

Katherina Zakravsky

Messalina umarmt sie

Inhalt

- I Zur geschichtlichen Bedeutung der (weiblichen) Berühmtheit
 - 0 Vorbemerkungen
 - a) Ruhm und Geschichte
 - b) Zur Inszenierung des Historischen Museums der Stadt Wien
 - 1 Kurze historisch-kritische Morphologie der berühmten Persönlichkeit
 - 2 Frauen als Berühmtheiten
 - 3 Weiblich und berühmt im Wien des 19. Jahrhunderts

- II Ein Beispiel: Hans Makarts Rollenportrait der Burgschauspielerin Charlotte Wolter als Kaiserin Messalina
 - 1 Die Wolter
 - 2 Eine Messalina
 - 3 Makart
 - 4 Das Portrait 1874

Dieser Artikel erscheint als Teil des Webprojekts

muSEum displaying:gender
Wien 2002

FRAUEN
B U R O
StAdtWien

I Zur geschichtlichen Bedeutung der (weiblichen) Berühmtheit

0) Vorbemerkungen

a) *Ruhm und Geschichte*

Das Gegenstandsfeld der Geschichtswissenschaft zeichnet sich durch die Erforschung irreversibler Vorgänge aus. Und irreversible Vorgänge finden sich konkret repräsentiert durch individuelle Biographien. Das offensichtliche Unterpfand von deren irreversiblen Charakter ist freilich die natürliche Mortalität menschlicher Individuen als natürlicher Hauptagent des Geschichtsprozesses. Die kulturspezifische Einrichtung des „historischen Museums“ ist dann dazu berufen, die Vorannahmen des irreversiblen, also unwiederholbaren und unumkehrbaren Geschichtsprozesses und seiner menschlichen Agenten durch materielle Spuren des Handelns, Erlebens, Schaffens, Arbeitens und Genießens zu bebildern, zu belegen, zu befestigen, vor allem aber didaktisch der in dieser oder jener geschichtlichen Tradition stehenden Bevölkerung nahe zu bringen.

Um diese Aufgabe zu erfüllen, ist es nun entscheidend, eine gewisse Selektion vorzunehmen, um sowohl ein Maximum an epochenspezifischer bzw. lokaler Dokumentation zu erzielen, als auch auf kognitiv relevante Ausschnitte zu achten. Als selektives Instrument bietet sich dann die Bevorzugung von Dokumenten und Artefakten an, die mit einem berühmten Namen in Verbindung stehen.

Die Berühmtheit als herausragende Eigenschaft und die Geschichte als spezifischer Ereignisprozess stützen einander in einer zirkulären Argumentation: Geschichte ist genau das, was berühmte Individuen taten bzw. was ihnen geschah. Umgekehrt aber sind es die auffallenden historischen Ereignisse, die jemanden, der jedenfalls in postfeudalen Zeiten nicht schon durch Geburt ausgezeichnet ist, erst einmal berühmt machen. Geschichte ist also das Feld, auf dem man seinen Namen bekannt macht, umgekehrt inszeniert die Institution Museum Geschichte als das Gewebe, das sich zwischen den Knotenpunkten berühmter Individuen ausspannt.

b) *Zur Inszenierung des Historischen Museums der Stadt Wien*

Das „Historische Museum der Stadt Wien“ bietet nun den Vorzug, dem heutigen Besucher ein annähernd lupenreines Beispiel einer am berühmten Individuum aufgehängten Geschichtsauffassung zu bieten. Somit zeigt dieses Museum eine gleichsam zeitlose Durchschnittsbildung zwischen einer ganz und gar aktuellen, mediengestützten Fixierung auf die „Celebrity“, und der ortsspezifischen Konservierung einer feudal-patriarchalen und zugleich theatralischen Vorliebe für die typisierende Repräsentation kollektiver bzw. historischer Prozesse durch berühmte Individuen. Ebenfalls zutiefst lokaltypisch ist hierbei auch das sanfte Ineinanderübergleiten von Herrscherportraits und künstlerischen Selbst- und Fremddarstellungen. So gleicht der ergreifend einsam in seinem Studierzimmer aufgenommene Kaiser Franz Joseph mit seiner ikonischen Bartracht einem mit seinem Genius ringenden Gründerzeitdichter, wie umgekehrt die Kaiserin Maria Theresia in ihrem barocken Prangen Generationen von Operndiven und Hoftragödiinnen vorwegzunehmen scheint.



Martin van Meytens, 1744,
Kaiserin Maria Theresia und Joseph II

Es ist in diesem Sinne dafür zu plädieren, die präzise Auswahl und Stellung der Objekte in der Schausammlung des Museums in sich als historisches Tableau einer ortsspezifischen Selbstinszenierung aufzufassen und zu konservieren. Diese Schausammlung zeigt nicht etwa Theater oder feudale Repräsentation aus der musealen Distanz. Sie *ist* diese selbst und somit für den zeitgenössischen Unterricht nur wertvoll unter der Bedingung eines mitgelieferten kritischen Kommentars.

1) Kurze historisch-kritische Morphologie der berühmten Persönlichkeit

Im Spiegel der politischen und Gesellschaftsgeschichte ist freilich die Frage der Berühmtheit weit komplexer als die naive Freude an der Repräsentation von politischer und künstlerischer Berühmtheit vermuten ließe.

Berühmtheit erscheint zwar in der Imagination als einsame Größe und außerordentliche, unvergleichliche Eigenart, doch ist genau dieser isolierte Status Produkt eines kollektiven Prozesses. Es ist das jeweilige kulturspezifische historische Kollektiv, das durch einen großteils unbewussten Prozess darüber entscheidet, welche Individuen als „Berühmtheiten“ gelten sollen. Die Berühmtheit ist sozusagen das Produkt eines kollektiven Eros, der sich aber gerade in der imaginären Isolierung des Individuums von seiner Umgebung verausgabt. Die kollektive Imagination erwählt, zeichnet aus und erhebt über die anderen. Und sie genießt zugleich in jedem einzelnen Vertreter dieser kollektiven Imagination den Mechanismus, den eigenen Anteil an der Berühmtheit in der Verehrung der Berühmtheit auszulöschen.

Im Extremfall erscheint das berühmte Individuum als Einzelfall seiner eigenen Gattung. Folglich ist das einfachste und zugleich scheinbar historisch erste Beispiel einer Berühmtheit die *Gestalt des Königs*, die weit über das Volk erhoben, eventuell aber durch Repräsentanten der Eliten dieses Volks erwählt, in jedem Fall für ein größeres Territorium der einzige seiner Art ist. Kommen mehrere Könige einander zu nahe, gibt es Krieg. In diesem Sinne muss jede historische Entwicklung, die feudale und monarchische Verhältnisse in die industrielle Massendemokratie überführt, die Frage der Berühmtheit thematisieren und problematisieren. Das männliche, sich selbst durch strikte Arbeitsmoral, Firmen- und Beamtenkorporatismus und unauffälliges Äußeres neutralisierende Kollektiv des bürgerlichen Angestellten, seit Ende des 18. Jahrhunderts durch alle historischen Metamorphosen hindurch der Normalfall des sozialen Agenten in den westlichen Gesellschaften, lässt im Prinzip Berühmtheit überhaupt nicht zu und sucht die Frage der Hierarchie und der Statusdifferenz als bloßen Leistungsnachweis bzw. als arbeitsteilige Koordinationsfunktion zu rationalisieren. Der bürgerliche Stolz des freien Mannes duldet es nicht, die dennoch aufrechterhaltenen Status- und Machtdifferenzen offen durch Zeichen des Ruhmes zu bebildern.

Ruhm und Berühmtheit kommen aber ohne die affektiven und ästhetischen Mehrwerte des Irrationalen, ohne das Glanzvolle, Prächtige, Erhabene, Erotische, Dramatische, gar Tragische nicht zustande.

Im Schatten der demokratischen Antiberühmtheitsstrategien industrieller Gesellschaften blüht aber umso mehr jener imaginäre Überschuss, der Schattenreiche der Berühmtheit gebiert. Während aber in vormodernen Gesellschaften der Glanz des Ruhmes entweder Geburtsprivileg ist, oder Effekt militärischer Siege und politischer Erfolge, erzeugt die bürgerliche Gesellschaft bestimmte, machtpolitisch zunächst unbestimmte Berufsfelder des Ruhmes.

Und dies ist freilich ein reines Paradox, da Ruhm gerade dem Außerordentlichen zustünde, alle bürgerlichen Berufe jedoch auf fixierten Routineabläufen aufbauen.

Dieses Paradox der berufsmäßigen Berühmtheit wird zugleich verdrängt und produktiv gemacht durch einen ganzen Apparat von Institutionen, die allesamt mit größtem symbolischen Aufwand dafür sorgen, dass der zwangsnormierte Agent der industriellen Gesellschaft durch das Supplement künstlicher Feudalität motiviert bleibt.

Exkurs zur Typologie des zeitgenössischen Filmstars im Unterschied zur Theaterberühmtheit im Wien der Gründerzeit

Die Dialektik zwischen dem erwähnenden, bewundernden und mit der Zeit freilich auch vergesslichen, oft sogar rufmordenden Kollektiv und der außerordentlichen Persönlichkeit bildet allerdings nur unter bestimmten soziokulturellen und politischen Bedingungen ein regelrechtes „Starsystem“ als Quasi-Institution aus.

In diesem Sinne ist eine sich auf das Star-System Hollywoods beziehende, aktuelle Studie wie Richard Dyers „Stars“ von großem methodischem Nutzen¹. Der ausgearbeitete Begriffsapparat aus den Bereichen „Cultural studies“, Soziologie, Psychoanalyse und Semiotik sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass das analytische Instrumentarium genau auf die kulturellen Verhältnisse der US-amerikanischen Gesellschaft zugeschnitten ist. In diesem Sinne stellt sich weniger die Frage, wieso gerade aus dem anglo-amerikanischen Raum die genauesten Analysen des Phänomens „Star“ stammen und wie wir diese schon vorgegebene Forschungsarbeit importieren könnten; es sollte sich vielmehr zuerst die Frage stellen, wieso gerade in diesen Gesellschaften das Phänomen „Star“ einen so machtvollen und so komplexen Charakter angenommen hat, dass es sich zur Erforschung geradezu aufdrängt.² Durch die Beantwortung dieser Frage lässt sich herauskristallisieren, welche Voraussetzungen etwa die Donaumonarchie der Gründerzeit mit der heutigen amerikanischen Gesellschaft gemeinsam hat und welche Eigenheiten andererseits durch die hollywoodspezifischen Analysewerkzeuge nicht erreicht werden. Ohne diesen Differenzierungsprozess nämlich verfielen man sofort in den fatalen Irrtum, jeden Typus der „Berühmtheit“ immerzu nur als Vorläufer des Filmstars Marke Hollywood zu betrachten.

In seinem frühen, soziologisch gewichteten Kapitel „Conditions of Stardom“ bezieht sich Dyer auf einige Typologien bzw. Merkmalslisten, die vorgelegt wurden, um jenen Gesellschaftstypus einzugrenzen, der das soziale Phänomen „Star“ hervorbringt. Da es sich hier, wie Dyer betont, um notwendige, nicht um hinreichende Bedingungen handelt, lässt sich zu recht vermuten, dass diese Bedingungen auch für eine mitteleuropäische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zutreffen würden. Es handelt sich, verkürzt, um die Grundvoraussetzungen einer bürgerlichen Gesellschaft: ein ökonomisches Produktionsniveau oberhalb des Subsistenzniveaus; ein gewisses Maß an Rechtsordnung und Bürokratie, folglich ein gewisses Maß an vermittelter, abstrakter, medialer Vergesellschaftung, ausgeprägte Arbeitsteilung, also implizit das Vorliegen einer Angestelltenklasse. Aus diesen ersten Grundbedingungen lässt sich dann im weiteren eine Klasse von „Berühmtheiten“ filtern, die ihre soziale Stellung nicht irgendeiner konkreten politischen oder ökonomischen Machtstellung verdanken. Die Bewunderung sozial ohnmächtiger „Stars“ ist somit ganz allgemein ein Charakteristikum bürgerlicher Kulturen. Die USA erschienen hier als die Erben eines Phänomens, das sie allerdings bis zur Perfektion weiterentwickelt und mit den kapitalistischen, industriellen und medialen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts mitgesteigert haben.

Die hier implizit mitzudenkende These zum sozialen Phänomen der Berühmtheit kann auch nochmals mit dem ebenfalls von Dyer aufgegriffenen „Charisma“-Begriff Max Webers kurzgeschlossen werden, um zu der Hypothese zu gelangen, dass in vorbürgerlichen Gesellschaften das „Charisma“ grundsätzlich an politische, militärische, sakrale und ökonomische Macht gebunden bleibt bzw. die strukturelle Nähe von institutioneller Macht und persönlichem Charisma auch an Familienclans gebunden ist; machthabende Familien lassen ihrem Nachwuchs eine regelrechte Charisma-Erziehung angedeihen. Im Gegensatz dazu wird der Charisma-Träger des bürgerlichen Zeitalters zunehmend abgekoppelt von jeder anderen institutionellen Machtstellung zum Charisma-Spezialisten schlechthin. Die Berühmtheit der bürgerlich-industriellen Welt ist berühmt dafür, berühmt zu sein.

1 Dyer, Richard: Stars. With a Supplementary Chapter and Bibliography by Paul McDonald, London 1999

2 Dennoch fühlt auch Dyer selbst sich durchaus als Pionier.

Wir finden aber sowohl im Typus des Hollywood-Stars als auch bei den Berühmtheiten der Donaumonarchie klar die Charakteristik der künstlerischen Profession als notwendige, jedoch nicht hinreichende Bedingung des Starruhms. Obwohl also, wie oben ausgeführt, der Status der Berühmtheit über jede Klassen- und Professionszugehörigkeit hinweghebt und in den Augen der Gesellschaft zur reinen Verkörperung eines Typus emporsteigert – so ließe sich von einem hochberühmten Tischler, Computerspezialisten, Tankwart wohl nur ironisch sprechen – gelten doch die künstlerischen, insbesondere dramatischen Professionen als klare Kandidaten für Berühmtheit. Dies ist schon deshalb möglich, weil der Künstlerkult des 19. Jahrhunderts die Profession des Künstlers vom Handwerk abkoppelt und durch den Geniekult hindurch zur paradoxen Routine des Außerordentlichen erklärt.

Hiermit ist aber auch das Feld erreicht, wo sich das Theater des 19. Jahrhunderts klar von der Traumfabrik Hollywoods abgrenzen lässt. Die Profession des Filmstars mag noch so sehr ihre technischen und professionellen Aspekte haben, der Filmstar ist dennoch in den Augen der Öffentlichkeit das reine Produkt einer massenmedialen Unterhaltungsindustrie, der es wiederum eigen ist, sich selbst und ihre Mechanismen hinter dem Strahlen des Stars zum Verschwinden zu bringen. Die Leinwand erzeugt den Star, indem sie vor allem durch das Format der Großaufnahme sein fiktives Innenleben künstlich aufbläht und veröffentlicht. Der Filmstar im Hollywood Typus mag daher in einigen seiner professionellen Aspekte ein Erbe des Schauspielzunft Alt-Europas sein; grundsätzlich gilt dennoch, dass seine Art der Berühmtheit sich auf eine künstliche Privatperson bezieht, die die Außerordentlichkeit ihres Gesamtcharakters scheinbar nur zufällig auf der Leinwand fixiert, vergrößert und verbreitet. Folglich sind daher die zwei Extrempole des emotionalen *method acting* (die sogenannte Oscar-Szene) und des coolen und daher umso natürlicher wirkenden Understatement die Hauptkapitalien des Filmstars als professioneller Schauspieler. Der Rest sind Fitnesscenter, die richtige Gestaltung des Privatlebens mit einem Partner aus der Starklasse, vor allem aber das nicht restlos kalkulierbare Glück, genau den Typus des Tages zu treffen (warum z.B. ausgerechnet Julia Roberts?) in jener Balance zwischen Ideal und Normalität, die Dyer hervorragend beschreibt.

Da eben die Aufgabe, das Ideale als normal und das Normale als ideal erscheinen zu lassen, eine Quadratur des Kreises ist, jedoch aber das gesamte politische und kulturelle Lebensprogramm der USA als Weltmacht der Selbsterschaffung genau auf diesen demokratischen Narzissmus hinausläuft, erfüllt der Star auf der Leinwand eine lebenswichtige kollektive Funktion, die genau dem entspricht, was die Leinwand selbst tut, nämlich jede alltägliche Geste ins Riesige aufzublasen; und wegen dieser spezifischen Lage des kollektiven Imaginären verfügen die USA über ein ausgeprägtes Starsystem, das so weitgehend von der Grundlage des professionellen dramatischen Künstlers abgekoppelt ist, das es nicht restlos als Analogiefall für eine mitteleuropäische Berühmtheit des 19. Jahrhunderts dienen kann.

Halten wir zum Schluss fest, dass die Aufgabe der Menschendarstellung, die Tatsache also, dass nicht externes Material, sondern die eigene Person in ihren physischen, psychischen und mentalen Eigenschaften das Material der dramatischen Künste ist, den Schauspieler für die Berühmtheit prädestiniert. Das imaginäre Projektionsbegehren lagert sich auf einem Körper ab, der durch sein professionelles Erscheinen auf Bühne und Leinwand sich dafür geradezu anzubieten scheint.

Jedoch ist im Lichte des klassischen Charisma-Begriffs eine imaginäre Falle im Spiel. Wenn nämlich Charisma nur persönlichen Verdiensten und außerordentlichen Charaktereigenschaften zugestanden wird, wenn wir also für einen Augenblick auf jenes klassische Modell zurückblicken, nach dem Ruhm und Anerkennung nur der Tugend zusteht, dann verdient der Schauspieler am allerwenigsten, berühmt zu sein. Denn der Schauspieler betreibt gerade die Profession, sich selbst von allen spezifischen Eigenschaften, also „Tugenden“, zu befreien, um die verschiedensten Charaktere mit den verschiedensten Tugend- und Lasterprofilen darstellen zu können. Charismatisch im klassischen Sinne kann daher an einem professionellen Schauspieler nur seine Rolle sein, also der Held, den er spielt, auf keinen Fall aber er selbst in seiner Eigenschaft als routinierter Schauspieler. Andernfalls kommt es zu einer imaginären Verwechslung, deren geradezu öffentlich vorgeschriebener Duldung hier unsere Aufmerksamkeit gilt.

Wieso sterben in der bürgerlichen Gesellschaft die großen Heldenrollen, das heißt die mythischen Stoffe aus, während umgekehrt die Schauspieler, zunehmend verdammt, sich selbst sozusagen als perfekteres Double zu verkörpern, zu neo-mythischer Berühmtheit aufsteigen?

Diese Frage muss freilich noch um einiges brisanter erscheinen, wenn es sich hierbei um *Schauspielerinnen*, also weibliche Berühmtheiten handelt.

2) Frauen als Berühmtheiten

Die moderne „Berühmtheit“, die wiederum selbst erst allmählich in den spezifisch bürgerlichen Status des „genialen“ Künstlers aufrückt, rekrutiert sich also vornehmlich aus der dramatischen Kunst. Zunächst gehören SchauspielerInnen und Theaterschaffende als fahrendes Volk einem geächteten Stand an und finden erst im Durchgang durch das höfische Theater, das sich wiederum, und erst recht in Wien, unmerklich in eine bürgerliche Bildungsanstalt verwandelt, Zugang zu einem hybriden Status, wie er seit dem 19. Jahrhundert alle Kunstschaffenden auszeichnet: als Genies, Barometer des Zeitgeschehens, proteische Athleten der Kreativität in feudale, ja magische und dämonische Höhen gehoben, zugleich aber ausgeschlossen aus allen selbstverständlichen Dienstleistungen der bürgerlichen Gesellschaft. Ein Genie kann bzw. darf nicht sozialversichert sein.

Die Berühmtheit ist zugleich die symbolische Entschädigung für ihren nach wie vor geltenden Paria-Status und in ihrem fließenden Übergang zum „schlechten Ruf“ der Berüchtigten selbst Ausdruck dieser sozial geächteten Stellung.

Diese Ambivalenz der stets der Ächtung benachbarten Berühmtheit, Ambivalenz, die sich zumeist als Flüchtigkeit des Ruhmes realisiert, erscheint als geradezu fest institutionalisierte Doppelmoral, wenn die Berühmtheit zugleich weiblich ist.

Der Abgrund, der zuvor die feudale von der bürgerlichen Klasse trennte, trennt nach der Revolution die Geschlechter voneinander. Durch die strikte arbeitsteilige Einweisung der Frau in den Familienbereich, der als Hort der Entspannung und natürlichen Reproduktion von industrieller Konkurrenz und Lohnarbeit ausgeschlossen ist, bleiben die „weiblichen“ Aufgaben der Ehefrau, Sexarbeiterin, Mutter, Haushälterin, Begleitservice die einzigen Berufsfelder der Moderne, die nicht professionalisiert werden. So wird die Frau, insbesondere im 19. Jahrhundert, in einer anachronistischen, pseudo-feudalen Daseinsweise festgehalten. Und dies kommt freilich im Bilderkult um das weibliche Geschlecht klar zum Ausdruck.

Die soziale Masse der Frauen wird mit der tief greifenden Veränderung der Geschlechterordnung im Zuge der Verbürgerlichung imaginär aufgeladen. Frau zu sein heißt dann, als 50% der Bevölkerung insgesamt zuständig zu sein für Erotik, Privatleben, Mode und Glanz. Die Frauen werden zum Kollektivtypus vergoren; zugleich hat jede individuelle Frau die Pflicht, den Mann komplementär zu ergänzen. Wo er für Tugend, Geld und Arbeitsmoral steht, hat sie, sofern er eine gesellschaftliche Stellung zu füllen hat, für Frivolität, Erotik und Geheimnis zu sorgen.

Kurz: im 19. Jahrhundert wird Weiblichkeit zum neuen kollektiven Mythos; und jede real existierende Frau steht unter dem Anspruch, den Mythos selbst zu verkörpern.

Schauspieler ist ein künstlerischer Beruf unter anderen und gehört metonymisch eher in eine Gruppe mit „Künstler“, „Maler“, „Musiker“ etc.

Schauspielerin aber, und erst recht in der Wiener Gründerzeit, ist ein notorischer Euphemismus für „leichtes Mädchen“ und gehört folglich in eine Gruppe mit „Kurtisane“, „Salondame“, „Wäschermdel“.

Schauspielerin zu sein im 19. Jahrhundert, dieser Epoche des großen Theaters, in einer der europäischen Hauptstädte des Theaters, bedeutet dennoch nicht oder nicht nur, einer aufstrebenden Berufsklasse anzugehören. Es bedeutet zugleich, sich ständig mit den imaginären Unterstellungen gegenüber dem weiblichen Geschlecht konfrontiert zu sehen, das als Kollektiv immer schon mit der Schauspielerin identifiziert wird. Alle Frauen spielen großes Theater. Einige empirische Individuen haben die Aufgabe, dies auf der Bühne zu verkörpern.

Der Konflikt zwischen der mythischen Identifizierung des „Weibes“ mit dem großen Theater der Gefühle und der individuellen Anerkennung einer bestimmten Frau als „große Schauspielerin“ wird gerade in der hier zu behandelnden Epoche tragisch bis zynisch auf eine Zeitachse aufgetragen. Die junge Frau, die Schauspielerin werden will, muss sich in den Status des verfügbaren Frauenzimmers einfügen und sich mit Theaterfunktionären gut stellen, sie muss also im Leben die Schauspielerin ihrer Erotik geben, um eines Tages mit der Hilfe ihrer ehemaligen Gönner eventuell eine individuelle Bühnendarstellerin werden zu können. Die Schauspielerin im Wien des 19. Jahrhunderts beginnt also als Fall eines Kollektivs der berüchtigten Weiblichkeit, um im besten Fall als individuelle Berühmtheit zu enden.

Innerhalb des Theaterrepertoires des 19. Jahrhunderts durchläuft die Schauspielerin dann seltsamerweise in genauer Spiegelung eben die Rollen, die sie auch im Leben durchlaufen muss, um die Bühne zu erobern. Man testet sie erst einmal aus in Ballerinen- und Diensthöfchenrollen. Am Anfang steht die Anmut des Dienens; das huschend verfügbare Auftauchen und Verschwinden, wie es einer jungen Geliebten gebührt, die solange im Dienst bleibt wie die Ehefrau nichts sagt und keine jüngere Konkurrenz auftaucht. Wenn alles gut geht, auf und hinter der Bühne, steigert sich das zu einer Marquise im französischen Konversationsstück, billiger, frivoler Adel der lebenslustigen Phase. Schließlich kann es bei den großen Rollen der Antike und des deutschen Historiendramas enden, und die ausindividuierte Schauspielerin erhält die Ehre, dem großen historisch-mythischen Individuum ihre Gestalt zu leihen, um dessen tragischen Tod neu zu beleben. Düster dann der Abgang ins Mütterfach, das langsame Verdämmern im fixen Familienverband als verdientes Mitglied des Ensembles, auch auf der Bühne nur noch Mutter, Anhang, Vorfahr, erneut entindividuiert, retypisiert, im besten Fall ein Zipfel Moderne, Ibsen oder Hauptmann und ein neues, heraufdämmerndes Theaterabenteuer noch zum Schluss.



Charlotte Wolter als Kleopatra

Es mag überraschen, die historistisch ebenso überladene wie entlegene Bühnenpraxis des 19. Jahrhunderts als Spiegelung eines Schauspielerinnenlebens aufzufassen. Nur ist eben das gehobenen Publikum, dessen männlicher Teil die Schauspielerin als erotische Projektionsfläche und dessen weiblicher Teil sie als Modevorlage benützt, seinerseits tief in historisierende Leidenschaften getaucht. Indem also das historistische Theater das Publikum in Antike und Historie entführt, liefert es zugleich Identifikationsangebote für eine neureiche bürgerliche Klasse, die ihren abstrakten Reichtum in die Wiederbelebung abgelebter Konkretheit umzumünzen gedenkt.

Im Theater wie im kulturellen Leben imponiert daher die Verfügbarkeit aller Epochen. Mehr als eine Renaissance staut sich am Vorabend der Moderne. Und dies ganz besonders zugespitzt, zum stillkündlichen Knoten gerafft, zum epochenschlingenden Apparat aufgetürmt im Wien der Gründerzeit.

3) Weiblich und berühmt im Wien des 19. Jahrhunderts

Insbesondere in Gründerzeit und *fin de siècle* ist Wien als Metropole darauf bedacht, den Ruf als Zentrum der Phäaken im deutschsprachigen Raum zu wahren. Im Unterschied zum „preußischen“ Militarismus will Wien seinen Militarismus durch Bilder des Genusses, des Rausches und der Festlichkeit vernebeln. Parallel zu einem umfangreichen und großteils negativen Diskurs über die Effeminierung der Wiener Kultur und Gesellschaft auf Seiten der gerade aufstrebenden neuen Intelligenzija der Wiener Moderne (Weininger, Freud, Kraus, Loos etc.)³, entstehen eine Reihe von Inszenierungen des Weiblichen, die sich durch fließende Übergänge zwischen sozialen Typen, mythischen Bildern und konkreten Individuen auszeichnen. Gerade an der Schausammlung des historischen Museums erstaunt das diskrete Nebeneinander von klassizistischen Kleinplastiken wie dem Donauweibchen, Modepuppen in Biedermeiertracht, die diskret an die Geburtsstunde des süßen Wäscher Mädels aus der Vorstadt, Rückzugsgebiet der höheren Söhne in der Heiratswarteschleife und sanftes Ruhekissen für Jungdichter, erinnern; schließlich von namentlichen Berühmtheiten wie eben Charlotte Wolter, deren individuelle Züge doch wie die bloße Verdichtung dieser kollektiven und mythischen Typen anmuten. Es ist nun eben gerade lokal auffällig, dass sich die inszenierte Weiblichkeit Wiens in einer kategorialen Entindividuiierung der weiblichen Berühmtheit niederschlägt, ein Mangel an Individualität, der seinerseits, sexuallogisch, „typisch weiblich“ sein soll.

Zugleich gleiten in einem ähnlichen Fließen des berauschten Denkens private Funktionen über in Berufsbilder (Geliebte-Salondame-Hetäre-Schauspielerin) und ganze unterprivilegierte Berufsgruppen werden als solche erotisiert („Das Wäscher Mädels“).

Der sich von protestantischer Individualmoral abgrenzende, katholisch-autoritäre Kollektivismus und die lokalen, von slawischen und mediterranen, vor allem aber französischen Vorbildern gespeisten Kunsttraditionen begünstigen das Spiel mit mythischen Bildern. Das statische, mythische Bild drängt zur historisierenden Dramatisierung und somit die bildende Kunst zum innigen Austausch mit dem Theater. Die unverbindliche Beschwörung vergangener Epochen bleibt garantiert, wenn die zwei Paria-Gruppen, die Theaterleute und die Frauen, erst recht ihre Durchschnittsmenge, sie besorgen. Tragische Größe kommt in Mode und wird von den politisch Ohnmächtigsten zur Schau gestellt.

Die soziale Spannung eines anachronistischen Nebeneinanders von noch feudalen Verhältnissen, frühen Industriemagnaten und deren Gattinnen, frühindustriellem Großstadtproletariat löst die aufstrebende Klasse in ihrer Freizeit durch historistische Kostümierungen, also Auslagerung in die funkelnden Tiefen der Geschichte.



Kostüm Adelheid für Charlotte Wolter

³ Zum Diskurs der Weiblichkeit im Wien des fin de siècle vgl. insbesondere LeRider, Jacques: Das Ende der Illusion. Zur Kritik der Moderne. Wien 1990, der an der Frage der jüdischen und der weiblichen Identität die Identitätskrise am Vorabend der Moderne abhandelt, bzw. als besonders exemplarische Fallstudien Natter, Tobias G./Gerbert Frodl (Hg.): Klimt und die Frauen. Wien/Köln 2000 und Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt a.M. 1987

II Ein Beispiel: Hans Makarts Rollenportrait der Burgschauspielerin Charlotte Wolter als Kaiserin Messalina



*Hans Makart (1875)
Charlotte Wolter als Kaiserin Messalina*



*Fotovorlagen für das Gemälde oben,
Emil Engel (Hg.) 1897*

1) Die Wolter

Die Wolter ist als Kölner Proletarierkind Teil der neuen aufstrebenden Klassen. Da ihr im deutschsprachigen Raum Wien als Theatermetropole gilt, erfordert ihr professionelles Training neben der üblichen Dislozierung einer Schauspielerin die völlig Umcodierung ihres phonetischen Bestandes. Dennoch bleibt der Kölner Protestschrei gegen die läppische Inzucht des Hoftheaters bis zuletzt ihre Rache an der Burg, nebst dem animalischen „Wolterschrei“, den sie just als „Weib aus dem Volke“⁴, erstmals erprobte. Wo sie also die Überschreitung der nationalen Muttersprache just in einer deutschen Rolle auf die Wiener Bühne brachte, verdankte sie ihre Berühmtheit doch der überzüchtet artikulierten Darstellung überlebensgroßer tragischer Heldinnen. Königinnen und Kaiserinnen, antik und von Schiller. Alle möglichen Kostüme und Typisierungen von Ägypten über Griechenland und Rom bis nach Frankreich und Schottland. Das volle Gründerzeitprogramm also.

Obwohl ihre Biographie genau so verlief, wie oben idealtypisch fixiert, hat der spätere Ruhm es vermocht, jeden Verdacht zu zerstreuen und ihrer Aufsteigerehe mit dem Grafen Sullivan blieb jene

4 So schon bedrohlich deutschtümeln in Ludwig Eisenbergs Großem Biographischem Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jh. Leipzig 1903. Dieser um die Wolter herumgesponnene Mythos, der elementare Kraft und deutsches Wesen kurzschließt, legt übrigens ironischerweise nahe, dass auf einer von diversen mondänen Stilen kontaminierten Bühne wie der des Wiener Burgtheaters nur der unartikulierte Schrei das deutsche Wesen vollkommen auszudrücken vermag.

quälende Ächtung durch die bessere Gesellschaft erspart, die Makart wegen seiner zweiten Ehe mit einer Schauspielerin ereilte.

Durch die Mutter schon über die Dienstleistungsbranche hinter der Bühne informiert⁵ debütiert sie auf der Bühne in einer Tanzrolle, um dann auf eine Teststrecke in der damals sprichwörtlichen „Ungarischen Schmiere“ gesetzt zu werden. In der Provinz, fern von Köln und immer noch fern von Wien, aber eben auf k.u.k. Grund, muss das Handwerk erlernt werden, dass schließlich in der Burg diskret im Hintergrund zu wirken hat. Interessanterweise wird sie das Opfer einer Genreverwechslung und missfällt Nestroy als Komödiantin, bis ein winziger Auftritt am Arm Devrients offenbart, worin ihre Stärke liegt: Statuarik und tragische Geste.⁶

Die argwöhnisch bis gönnerisch beobachtete Zeit auf der Ersatzbank, der Weg von den „zweiten, dritten Liebhaberinnen“ zu den „großen, ernsten Rollen“ endete mit einem Erfolgsprogramm in Köln, das die Herren der Burg so weit erregte, dass sie die junge Charlotte Wolter, im Begriff, „Die Wolter“ zu werden, erst aus einem Zweijahresvertrag herausdrehen mussten. Ein kleines, typisches Lehrstück zur Schauspielerin als Ware.

Im weiteren ist die Wolter ein Phänomen. Nicht nur oder nicht so sehr als jenes Instinkttier, als jenes Naturereignis, als das sie die triviale Biographik schon reichlich heikel zu rühmen pflegt, sondern erst recht wegen des Umstands, in Wiederholung von Sören Kierkegaards hegelianischer Fallstudie zur zweiten Jugendlichkeit der großen Darstellerin⁷, erst in ihren Vierzigern ihre größte Glanzrolle verkörpert zu haben, die Kaiserin Messalina eben⁸. Und dies nicht oder nicht nur, wie ihr Rollenfach ja durchaus mit jener Altersstufe harmonieren würde, als tragische Größe, sondern eben doch, über diesen Umweg, als Liebhaberin allererster Wahl.

Die Liebesgöttin jenseits der 40 trat ein durch ein schmales, historisches wie ästhetisches Fenster, das sich öffnete unmittelbar vor dem Triumph der dekadenten, jugendstilhaft schmalen Femme Fatale der Jahrhundertwende. Die Liebe zum Wuchtigen in der Epoche Wagners und Hebbels, die Hochblüte des schweren Samtvorhangs erlaubte es einer angehenden Matrone mit gemmenhaften Zügen, das erotische Fach für sich zu erobern durch den historistischen Trick eines römischen Umwegs, der garantierte, dass sie als Kaiserin, Spezialistin für majestätisch-tragische Rollen von Macbeth bis Maria Stuart, nur Kaiserin zu sein brauchte, um zugleich, ohne jeden weiteren psycho-physischen Mehrwert, ganz „Weib“ zu sein. Voraussetzung für eine solche Glanzrolle sind allerdings zwei lokale Spezifika: dass in den Augen der guten k.u.k. Gesellschaft die hohe römische Politik sowieso nur eine Sache für die Sittengeschichte ist; und dass wir uns in der Epoche Sacher-Masochs befinden, also in einem sehr speziellen und auch sehr ephemeren erotischen Klima, in dem kaiserliche und also einigermaßen herrische Manieren bei einer Frau doch als brauchbares Aphrodisiakum gelten konnten. Für einen kurzen Augenblick ist die pralle, schwer kostümierte Lebensfülle das Ideal, bevor die Zeit der sterbensmüden Lebedame anbricht. Sofern sie nur ansonsten ganz Weib und am Schluss ganz tot ist.



5 „Durch ihre Mutter, die als Ankleiderin im Kölner Theater beschäftigt war, wurde die kleine Charlotte dort zu Hilfsdiensten herangezogen und lernte so den Zauber der Bühne kennen.“ Niederle, Berta: Ch.W. Leben, Werden und Briefe der großen Tragödin. Berlin/Wien/Leipzig 1948, p.18
Ch.W. an ihre Nichte Lotti, 4.Sept. 1885
„Gestern spielte ich zum Ersten Male (Sappho) wurde sehr empfangen u. ich vergaß, dass ich ohne Gürtel u. Armbänder spielen mußte. Hermine schwor sie hätte Alles ausgesucht – sie waren nicht hier. – Heute suchte ich selbst – und fand sie – sie standen dem dummen Vieh vor der Nase – dafür kündigte ich ihr ..“ 208f

6 „Man gab „Die Memoiren des Teufels“. Die Wolter hatte eine „Marquise“ zu repräsentieren, deren Rolle eigentlich nur darin bestand, den ihr von Devrient im zweiten Akt gebotenen Arm zu nehmen und mit ihm die Bühne zu verlassen. Die ganz ungewöhnlich vornehme Art, mit der sich die junge Schauspielerin dieser Aufgabe entledigte, veranlasste den Künstler, an Nestroy, der Wolter für vollständig talentlos erklärte, die Worte zu richten: ›Und ich erkläre Ihnen, diese angeblich talentlose Statistin hat das Zeug zu einer großen Tragödin.‹“ Eisenberg, Ludwig: Großes Biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jh. Leipzig 1903, p.1147

Charlotte Wolte. als Lady Macbeth

Andererseits aber die Tragik der Schauspielerin Wolter, ihren berühmten Bühnentod überleben zu müssen und noch in viel zu hohem Alter, also weit über 40, die 20jährige Kaiserin spielen zu müssen, da ihr der Übergang ins Mütterfach ebenso verhasst war wie die jüngere weibliche Konkurrenz.

Durch den Verlust der Gunst beim jungen Publikum verspielte sie ihren Nachruhm, wie die „komische Alte“ Adele Sandrock im Film nur eine Generation später ihren jungen, anmutigen Bühnenruhm auf der Leinwand.

7 Kierkegaard, Sören: Die Krise und eine Krise im Leben einer Schauspielerin (1847). Hamburg 1991

8 Die Vierzigjährige verkörperte also, wie auch Wilbrandts Text belegt, eine Zwanzigjährige.

2) Eine Messalina

Um den günstigen Augenblick zu nutzen, fand die Wolter im Burgdirektor und Theaterdichter Adolf Wilbrandt fast ihren Auftragsdichter. Dessen Stück „Arria und Messalina“ ist ihr auf den Leib zugeschnitten und müht sich dafür mit einem ziemlich entlegenen Plot.

Anscheinend war das Messalina-Motiv damals so inflationär, dass Wilbrandt, uns kaum nachvollziehbar, es für nötig fand, in die seit der Antike bekannte Skandalgeschichte ein dazu erfundenes neues Kapitel einzuschieben, das er mit der fiktiven Tugendheldin Arria verband.

Die überlieferte Anekdote, die Messalina berühmt machte, findet sich schon in Suetons Cäsarenleben knapp umrissen.

„Nach ihnen vermählte er sich mit der Tochter seines Vetters Barbius Messala, Valeria Messalina. Sie ließ er hinrichten. Denn er hatte erfahren, daß sie neben anderen Schandtaten sich sogar in aller Form mit Gajus Silius unter Aufnahme eines ordnungsgemäß von den Auguren vollzogenen Ehekontrakts über Aussteuer und Heiratsgut vermählt hatte.“⁹

„Selbst seiner heißen Liebe zu Messalina entsagte er weniger aus Unwillen über die kränkenden Beleidigungen, die er von ihr erfahren musste, als aus Furcht vor der Gefahr, die ihm von Seiten ihres Buhlen Silius drohte; denn er war der festen Meinung, daß sie Silius auf den Thron zu setzen beabsichtigte.“¹⁰

Was aus dieser antiken Quelle klar ersichtlich wird, ist der politische Charakter jenes einmaligen Skandals, der als historisch konkretisierte Wollust und Unzucht die Messalina über die ja durchaus bekannten und trivialen Geschichten von den römischen Damen und erst recht Kaiserinnen als Personifikationen der Unmoral hinaushebt.

Freilich setzt diese Trivialgeschichte, die in den 1870ern selbst für ernste und schwere Trauerspiele die mythische Folie abgibt, die bürgerliche Wahrnehmung einer römischen Ehe schon voraus. Die Ehen der höchsten römischen Gesellschaft erscheinen skandalös, weil sie nicht dem bürgerlichen Ideal der rein privat motivierten Liebesheirat entsprechen. Und doch verspricht ihre Darstellung ein enormes Mehr-Genießen, da freilich auch die zeitgenössischen Ehen der besseren Wiener Gesellschaft keineswegs jenem Schillerschen Ideal entsprochen haben dürften, es aber doch wieder erleichtert, die alten Heiden für jene komplexe Handhabung von Ehe, Romanze und Sexualität zu denunzieren, deren unmoralischer Charakter der römischen Lebensform gar nicht klar gewesen, oder zumindest nicht als Verstoß gegen die private Sexualmoral allein anstößig erschienen wäre.

Entsprechend paradox auch die zum fixen Begriff erstarrte Messalina als Gipfel des Skandals, da doch ihr seltsam bigamistisches Eheritual, ginge es dabei nur um maßloses Sexualverhalten, eben diese Zügellosigkeit nicht bloß steigert, sondern zugleich auch widerruft, um erneut in die fixe Bindung der Ehe einzufahren. Mag man das nun als grotesken Ausdruck des Ekels über die eigenen Eskapaden auslegen, so legt doch die antike Quelle zwingend nahe, dass jene Zweitehe der Messalina ganz allgemein wenig mit sexueller Ausschweifung und sehr viel mit Politik zu tun hatte. Und zwar mit jenem erweiterten Politikbegriff der Antike, den man verkürzt als „Hybris-Management“ bezeichnen könnte, ein ständiges Spiel um das Konto der Ehre, das umso brisanter wird, wenn es um die höchste – die kaiserliche Ehre – zu tun ist.¹¹

Messalinas Eheschließung mit einem führenden Politiker Roms ist eine implizite Entmachtung ihres Ehemanns als Kaiser. Und im übrigen sind Claudius, der die Messalina in höherem Alter als fünfte, noch ganz junge Frau ehelichte, nachdem er drei ihrer Vorläuferinnen verstoßen hatte, und die tollkühne Bigamistin einander ganz ebenbürtige *sparing partner* im Ehrenpoker, und jene muffige Antipathie, die Messalinas Person etwa bei den großen deutschen Historikern des 19. Jahrhunderts hervorgerufen hat, ganz fehl am Platz.¹²

9 Sueton: Cäsarenleben. Übertragen und erläutert von Max Heinemann. Stuttgart 1986, Cl. 26, 309

10 Cl. 35, 317

11 Vgl. dazu von der Verf. „Polis und Hybris“ Der verworfene Glanz des Alkibiades. In: Tyrannis und Verführung. Sammelband zu einer gemeinsamen Veranstaltung des Instituts für Philosophie, Wien (Wolfgang Pircher) und des religionswissenschaftlichen Instituts der FU Berlin (Martin Tremml), Wien 2000

12 „Es ist schwer, ein Bild der Frau zu entwerfen, weil sie wenig Charakteristisches hat. (...) Aber Messalina war nicht bloß ehrlös, sondern vollkommen herz- und kopflos. Ihre Sittenlosigkeit, ihre metzenhafte Gemeinheit war sprichwörtlich. Sie war ohne Ehrgeiz. Sinnlichkeit und Habgier waren die beiden einzigen Motoren ihres Wesens.“ Mommsen, Theodor: Römische Kaisergeschichte: nach den Vorlesungsmitschriften von Sebastian und Paul Hensel 1882/86, hg. von Barbara u. Alexander Demandt. München 1992, 188 Von den erschwerenden Lebensbedingungen, die Frau eines mühsamen, teils grausamen und um Jahrzehnte älteren Tyrannen zu sein, freilich kein Wort.

Was den Großhistoriker empört, macht Messalina, wie wir eben sahen, zu unrecht, zum idealen Theaterstoff: ihr gänzlich unpolitischer Charakter. Das macht sie, die Valeria, die nur bei ihrem Vaternamen genannt wird, zur „Messalina“, also zur Urahnin aller Messalinen, ungeachtet der doch auf der Hand liegenden Frage, was jene Skandalhochzeit mit dem hübschen Gecken Silius überhaupt, als Hauptspaß und Provokation, für einen Sinn gemacht haben soll, wenn es sich um eine rein private, gänzlich apolitische Laune gehandelt hatte. Dies lässt sich nur rechtfertigen und zum Theaterstoff umbiegen, wenn der Begriff der Sexualität so umfangreich und der Begriff der Politik so minimal ist wie eben in der bürgerlichen Welt der Gründerzeit.

Was macht aber eine römische Kaiserin zur schillernden Heldin des reinen Privatlebens? Natürlich schon die Grundannahme, dass eine Kaiserin, da Frau, keine politische Agentin sein kann. Das nämlich ist durch den zeitgenössisch minimalen Begriff von Politik schon garantiert; egal ob republikanische oder monarchische Politik, Politik ist Männersache, ist Sache der „Staatsmänner“ und alle Ansätze von „Weiberherrschaft“, wie sie Mommsen schon im Ansatz als Übel der Ära des Claudius anprangert, nur ein Niedergang, eine Herabsetzung der Politik.

Wieso aber Kaiserin, nicht schlichte Salondame? Weil Kaiserin, wenn schon kein politischer Titel, dann eben zum metaphorischen Titel für das Superweib wird. Die Kaiserin Messalina ist die maximale Frau. Die Kaiserin wird populär, weil die Messalina als Bühnenrolle, als große, ebenso triviale wie tragische Rolle, zwei Aspekte vereint: die schon ausgeführte Grundthese, dass Frauen niemals und nicht einmal Kaiserinnen politische Wesen sind; und zweitens die Grundthese, dass die weibliche Existenz, zumindest in der verdichteten und überhöhten Idealtypik des Theaters, immer noch oder schon wieder von den Zwängen der bürgerlichen Arbeitsmoral ausgenommen ist. Zumindest wenn die Herren des alten und des neuen Geldadels immer noch von ihrem Traumweib träumen wollen. Die Kaiserin Messalina, die Frau schlechthin, und jede Frau ist in ihrem privaten Reich die unumschränkte Kaiserin. Die Kaiserin als Prototyp des Superstars. Berühmt dafür, berühmt zu sein.

So heißt es also, dass Adolph Wilbrandt, der der Wolter auf zweifache Weise, als Burgtheaterdirektor und als Bühnenautor, verbunden war, seine schon bewährte Technik, antike Tragödien für das Theater neu einzurichten,¹³ eben diese dramaturgischen Mittel ganz persönlich für die Wolter modifizierte und ihr ein altrömisches Trauerspiel auf den Leib schrieb. „Arria und Messalina“ ist an sich ein dramatisierter Historiensinken, dem konturierten römischen Profil und der teils erstarrten, teil eruptiven Schauspielkunst der Wolter zum Hintergrund dienend.

Ein Biograph Wilbrandts gibt um die Jahrhundertwende die wesentlichen Motive so wieder:

„Messalina ist die Gattin des kindischen Kaisers Claudius und kann jede ihrer Launen und Leidenschaften aufs freieste befriedigen. (...) Dann, auf einem ihrer nächtlichen Gänge begegnet sie dem jungen Marcus, der bisher die kalte elterliche Tugend wahrte. Beide kennen sich nicht, beide finden folglich im anderen, was ihnen fehlte. (...) Ein kurzer Liebestaumel – dann das Erkennen. Er ist „der Sohn der Ehre und der Pflicht“: da muss er diese sündige Liebesnacht mit dem Tode büßen. Und die Kaiserin kann nun nicht mehr zurück in das bisher geführte schale Leben. Und da sie es, um den Toten zu vergessen, übertrumpfen will, verfällt sie dem Wahnsinn. Als sie sich dem schönen Silius offenkundig vermählt, um Rom durch den aberwitzigen Spott zu höhnen, ist sie bereits umnachtet;“¹⁴

An dieser Nacherzählung interessiert eine gewitzte Antwort auf die schon oben gestellte Frage, wieso Wilbrandt es für nötig befunden hatte, in den bekannten Skandal der Messalina als verheiratete Braut des Silius einen fiktiven Zusatzcharakter, den schönen und unschuldigen Marcus samt seinem elterlichen Anhang von eisigen Tugendbolden¹⁵, einzufügen.

Dieser bemühte Trick ist Symptom und Lösung zugleich für den erörterten Umstand, die Hochzeit mit Silius als politische Provokation des Kaisers Claudius nicht mehr entziffern zu können. Als privates Abenteuer ist diese Hochzeit aber so aberwitzig, dass nur geistige Umnachtung dies psychologisch zu motivieren vermag. Die verdrängte Politik wird zur konstruierten Pathologie – der

13 Und zwar durch einige gezielte Privatisierungsmaßnahmen, so vor allem die Zerstückelung und Individuierung der Chorpassagen, vgl. hierzu Flashar, Hellmut: Inszenierung der Antike: das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585 – 1990, München 1991

14 Klemperer, Adolf: Adolph Wilbrandt. Eine Studie über seine Werke. Stuttgart/Berlin 1907, 172f

15 „... nicht Tugend und Laster stehen sich in Arria und Messalina gegenüber, sondern Puppe und Mensch, Eis und Glut, Gladiatorenhaltung und dämonische Elementarkraft. Für viel wahrscheinlicher halte ich es aber, dass Wilbrandt gar keine ebenbürtige Kontrastierung beabsichtigte, sondern an Arrias Tugend nur den Untergrund für sein flammendes Messalinagemälde gewinnen wollte.“ ebd., 170

mächtigen Frauen. Die maßlose Messalina, die Wilbrandts Stück präzise bis zur historisch verbürgten Affäre mit Silius voraussetzt, verwandelt sich zunächst in eine heimlich und romantisch Verliebte und schließlich, nach dem mütterlicherseits anbefohlenen Selbstmord des ersten wahrhaft Geliebten, in Ophelia. Und diese Ophelia erscheint immer noch humanistisch korrekt als eine Mänade zur Unzeit. Statt würdig um ihren Marcus zu trauern, erwägt sie kurzfristig ein Bacchanal, aber nur, um diesen Plan schließlich zugunsten jener Hochzeit aufzugeben. Das Drama aber endet mit einer Reihe pathetischer Todesfälle, der letzte ebenfalls historisch verbürgt der Mord an Messalina auf Geheiß des Claudiusgünstlings und freigelassenen Sklaven Narzissus; und dieser so bühnenwirksame Mord unterschlägt wiederum die durch Sueton überlieferte Tatsache, dass jene wahnwitzige Hochzeit mit allen formalen Riten ja durchgeführt worden ist.

Der Wechsel von den allzu vielen zu dem einen, der der letzte ist, markiert zugleich den Wechsel der Messalina von der öffentlichen zur privaten Liebhaberin. Der eine fatale Geliebte zu viel macht sozusagen in einem emotionalen Trauma, das Jahrhunderte überspringt, die schamlos öffentliche Römerin zur verschämten bürgerlichen Romantikerin.¹⁶

Und dies ist umso seltsamer, als dieser Einbruch des Geheimnisses in den Seelenhaushalt der Messalina auf einer ihrer notorischen Routinetouren durch das römische Nachtleben geschah. Doch diese kaiserlicher Routine eines glamourösen Doppellebens birgt ja in sich schon ein Doppelspiel zwischen Öffentlichkeit und Heimlichkeit. Die öffentlich bekannte Tagespersönlichkeit der Kaiserin spielt des Nachts, im Dunklen, eine öffentliche Dame, eine anonyme Dame des öffentlichen Gewerbes. Tagsüber im Palast ist sie eine öffentliche Persönlichkeit bei sich daheim, nachts aber ist sie eine namenlose Gestalt der Straße.

Wir können zusätzlich zu dieser historisch beglaubigten Gewohnheit einer hohen römischen Dame, nachts die Hure zu spielen, annehmen, dass sie so anonym schon nicht mehr war; es sei denn sie begegnet einem jungen Tugendbold, der eben noch unerfahren ist mit den Heldinnen des Nachtlebens und aufgrund dieser Ahnungslosigkeit die Kaiserin als solche nicht erkennt und die Hure nicht vermutet.

Mit dieser halb gewollten, halb geschickten Erzählung vor der Handlung motiviert das Stück dann sein frivoles Spiel mit der Ahnungslosigkeit der Marcus. Denn er musste ja mit der Messalina seine Jungfräulichkeit verlieren, ohne sie zu erkennen, da sein Elternhaus, wackere republikanische Gegner sowohl des Kaiserhauses wie der sexuellen Ausschweifung, also sittenstrenge Bourgeois avant la lettre, ihn die Messalina hasen lehrte. Und so hat ausgerechnet ihre schmutzigste Gewohnheit ihn glauben gemacht, es mit einer sauberen, netten jungen Römerin getrieben zu haben. Soziologische Unwahrscheinlichkeit, aber doch frivoler Treibstoff für den

3) Makart

Der technisch versierte und stilgeschichtlich gebildete Salonmaler Hans Makart hat wie nach ihm nur Gustav Klimt einer Epoche seinen Stempel aufgedrückt. In einem Gestus, der zugleich an Wagner erinnert und in seinem umfassenden Elan einige Motive der Moderne ideologisch, wo nicht ästhetisch vorwegnimmt, transponierte Makart seine erotisch-historisch-mythomanischen Phantasmagorien in verschiedene Medien und Formate. Kostüme werden zweidimensional in Gemälde eingefügt, üppig nach Rubensmuster durchkomponierte Monumentalgemälde wiederum in die Tab-

16 Narcissus

„Du zitterst ja! – Was weiß ich? – Kenn’ ein Weib
Seit zwanzig Jahren, und du kennst sie nicht:
Wie sie wird sein im einundzwanzigsten,
Weiß weder sie, noch du. Bis diesen Tag
That Messalina, was sie that, im Antlitz

Der ganzen Welt

(...) Sie dachte laut; [Lächelnd.] an ihrem Hof
Die einz’ge, die das that! – So war sie, sag ich.
Sie ward vertauscht. Sie öffnt uns. Messalina
Verbirgt uns ein Geheimnis.“

(...)

Die Sommernacht durchschweifend (...)

(...) am grauen Morgen

kommt sie allein nach Haus. Man staunt, man fragt;

Sie will allein sein, sie gebietet Schweigen.

Sie sitzt allein; man hört sie seufzen, singen,

Die Zither spielen (...)" ebd., 12.

Die leicht überraschte, leicht höhnische Beschreibung des Messalinaschlächters Narcissus serviert uns schon zu Beginn eine Messalina, die zum seufzenden Gretchen mutiert ist und so mit zugleich die Rezeptur jeglicher historistischer Kunstproduktion: aus allen Epochen das Typische und dann deren Komposition zur neuen Kunstfigur. Die Rolle der Messalina leistet im psychologischen Design dasselbe, was Makarts berühmte Atelieraufnahmen zum Ausdruck bringen: die üppi-ge Auftürmung des historisch Heterogenen.

leaux Vivants prominent besetzter Künstlerfeste umgegossen. Emblematische Allegorien dienen als Vorlagen für gigantische Festumzüge zur Initiation der historistischen Leistungsschau der Ringstraße.

Dies multimediale Spektakel Hans Makarts, durch alle Puristen der klassischen Moderne herzhafte verabscheut, ist doch ein ideales Forschungsgebiet, um den Übergang zur Moderne präzise studieren zu können. Da ist die zunehmende Verfügbarmachung von zu Formen abstrahierten historischen Stilen und deren handwerklich versierte Handhabung. Das altmodisch anmutende Handwerkergerie Makarts präfiguriert hier als Prototyp industriellen Designs. Zugleich beobachten wir die Tendenz zum Gesamtkunstwerk, Kunst drängt darauf, zu Leben zu werden. Aber welche Art Leben? Makart steckte nicht bloß zeitgenössische Leute in historische Kostüme, vielmehr erkannte er an den wohlhabenden Kunden seines Geschäfts, die zugleich Teilnehmer seiner Feste waren, das Begehren, eine bestimmte historische Rolle zu adoptieren und erfüllte ihren Wunsch durch Bereitstellung der entsprechenden Ausstattungs- und Darstellungsweise. Interessant ist hier weniger die schon oft bemerkte Unfähigkeit des Gründerzeitbürgertums, für die eigene Gegenwart den entsprechenden Stil zu finden und das kompensatorische Begehren, sich mit den Mitteln und Ideen des Kolonialismus, der Gelehrsamkeit, des neuen Reichtums und der Protoindustrialisierung zu bewaffnen, um andere Epochen und Kulturen auszuplündern – ein gigantisch erweitertes schamanistisches Verfahren, dem besiegten Feind die Haut abzuziehen.

Diese Grundlagen können im Falle Makarts als bekannt vorausgesetzt werden, um auf einen anderen Aspekt hinzuweisen: die historischen und kulturellen Ressourcen, die Makart für sich und seine Freunde nutzbar macht, mögen zu verfügbaren Elementen entfremdet sein und somit zugleich die Weltausstellungsästhetik wie das didaktisch gemeinte Diorama zitieren. Doch zugleich zeigt sich diese Ästhetik solidarisch mit einer neuen Auffassung von Geschichte. Geschichte verliert den streng teleologisch ausgerichteten Charakter und wird zum synchronen Panorama der Optionen. Wenn also der kleine, bärtige Mann aus Wien sich als Rubens fotografieren lässt¹⁷, so bedeutet dies nicht bloß ein eindimensionales Rollenspiel, die sowohl lächerliche wie ausbeuterische Anmaßung großer Gesten und Kostüme, sondern auch und erst recht das Empfinden, dass die Lebenswelt des flämischen Barock sozusagen noch oder wieder in der Luft liegt und die unsterblichen oder untoten Typen verflossener Epochen unter den sozial und kulturell, erst recht religiös bereits schwach geprägten, entwurzelten Individuen der Gründerzeit sich willfährige Opfer suchen, um wieder verkörpert zu werden.

Entsprechend hat man an der Wolter, einem Arbeiterkind aus Köln, immer schon das römische Profil gelobt, bevor sie das Kostüm einer fiktiven Römerin anlegte.

Der Maler Makart rotiert doch mit allen von ihm genutzten Medien um einen theatralischen Schwerpunkt. Es ist daher kein Wunder, dass seine zwei stärksten Portraits mit dem Theater zu tun haben. Während aber das schwach historisierende Portrait von Dora Fournier-Gabillon, der Tochter eines Schauspielerehepaars, in all seinen sanft glühenden Rot, wie die Röntgenaufnahme erweist, eine zutiefst persönliche Tragödie dokumentiert, entspricht das Portrait der großen Tragödin ganz dem Respekt, der einer großen Darstellerin gebührt und ehrt mit ihrer Gestalt zugleich ihre professionelle Identität als Trägerin von Rollen und Kostümen.

So wie Wilbrandt der Dichter zur Tragödin ist, erweist sich Makart, nur einer der Gesellschaftsmaler, die bei Wolter und Sullivan verkehrten, als ihr idealer Portraitist. Die Beziehung zwischen Maler und Modell, die eine ergreifend untypische Fotografie dokumentiert, war schon vorbereitet durch Wolter als kostümierter Gast auf Makarts historistischen Bällen und andererseits Makarts Entwürfe von Bühnenkostümen für die Wolter. Die Wolter war Makart also schon bekannt und angenehm als Trägerin von Kostümen. Und nur als sol-

17 Blochmann, Georg M.: Zeitgeist und Künstlermythos: Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler in der Gründerzeit; Marees – Lenbach – Böcklin – Makart – Feuerbach. Münster 1991

Hans Makart und Charlotte Wolter als Messalina (1875) Fotografie



che bot sie sich für eine gelungenen Kollaboration auch an, denn Makart sah die Gestalt der portraitierten Frau durch die Typisierungsbrille.

Es ist nun nahe liegend, dies zu kritisieren, jedoch soll nicht nur darauf hingewiesen werden, dass Makart freilich in seiner Epoche nicht der einzige war, darüber hinaus soll noch auf die doch recht subtile Technik hingewiesen werden, mit der Makart seine Modelle zugleich durch den eigenen Fetischismus vor dem eigenen Fetischismus schont.

4) Das Portrait 1874

Zeitgenössischen Berichten zu Folge hatte die Ausstattungs- und Kostümgorgie auf der Bühne, wie sie in der Gründerzeit das Theater als Massenmedium erfasst, teils solche Auswüchse hervorgerufen, dass die eben probenden Schauspieler unter dem Blick des die Szenen überprüfenden Regisseurs gleichsam verschwanden. Der Maler Makart malt theatralische Szenen und Portraits, während der Regisseur Dingelstedt einen Malerblick für die Gesamtkomposition entwickelt. Die künstlerischen Professionen amalgamieren am Vorabend der Einführung industrieller Produktion und filmischer Darstellung.

Die Einbettung der portraitierten Charlotte Wolter in der Messalinarolle in eine üppig ausgestattete Szene scheint diesen Medienmix zu reflektieren. So wie ihr Blumenschmuck, der ihr weißes Gewand in den Vordergrund hinein verlängert und die weiße Kontur der seitlich hingebettet über ihre klassische Strenge hinaus durch manetsche Pinselschläge verwischt, scheint die Gesamtkomposition die emblematische Neudefinition des Weiblichen, wie sie eine Generation später Klimt vornehmen wird, vorwegzunehmen. Nur ist eben hier, vielleicht auch wegen unserer eigen Sehgewohnheiten, die Überlagerung der klassisch canovaschen Liegenden im Profil mit der farbintensiven Malweise des Impressionismus wesentlich Gesichter als die byzantinischen Anleihen Klimts, die die Frau zur Pflanze und die Pflanze zum verschlingenden Symbolraum verschwimmen lassen.

Umso notwendiger also die Würdigung. Klimt ist ganz Botanik, Makart ganz Kulisse und Architektur. Dennoch geht es um ein erotisches Motiv. Also erscheint der Körper der Wolter im Kontrast zu ihrem kühlen, blassen Profil, das isoliert eine nüchterne römische Münze zieren könnte, eingebettet und kommentiert durch mehrere Schichten Materialaufwand, der die sexuellen Komponenten der Frau schlechthin zur Sprache und auf die Fläche bringt. Das seidig glänzende Gewand gibt dem Körper frivole Unschuld, doch in seinen Falten nisten viel versprechende bläuliche, grünliche, rosige Schatten, in der nächsten Schichte auf ihren Beinen und vor ihrer Hüfte die Blumen, die das zeitlose Lied der Vergänglichkeit singen. Im Dekolleté ein etwas steifer Übergang zu einem mehr assyrisch anmutenden, schweren Kaiserinnencollier. Die überladenen Attribute verschenken seltsamerweise ein paar Quadratcentimeter des attraktivsten Inkarnats, eine frivol entblößte Brust versteckt sich hinter einem Blatt. Bemerkenswert, wie die auf allen Fotografien sowohl der Wolter in ihrer Rolle wie auch der Sitzungen bei Makart übereinstimmend erkennbare Chaiselongue, ein eher ans Empire gemahnendes Stilmöbel, von Makart in eine Art natürliche Formation un- deutlich transformiert wird. Die Unterlage der Wolter ist durch mehrere Schichten textil verunklärt, dennoch ruht ihr fast zum Stummel verkürzter Arm definitiv auf einer Lehne,



Eduard Manet: Olympia (1863)

aber die Lehne wiederum wird mitgetragen durch das schwarz schillernde Haupt eines Panthers. Eine mehr als sprechende allegorische Partie, feiert sie doch anatomisch die gänzliche Armlosigkeit des weiblichen Majestätskörpers, der ganz und gar in sich ruht aus sowohl aus sexuell bedingter Passivität wie aus majestätischer Trägheit der Arme nicht bedarf. Aber da, wo vergleichbare Rollenportraits der Franzosen, wie etwa Manets offensichtlich parallele Olympia, ein schwarzes Sklavinnenportrait metonymisch hinzufügen, um auch gleich die soziologisch plausible Erklärung für die institutionalisierte Trägheit der Großen Dame zu liefern, ist bei Makart nur schwarz war und in die linke untere Ecke verlagert das Tier, das nun rein symbolistisch den aktiven Part übernimmt, vertritt die triebhafte Hitze, die mangels Handlungsmöglichkeiten den Körper der Messalina sozusagen von Innen aufzehrt, aber auch hier im Unterschied zur nobel zur Seite sehenden Frauengestalt den Betrachter bedrohlich anblickt.

Das Tier und die Frau vereint auf einer Struktur, die sehr künstlich die Natur nachahmt, bilden eine Diagonale. Die obere Hälfte des diagonal geteilten Bildes nimmt dann die Makrostruktur ein, also jenes ansatzweise ein wenig brennende Rom, für dessen Untergang die triebhaft glühende und doch kühl gekleidete Kaiserin das verfrühte Symbol abgeben soll. Jedoch könnte, die beliebte Auslegung einmal beiseite lassend, dieser kleine Tempel vor den bedrohlichen, böcklinschen Zypressen, die Totenbäume und somit den Selbstmord des Marcus andeuten, auch ein durch zahllose Kerzen erleuchtete Fest- und Liebesort sein. Ambivalentes Glühen also im Großen wie im Kleinen. Doch der Blick der Kaiserin geht ins Leere, während die zweite zur Tat ganz ungelaupte Hand im Begriff scheint, ein Bein zu enthüllen. Ihr Regierungsgebiet ist das Theater ihres Körpers, nicht das Wohl der Stadt.

Da der ganze Charakter des Gemäldes mit seinen dicht verwobenen Mikro- und Makrostrukturen offensichtlich die intimisierte und typisierte Version eines Historienbildes ist, das stets den einen entscheidenden Moment einzufangen versucht, wenn die Dynamik der Umwälzung auf Messers Schneide kurz erstarrt zu sein scheint.

Es fragt sich daher, welche genaue Szene des Stücks dies Bild wiedergeben will. Nun ist es aber Wunschenken, es handle sich in der Kleopatra-Typik um den Moment, wo Messalina gelassen ihren Mörder erwartet, denn derlei Matronentugend sieht das Stück gar nicht vor. Hingegen existiert eine Szenenbeschreibung Wilbrandts, in die diese Szene geradezu einkopiert werden könnte.

[Der verhüllte Raum erleuchtet sich, ein starker Glanz schimmert durch die Vorhänge hindurch. Marcus steht still; ergreift dann den Vorhang, zieht ihn zurück. Man erblickt Messalina, auf einem prunkvoll geschmückten Lager in phantastischer Kleidung ausgestreckt, wie schlafend; ein magisches Licht fällt auf sie herab.]¹⁸

Leicht variiert zeigt und also dies historisierende Rollenportrait jenen visionären Anblick, den zugleich monumental und überaus intim Marcus gehabt haben könnte. Die große Dame als überausstaffierte Todesursache. Also, wie gesagt, ein durch und durch fetischistisches Szenario. Eine unnahbare Verlockung.

Was bei aller ästhetischen Fremdheit an diesem Bild imponiert, ist die Geschichte einer Verlegenheit, die es gerade da durchzieht, wo der Material- und Symbolaufwand am höchsten ist. So etwa diese kleine, enthüllte und verhüllte Brust. Die Knospe, die hinter dem Blatt verschwindet, scheint weniger das bekannte erotische Vokabular der enthüllenden Verhüllung zu zitieren, als jenen Respekt auszudrücken, den Makart für die Portraitierte hatte. Es fällt ihm nicht leicht, sie zum Lustobjekt zu verallgemeinern. In jeder Hinsicht, kompositorisch und maltechnisch, klafft ein Abgrund zwischen der unverkennbaren Gemme des Wolterschen Profils, jener durch die Bühne berühmten, physiognomischen Linie, und dem „wollüstigen“ Leib. Bis in den Kopfschmuck hinein, Rosen und Kaiserlorbeer, reicht der innere Widerstreit zwischen Eros und Majestät, Individualität und Sexualität. Denn im Unterschied zu Klimt kann Makart hier das Gesicht einer Frau nicht erfinden und zum Typus gefrieren lassen¹⁹, sein Modell hat als berühmte Schauspielerin ihre eigene Technik und ihre eigene Geschichte, das Bild einer Frau zu gestalten. Das in ein diffuses, sehr künst-

18 A&M, p.57, 2. Akt, 7. Auftritt, unmittelbar vor dem Auftritt des Marcus und jenem letzten Dialog zwischen Messalina und Marcus, der mit Marcus' unbedingter Forderung von Freiheit oder Tod endet.

19 Während die reiche, berühmte, aber frustrierte Frau reicher Gründerzeitmagnaten, wie sie uns vor allem auf Klimts berühmten Frauenportraits entgegenschmachtet, in ihrer artifizialen, hypertypisierten Eigenart den Eindruck erweckt, dass Modellstehen sozusagen ihr 24-Stunden-Job ist, handelt es sich bei Makarts Portrait der Charlotte Wolter um ein sehr transparentes und professionelles Arrangement. Wolter verkörpert die passive Schönheit der weiblichen Berühmtheit, indem sie für ein Portrait Modell sitzt. Die starre Pose nimmt sie nun nicht ein als „Frau schlechthin“, sondern als professionelle Schauspielerin, die hier eine berühmte Frau der Antike verkörpert.

liches Licht gewendet Profil entstammt ihrer eigenen Bühnenwirksamen Darstellungsweise und folgt nicht bloß der Anweisung des Malers.

Wo der Dialog zweier autonomer Profis allzu konfliktreich mit der Geschlechterdifferenz kollidiert, muss die historistisch aufgeladene Objektwelt aushelfen und mit großem technischen Aufwand die lustvolle Illusion des Malerfürsten retten.

Bibliographie

Zelebrität

Burckhardt, Jacob: Weltgeschichtliche Betrachtungen. Stuttgart o. J.

Dyer, Richard: Stars. With a Supplementary Chapter and Bibliography by Paul McDonald, London 1999

Thiele-Dohrmann, Klaus: Ruhm und Unsterblichkeit: ein Menschheitstraum von der Antike bis heute. Weimar 2000

Zu Kunst, Kultur und Weiblichkeit im Wiener Fin de Siècle

Fillitz, Hermann (Hg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Wien/München 1996

Johnston, William: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donaauraum 1848 bis 1938 („The Austrian Mind – An intellectual and Social History 1848 – 1938“, 1972) Aus dem Amerikanischen von Otto Grohmann, Wien/Köln/Graz 1980

LeRider, Jacques: Das Ende der Illusion. Zur Kritik der Moderne. Wien 1990

Natter, Tobias G./Gerbert Frodl (Hg.): Klimt und die Frauen. Wien/Köln 2000

Schorske, Carl E.: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle (Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture, 1980) Deutsch von Horst Günther. Frankfurt a.M. 1982

Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt a.M. 1987

Makart

Blochmann, Georg M.: Zeitgeist und Künstlermythos: Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler in der Gründerzeit; Marees – Lenbach – Böcklin – Makart – Feuerbach. Münster 1991

Frodl, Gerbert: H.M. in der österreichischen Galerie Blevedere Wien, Salzburg 2000
H.M. Malerfürst. Historisches Museum der Stadt Wien, 263. Sonderausstellung 14.10.2000 – 04.03.2001

Schreiber, Hermann: Die Schönheit der Sinne. Der Lebensroman des Malerfürsten H.M. Zürich 1990

(Burg)-Theater

Eisenberg, Ludwig: Großes Biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jh. Leipzig 1903

Flashar, Hellmut: Inszenierung der Antike: das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585 – 1990, München 1991

Haeussermann, Ernst: Die Burg. Rundhorizont eines Welttheaters. Wien/Stuttgart/Basel 1964
Kierkegaard, Sören: Die Krise und eine Krise im Leben einer Schauspielerin (1847). Hamburg 1991

Pott, Gertrud: Die Spiegelung des Sezessionismus im österreichischen Theater. Wien/Stuttgart 1975

Rothe, Friedrich: Arthur Schnitzer. Adele Sandrock. Theater über Theater. Hamburg 1998
Smekal, Richard: Das alte Burgtheater (1776 – 1888). Eine Charakteristik durch zeitgenössische Darstellungen, 2.Aufl., Wien 1916

Messalina

Balsdon, Dacre: Die Frau in der römischen Antike. (Roman Women 1962) Aus dem Englischen von Modeste zur Nedden Pferdekamp, München 1979

Blei, Franz: Glanz und Elend berühmter Frauen. Hamburg 1998

Mommsen, Theodor: Römische Kaisergeschichte: nach den Vorlesungsmitschriften von Sebastian und Paul Hensel 1882/86, hg. von Barbara u. Alexander Demandt. München 1992

Sueton: Cäsarenleben. Übertragen und erläutert von Max Heinemann. Stuttgart 1986

Wilbrandt

Klemperer, Adolf: A.W. Eine Studie über seine Werke. Stuttgart/Berlin 1907

Wilbrandt, Adolf: Arria und Messalina. Trauerspiel in 5 Aufzügen, 3.Aufl., Wien 1895

Charlotte Wolter

Engel, Emil M. (Hg.): Ch.W. in ihren Glanzrollen, dargestellt in vierzig Bildern nach Photographien von Dr. Székely, 2. Aufl. Wien 1897

Niederle, Berta: Ch.W. Leben, Werden und Briefe der großen Tragödin. Berlin/Wien/Leipzig 1948

Richter, Helene: Ch.W., Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Weimar 1934

Steiner, Alexandra: Die Genese eines Berufs-Bildes. Studien zur Entwicklung des Schauspielerportraits unter besonderer Berücksichtigung der Ehrengalerie des Wiener Burgtheaters von Joseph und Anton Hickel. Diplomarbeit Wien 1999

Abbildungen

- Abb. 1: *Kaiserin Maria Theresia und Joseph II*
Martin van Meytens
Kaiserin Maria Theresia mit Joseph II. als Kind, 1744
Historisches Museum der Stadt Wien
Inv. Nr. 49.808
- Abb. 2: *Charlotte Wolter als Kleopatra*
in Engel, Emil M. (Hg.): Ch.W. in ihren Glanzrollen, dargestellt in vierzig Bildern
nach Photographien von Dr. Székely, 2. Aufl. Wien 1897, p.27
- Abb. 3: *Kostüm Adelheit für Charlotte Wolter*
Österreichisches Theatermuseum
Inv.-Nr. O-2677
- Abb. 4: *Charlotte Wolter als Messalina*
Hans Makart
Charlotte Wolter als Messalina, 1875
Historisches Museum der Stadt Wien
Inv.-Nr. 16.803
- Abb. 5: *Fotovorlage für Ch.W. als Messalina (Portrait)*
in Engel a.a.O., p.25
- Abb. 6: *Fotovorlage für Ch.W. als Messalina (Liegende)*
in Niederle, Berta: Ch.W. Leben, Werden und Briefe der großen Tragödin.
Berlin/Wien/Leipzig 1948
- Abb. 7: *Charlotte Wolter als Lady Macbeth*
in Engel a.a.O., p.14
- Abb. 8: *Hans Makart und Charlotte Wolter als Messalina*
Atelier Josef Székely, Fotoreproduktion
Bildarchiv der österr. Nationalbibliothek, Wien
Inv.-Nr. NB 516.697-B
- Abb. 9: *Edouard Manet: Olympia*
Edouard Manet
Olympia, 1863
Musée d'Orsay, Paris