihre Interpretation dieser Rolle: „[...] Elssler established her claim to be considered by far the best dancer we have ever seen in this country." In Boston folgte die *Cachucha*. Zu Beginn und dazwischen wurden zwei kurze Theaterstücke gegeben. Als Elßler im Oktober 1841 erneut in Boston auftrat, soll das Publikum gerufen haben: „Stay, Stay".

→ Minnigerode 1924, S. 49–50, S. 35 (Zitat).

Kat. 95

Fanny Elssler, dancer

Frank Queen
In *The New York Clipper*, 12. Januar 1878

Papier
H. 46,0 cm, B. 32,5 cm

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 7256
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

Die New Yorker Zeitung zeigt Elßler auf dem Titel – über 30 Jahre nach ihrer großen Amerika-Tournee.

Unter *Amusement annals* schildert ein Bericht einige Seiten später die Elßler-Begeisterung während der Tournee von 1840 bis 1842. Dort heißt es unter anderem, alles sei durch sie „elßlerisiert" worden, die Damen kleideten sich wie die Elßler, Männer tranken Elßler-Cocktails. Der Artikel preist darüber hinaus ihre Schönheit und tänzerische Anmut, die das Publikum während der Auftritte in ekstatische Begeisterung versetzten. Der Text geht zudem auf den mehr als engagierten Manager Henry Wyckoff (ca. 1812 – 1884) und detailliert auf die Einnahmen der Tournee ein, die bei etwa einer Million US-Dollar gelegen haben sollen.

Fanny, la FEe du siècle, 1842

E. Meyer's Kunstverlagshandlung

Lithografie
H. 34,4 cm, B. 27,8 cm
Bezeichnet: Verlag und Eigenthum von E. Meyer's Kunstverlagshandlung in Berlin, Schloßfreiheit No. 3; rechts: Druck b. H. Delius

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 6246
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

Das satirische Blatt erschien in Meyer's Kunstverlagshandlung nach Elßlers Amerika-Tournee. Unter dem Titel *Fanny, la FEe du siècle (Fanny, die Fee des Jahrhunderts)* – wobei sich Fee aus den Initialen der Tänzerin ableitet – steht die als Gigantin dargestellte Ballerina so in der zweiten Position auf den Spitzen, dass ihr einer Fuß Paris, der andere New York berührt, und sie somit Europa mit den USA verbindet. Dabei hält sie in ihrer linken Hand einen Sack mit Thalern, in der rechten mit Dollar, den ein Amor mit Pfeilen beschießt. Spielt das zentrale Bild bereits auf die Geschäftstüchtigkeit Elßlers an, sind auch die kleinen Karikaturen der Rahmung wenig freundlich im Hinblick auf die Tänzerin und ihre Fans. Laut Verlag verkaufte sich das Blatt in wenigen Tagen 600-mal.

→ *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, Nr. 104, 02.12.1842, S. 104.

Kat. 97

Notenheft *Fanny Elßlers Quadrilles,* 1840

Charles Jarvis (ca. 1813 – 1855, Arrangeur),
Peter S. Duval (1804/05 – 1886, Lithograf),
Auguste Fiot (Verlag)

Lithografie
H. 34,6 cm, B. 24,9 cm
Bezeichnet: M....ELLE / FANNY ELSSLER'S QUADRILLES / ARRANGED / FOR THE /PIANO FORTE / by / Ch. Jarvis; in Kartusche: A. Fiot, / PUBLISHER / 196, / Chesnut St. / PHILADELPHIA; darunter: P. S. Duval Lith. Phil; unten: Entered according to act of Congress in the Year 1840. by A. FIOT. in the Clerk's Office of the District Court of the Eastern District of Pa.; unter dem mittleren Bild: E.J.P

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 7448
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

Um die Solopartien, für die Fanny Elßler gefeiert wurde, auch zuhause spielen zu können, gab es solche Arrangements für Klavier. Das Notenheft, das zum Auftakt der Amerika-Tournee erschien, enthält fünf Tänze: *La Cracovienne, La Tarentule, La Smolenska, La Sylphide* und *Le Domino Noir – El Jaleo de Jeres*. Der ansprechend gestaltete Titel zeigt Elßler dazu passend in den verschiedenen Rollen.

Fannytismus

In *Fliegende Blätter*, Bd. 1, Nr. 4, 1845, S. 30

GNM, 4° L. 2636 [1]
Foto: GNM

Der Titel der Karikatur ist ein Kofferwort aus dem Namen Fanny und dem Begriff Fanatismus für die bereits extreme Begeisterung für Fanny Elßler. Die Tänzerin steht als Denkmal auf einem hohen Sockel. Zu ihren Füßen liegen Blumen und Lorbeerkränze, um den Sockel herum tanzen ihre Bewunderer. Die Bildunterschrift dazu lautet: „Pas de quatre, ausgeführt zu Ehren des Fräuleins Fanny Elsler von: Bruder Jonathan, John Bull, Robert Macaire, dem deutschen Michel und dem Corps de ballet." Dabei handelt es sich um die Personifikationen Neuenglands/der USA (Brother Jonathan), Großbritanniens (John Bull), Frankreichs (Robert Macaire) und Deutschlands (deutscher Michel), die den internationalen Erfolg der Tänzerin illustrieren. Das Corps de Ballet besteht aus tanzenden Herzen.

Kat. 99

Carte de visite von Fanny Elßler, nach 1856 / um 1860

Carl von Jagemann (1819 – 1883)

Fotografie auf Karton
H. 10,3 cm, B. 5,9 cm

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 17535
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

1851 nahm Elßler Abschied von der Bühne, lebte drei Jahre in Hamburg und ging dann zurück nach Wien. Sie kümmerte sich dort um die Ausbildung von Tänzerinnen und Schauspielerinnen und führte einen Salon. Bis ins Alter wurde sie als reizvoll und jugendlich beschrieben. Sie starb 1884 in Wien.

Kat. 100

Marie Taglioni als Sylphide, um 1837

François Louis Cattier (1796 (?) – 1856, Lithograf)
nach Achille Devéria (1800 – 1857, Zeichner)

Lithografie, koloriert
H. 40,0 cm, B. 25,5 cm
Signiert im Stein unten rechts: ADeveria; bezeichnet unten links: A Deveria del.; unten rechts: Lith de Lith de Cattier; unten mittig: Marie Taglioni. / (Sylphide) / Paris, Goupil & Vipert, 15. Boulevard Montmartre et rue de Lancry

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 5292
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

Fanny Elßler als Sylphide, 1840/42

George William Lewis (1782 – 1871)
nach E. Brown (tätig 1797 – 1812)

Lithografie
H. 33 cm, B. 21,5 cm
Signiert unten rechts: E. Brown [..]; bezeichnet unten: Lith of C. W. Lewis 136 Nassau [..]; unten mittig: Fanny Elssler / in the Character of / LA SYLPHIDE / Atwill Publisher 201, Broadway New-York.

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 17292
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

1832 trat Marie Taglioni in dem ihr auf den Leib geschriebenen Ballett *La Sylphide* von Adolphe Nourrit (1802 – 1839) und Jean Schneitzhoeffer (1785 – 1852) in Paris auf. Darin verkörperte sie eine traumhafte Waldfee des schottischen Hochlandes, in die sich der Schäfer James verliebt. Die Figur, für die Eugène Lami (1800 – 1890) das weiße Tutu erfand und die als Prototyp des romantischen Balletts gilt, wurde zur prägendsten Rolle der Tänzerin. Taglioni verkörperte viele andere Charaktere, blieb aber immer die Inkarnation der Sylphide.

1834 holte der Operndirektor Louis-Désiré Véron (1798 – 1867) die etwas jüngere Fanny Elßler nach Paris. Die zwischen den beiden Ballerinen inszenierte Rivalität wurde ein erfolgreiches Geschäftsmodell. 1834 tanzte nun auch Elßler die Sylphide, womit der direkte Vergleich zwischen den in Aussehen und Stil sehr unterschiedlichen Tänzerinnen möglich war, der das Publikum in ‚TaglionistInnen' und ‚ElßleristInnen' spaltete.

Die beiden Druckgrafiken (**Kat. 100** und **101**) zeigen beide Tänzerinnen in der Rolle der Sylphide. Ausgetauscht wurden in der Darstellung nur Kopf und Füße. Auffallend ist, dass Taglioni barfuß tanzt, Elßler hingegen mit Spitzenschuhen. Das Motiv war so beliebt, dass es durch verschiedene Lithografien verbreitet wurde. Seine Grundlage war eine Skulptur des Bildhauers Jean-Auguste Barre von 1837.

→ Vgl. Levinson 1977, S. 42–50 und S. 61–70, Abb. zwischen S. 60/61.

Kat. 102

(Brillen-)Etui, Fanny Elßler in der *Cachucha,* um 1840

Hersteller unbekannt

Holz, Leder, bemalt
H. 13,5 cm, B. 7,0 cm, T. 1,5 cm
Bezeichnet unten: Fanny Elssler.

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 17277
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

Kat. 103 →

(Brillen-)Etui, Marie Taglioni in *La Sylphide,* um 1840

Hersteller unbekannt

Holz, Leder, bemalt
H. 14,2 cm, B. 7,0 cm, T. 1,4 cm
Bezeichnet unten im Bild: Taglioni.

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 5194
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

Taglioni.

Kat. 104

Marie Taglioni, nach 1838

Firmin Salabert (1811 – 1895, Zeichner)

Lithografie, koloriert
H. 46 cm, B. 34 cm
Signiert unten links im Stein: F. Salabert; bezeichnet unten links handschriftlich: F. Salabert delt./14. Boulevard Montmartre.; mittig: Imp. Lith. de Thierry frères; darüber: Marie Taglioni

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 5310
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

Der Erfolg Marie Taglionis gründete auf harter Ausbildung und einer daraus hervorgegangenen ausgefeilten Technik sowie einem charakteristischen Stil, außerdem auf Ehrgeiz und Förderung, aber auch auf der glücklichen Fügung, dass sie in idealer Weise dem zeitgenössischen Frauenbild und den Vorstellungen von den Protagonistinnen des romantischen Balletts entsprach. Taglioni zeichnete sich zwar nicht durch außergewöhnliche Schönheit aus, verkörperte aber Eigenschaften wie Unschuld, Bescheidenheit, fast überirdisch-transzendente Leichtigkeit, Charme und Natürlichkeit bei gleichzeitigem Streben nach Perfektion. Salabert, ein Schüler Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780 – 1867), vermittelt dies in seinem idealisierenden Bildnis von ihr.

Porträts Taglionis zeigen sie sowohl in ihren Rollen und Bühnenkostümen als auch in der Mode der Zeit. Solche Darstellungen lösten immer wieder Modetrends aus.

Marie Taglionis Fuß, 1890

M. Varganov (Lebensdaten unbekannt, Entwurf),
Kasl (Guss)

Bronze
H. 26,0 cm, B. 14,0 cm, T. 10,0 cm
Bezeichnet auf der Rückseite des Sockels in Russisch:
M. Taglioni; Gießermarke: Kasl 1890

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 5192
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

In einem Kapitel mit dem Titel *Die Anatomie der Sylphide* beschrieb der Taglioni-Biograf André Levinson (1887 – 1933) das Äußere der Tänzerin, wobei er den Kontrast zwischen fehlender Schönheit und elegant-ätherischer Wirkung betonte. Besondere Aufmerksamkeit kam sowohl bei Taglioni als auch Fanny Elßler den Füßen zu: Einen Fuß Elßlers gibt es als Marmorwerk, und Ludwig Speidel (1830 – 1906) analysierte ausführlich Elßlers Beine. Über Marie Taglionis Fuß schrieb Levinson: „Der Fuß ist lang und spitz, der Spann ist gewölbt, die Zehengelenke sind verlängert, die Fußsohle ist so gekrümmt, dass sie den Ballettschuh zu zerbrechen scheint." Die Bronze erinnert an Barres Skulptur von Taglioni als Sylphide und Achill Devérias ähnliche Lithografie **(Kat. 100)**. Sie betont ebenso die herausragende Beherrschung des Spitzentanzes. Der auf der Spitze stehende Fuß wird hier aber zum Denkmal und ‚pars pro toto' für die außergewöhnliche Tänzerin.

Die Bronze entstand sechs Jahre nach Taglionis Tod und etwa 50 Jahre nach ihren Auftritten in Russland.

Levinson 1977, S. 103/104 (Zitat)

Kat. 106

Notenheft *Taglioni-Polka* und *Lovers' Polka,* [1840]

William Strange (1801 – 1871, Verleger)

Druck auf Papier
H. 34,5 cm, B. 25,0 cm
Bezeichnet: oben, eingebunden in die Darstellung links und rechts: Musical Bouquet; links: London Office, 192, High Holborn. &; rechts: W. Strange Jun. R. 21 Paternoster Row [?]; darunter als Titel: LA TAGLIONI POLKA ROSELLEN / THE LOVERS' POLKA WALLERSTEIN; unten links unter den Noten: No. 234.

John Neumeier Stiftung, Hamburg, 7373
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

Das in London erschienene Notenheft dokumentiert die internationale Karriere und Wahrnehmung Marie Taglionis. Die aus einer schwedisch-italienischen Familie stammende Tänzerin, die ihre Karriere in Österreich und Deutschland begonnen hatte, ihren Ruhm in Frankreich begründete und in ganz Europa auftrat – u.a. 1829 und zwischen 1839 und 1847 in London – war für den französischen Pianisten und Komponisten Henri Rosellen (1811 – 1876) und den deutschen Violinisten und Komponisten Anton Wallerstein (1813 – 1892) Inspiration für eine *Taglioni Polka* und *Lovers' Polka*.

Das Blatt belegt zudem die damalige Verbreitung von Musik über das Klavier und die Nutzung des Ruhmes eines Stars zum Verkauf von Musik. Dafür bediente sich der Illustrator des bekanntesten Motivs der Starballerina, nämlich in der Rolle der Sylphide, als Erkennungs- und Markenzeichen.

Huldigungsgedicht auf Marie Taglioni, um 1840

Unbekannter Dichter

Einblattdruck
H. 22,1 cm, B. 10,6 cm

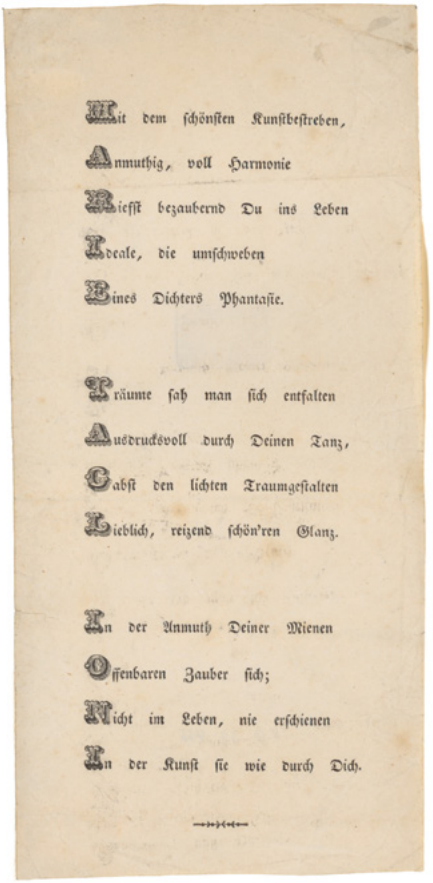
GNM, HB30466
Foto: GNM

Bislang ist nicht bekannt, wer der Verfasser dieses Gedichtes welchem Anlass er es schrieb. Die ersten Buchstaben der Zei der Art des Akrostichons den Namen MARIE TAGLIONI.

Mit dem schönsten Kunstbestreben,
Anmuthig, voll Harmonie
Riefst bezaubernd Du ins Leben
Ideale, die umschweben
Eines Dichters Phantasie.

Träume sah man sich entfalten
Ausdrucksvoll durch deinen Tanz,
Gabst den lichten Traumgestalten
Lieblich, reizend schön'ren Glanz.

In der Anmuth Deiner Mienen
Offenbaren Zauber sich;
Nicht im Leben, nie erschienen
In der Kunst sie wie durch Dich.


Mit dem schönsten Kunstbestreben,
Anmuthig, voll Harmonie
Riefst bezaubernd Du ins Leben
Ideale, die umschweben
Eines Dichters Phantasie.

Träume sah man sich entfalten
Ausdrucksvoll durch Deinen Tanz,
Gabst den lichten Traumgestalten
Lieblich, reizend schön'ren Glanz.

In der Anmuth Deiner Mienen
Offenbaren Zauber sich;
Nicht im Leben, nie erschienen
In der Kunst sie wie durch Dich.