



# MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Tableaux Vivants als „weibliche Kopierkunst“  
Inszenierung, Wahrnehmung und Rezeption am Beispiel von  
Lady Emma Hamilton und La Milo

verfasst von | submitted by

Irena Nikolaeva Georgieva BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree  
programme code as it appears on the  
student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree  
programme as it appears on the student  
record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und  
Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Dr. Theresa Eisele B.A. B.A. M.A.

## **Abstract:**

In der vorliegenden Masterarbeit wird das Tableau Vivant als eine kulturelle Praxis an der Schnittstelle zwischen darstellender und bildender Kunst untersucht. Der Fokus der Untersuchung liegt auf einer vergleichenden historischen Aufarbeitung der künstlerischen Darbietungen zweier bedeutender Frauen des 18. und 20. Jahrhunderts, nämlich Lady Emma Hamilton und La Milo, die das Tableau Vivant als „weibliche Kopierkunst“<sup>1</sup> praktizierten. Ziel dieser Forschung ist die Analyse von Kohärenzen und Diskontinuitäten in ihren Verlebendigungen, in der Inszenierung von Weiblichkeit sowie deren Rezeption. Dabei werden eine Vielzahl von Faktoren berücksichtigt, darunter der Ort, der zeitliche und soziale Kontext, das Geschlecht sowie die künstlerischen Mittel. Trotz der Verwendung unterschiedlicher Darstellungsformen waren die damit verbundenen Probleme und Schwierigkeiten in beiden Fällen als ähnlich zu betrachten. Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, *Doing Gender* und das Geschlechterdispositiv aus feministischer Perspektive zu verknüpfen. Diese These stützt die Annahme, dass Weiblichkeit weder feststehend noch naturgegeben ist, sondern als eine soziale Konstruktion und inszenierte Praxis zu interpretieren ist.

---

<sup>1</sup> vgl. Dagmar v. Hoff/Helga Meise, „Tableaux vivants - Die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder“, *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, hg. v. Renate Berger/Inge Stephan, Köln: Böhlau Verlag 2015, S. 69–86, hier S. 79.

## **Inhaltsverzeichnis:**

|                                                    |            |
|----------------------------------------------------|------------|
| <b>1. Einleitung</b>                               | <b>1</b>   |
| <b>2. Hinführung</b>                               | <b>3</b>   |
| 2.1. Zur Begriffserklärung                         | 3          |
| 2.2. Zum historischen Kontext                      | 5          |
| 2.3. Zur Methode                                   | 7          |
| <b>3. Lady Hamilton und La Milo: ein Vergleich</b> | <b>9</b>   |
| 3.1. Begründung der Wahl                           | 9          |
| 3.2. Emma, Lady Hamilton (1765- 1815)              | 10         |
| 3.2.1. Leben und Schaffen                          | 10         |
| 3.2.2. Darstellung                                 | 18         |
| 3.2.3. Rezeption                                   | 24         |
| 3.3. La Milo (1885-?)                              | 29         |
| 3.3.1. Leben und Schaffen                          | 29         |
| 3.3.2. Darstellung                                 | 33         |
| 3.3.3. Rezeption                                   | 43         |
| <b>4. Diskussion</b>                               | <b>51</b>  |
| <b>5. Schluss</b>                                  | <b>82</b>  |
| <b>6. Anhang</b>                                   | <b>85</b>  |
| <b>7. Quellenverzeichnis</b>                       | <b>111</b> |

## 1. Einleitung

Diese Masterarbeit widmet sich dem Tableau Vivant (frz. lebendes Bild) als einer kulturellen Form zwischen bildenden und darstellenden Künsten. Herkömmlich eine statische Darstellung, in der eine oder mehrere Personen in bestimmter Pose für kurze Zeit still bleiben und so skulpturale Impressionen hervorrufen oder umgekehrt Gemälde „verlebendigen“, hat das Tableau Vivant eine chaotische und verzweigte Geschichte.<sup>2</sup> Meine ursprüngliche Intention bestand darin, die sogenannten 2.5D Musicals zu erforschen. Der Begriff beschreibt eine Form des japanischen Musiktheaters, die ausschließlich in Japan aufgeführt wird und deren Inszenierungen auf japanischen Manga, Anime und Videospielen basieren. Die Bezeichnung „2.5D“ fußt auf der Prämisse, dass jene Theatervorstellungen sich in einer intermediären Sphäre zwischen der 2D-Welt des Ursprungsmaterials und der 3D-Welt des Theaters befinden. Der Terminus findet nicht nur Anwendung im Kontext von Musicals, sondern auch bei Theaterstücken, Komödien und Dramen.<sup>3</sup> Meiner Meinung nach erwies sich dieses Thema als faszinierend und besonders interessant, sodass eine eingehende Erforschung desselben als durchaus lohnenswert erachtet werden kann. Gegenstand der Untersuchung wäre eine Form des Musiktheaters, bei welcher die visuelle Vorlage mit höchster Präzision bis in die kleinsten Details, wie etwa Bewegungen und Mienen, verfolgt wurde – was in einem Erlebnis resultiert, welches die Grenzen einer herkömmlichen Theateraufführung transzendiert. Die Herausforderung bestand darin, dass die verfügbare Literatur äußerst begrenzt war und die zugänglichen Quellen häufig nur in japanischer Sprache verfasst waren. Aus dieser Praxis ist mein Forschungsinteresse für die Idee der Verkörperung bzw. der Vermittlung zwischen bildender Kunst und Theater hervorgegangen. In der Gegenwart sind verschiedene Praktiken der Verlebendigung von Relevanz, da die Kunst des Stillstands sowie der Bewegung eine kulturelle Konstante konstituieren. Um dieses vielschichtige Phänomen adäquat zu verstehen, erscheint meiner Meinung nach eine eingehende Recherche seiner historischen Wurzeln als essenziell. Aus diesem Grund habe ich mich entschieden, eine historische Arbeit rund um den Ursprung des Tableaux Vivants zu konzipieren. Der Fokus meiner Untersuchung liegt auf der Aufdeckung von Kontinuitäten und Brüchen sowie der Identifizierung theoretischer Gemeinsamkeiten im Versuch, Kunstwerke zu verlebendigen. Diese werden am Beispiel zweier weiblicher Vertreterinnen dieser Kunstform aufgezeigt.

---

<sup>2</sup> vgl. Daniel Wiegand, *Gebannte Bewegung. Tableaux vivants und früher Film in der Kultur der Moderne*, Marburg: Schüren 2016, S. 13.

<sup>3</sup> vgl. Japan 2.5-Dimensional Musical Association, „What’s 2.5D?“, *Japan 2.5-Dimensional Musical Association*, o.A., <https://www.j25musical.jp/en/>, 05.06.2025.

Diese wissenschaftliche Arbeit unternimmt den Versuch einer umfassenden historischen Untersuchung von zwei Tableau-Vivant-Darstellerinnen, nämlich Lady Emma Hamilton und La Milo. Im Rahmen meiner Forschung wird eine komparative Interpretation der beiden Künstler\*innen und der entsprechenden Kunstformen – Lady Hamilton und ihre Attitüden sowie La Milo und ihre *poses plastiques* – erörtert. Im Verlauf der Analyse werde ich ihre Tableaux Vivants als eine sogenannte „weibliche Kopierkunst“<sup>4</sup> behandeln, wobei eine Vielzahl von Faktoren berücksichtigt wird, darunter historische Epoche, sozioökonomischer Status, Geschlecht und weitere Variablen. Die Bezeichnung „weibliche Kopierkunst“ leitet sich von den lebenden Bildern des späten 18. sowie des 19. Jahrhunderts ab, die sich durch die vorherrschende Inszenierung des weiblichen Körpers auszeichnen. Diese Studie erfolgt primär unter Anwendung feministischer Historiographie, da sie die Ähnlichkeit von Konstellationen hinsichtlich des Geschlechts sichtbar macht. Anhand der beiden Darstellerinnen möchte ich Tableaux Vivants als eine Praxis der Verkörperung begreifen, mit dem Ziel, ihre Vielfalt, Paradoxen und Funktionen zu beleuchten. Aus den genannten Punkten ergeben sich folgende Forschungsfragen:

1. Was haben Lady Emma Hamilton und La Milo an Tableaux Vivants erschaffen? In welchem Kontext und wie wurde dies rezipiert?
2. Inwiefern lassen sich durch den Vergleich der zwei exemplarischen Praktiken von Lady Emma Hamilton und La Milo Unterschiede und Gemeinsamkeiten beziehungsweise Brüche und Kontinuitäten feststellen – in Bezug auf die Darstellungen, die verwendeten Mittel und Bühnenräume sowie besonders auch in Bezug auf die Rezeption und Inszenierung des weiblichen Körpers?

Die Beantwortung der ersten Forschungsfrage erfolgt in Kapitel 3, in dem ich das Leben, die Darstellungen und die Rezeption der beiden Frauen detailliert ausführen werde. Die Fragestellungen, die den Forschungsprozess leiten, lassen sich wie folgt formulieren: Woraus setzt sich ihre Kunst zusammen? Auf welche Art und Weise erfolgt die Inszenierung des weiblichen Körpers? Welche Wahrnehmung hinsichtlich ihres Körpers und Darstellung zu verzeichnen gegeben hat? Währenddessen wird die zweite Forschungsfrage in Kapitel 4 thematisiert, wo eine Diskussion anhand unterschiedlicher theoretischer Ansätze strukturiert wird.

---

<sup>4</sup> vgl. Dagmar v. Hoff/Helga Meise, „Tableaux vivants - Die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder“, *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, hg. v. Renate Berger/Inge Stephan, Köln: Böhlau Verlag 2015, S. 69–86, hier S. 79.

## 2. Hinführung

### 2.1. Zur Begriffserklärung

Gemäß der Definition im *Metzler Lexikon Theatertheorie* wird das Tableau Vivant als eine Darstellungspraxis charakterisiert, die „im Nachstellen bekannter Gemälde beziehungsweise Stiche oder Plastiken durch ein oder mehrere Darsteller bestand und im 19. Jh. zu einer sehr verbreiteten, populären Form der Unterhaltung wurde.“<sup>5</sup> Die Entstehungsgeschichte dieser Kunstform ist besonders umstritten, was sich in den divergierenden Interpretationen jedes Autor\*innen über das exakte Wann und Wo widerspiegelt. Am häufigsten wird der Ursprung auf Lady Emma Hamilton (Emma Hart vor ihrer Heirat) und ihre Attitüde am Ende des 18. Jahrhunderts zurückgeführt. Anderen Quellen zufolge stamme das früheste Beispiel eines Tableau Vivant jedoch aus den Niederlanden aus dem Jahr 1483. Im 15. Jahrhundert wurden in den Städten Nordeuropas, insbesondere in den südlichen Niederlanden, Tableaux Vivants eingesetzt, um beispielsweise den Fürsten bei seinem königlichen Einzug in die Stadt zu begrüßen. Die Bürger\*innen spielten sorgfältig komponierte Szenen mit wenig oder gar keiner Bewegung und Rede, in denen sie die Ansichten der Stadt über die ideale Symbiose zwischen dem Fürsten und der Stadt zum Ausdruck brachten.<sup>6</sup> Im Vergleich lässt sich laut Birgit Jooss erkennen, dass das allererste Tableau Vivant im Jahr 1761 in einem Pariser Theater belegt wurde. Das lebende Bild trug den Titel „L'Accordée de Village“ von Jean-Baptiste Greuze und wurde in der Komödie *Les Noces d'Arlequin* integriert. Jooss beschreibt es als das erste offiziell dokumentierte und von einem konkreten Gemälde inspirierte Tableau Vivant.<sup>7</sup>

Zunächst ist mir wesentlich hervorzuheben, dass ich eine Differenzierung zwischen Tableau und Tableau Vivant in meiner Arbeit vornehmen werde. Obwohl sie in einigen Aspekten ähnliche Merkmale aufweisen, werde ich sie als zwei unterschiedliche Darstellungsformen erörtern, indem ich mich auf Martin Meisel beziehe. Ein signifikantes Merkmal des europäischen Theaters im 19. Jahrhundert war der piktoriale Charakter seiner Dramaturgie.<sup>8</sup> Der Aufstieg dieser bildlichen Dramaturgie verlief zeitlich parallel zu der Popularisierung des

---

<sup>5</sup> vgl. Bettina Brandl-Risi, „Tableau Vivant“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, 2. Auflage, Stuttgart: Metzler 2014, S. 350–352, hier S. 350.

<sup>6</sup> vgl. Stijn Bussel „Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458–1635)“, *Art History* 33/2, 2010, S. 237–247, hier S. 237.

<sup>7</sup> vgl. Birgit Jooss, *Lebende Bilder: Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin: Reimer 1999, S. 54f.

<sup>8</sup> vgl. Martin Meisel, *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton: Princeton University Press 1984, S. 39.

Tableau Vivants, wobei eine Verwechslung der beiden Phänomene zu vermeiden ist, so Meisel.<sup>9</sup> Das Spezifische an diesem dramaturgischen Stil bestand darin, dass er Momente des Stillstands erreichte, die als „Bilder“ beschrieben werden konnten. Diese Bilder wiesen einen Kulminationspunkt, eine Handlung oder eine Reaktion und fassten die dargestellten Ereignisse zusammen.<sup>10</sup> Sie sind als Tableaux zu bezeichnen, da es sich in erster Linie um die Anordnung von Personen handelt, deren Funktion in der Erzeugung eines Effekts liegt.<sup>11</sup> Ein Tableau entsteht, indem die Darsteller\*innen ausdrucksstarke Posen einnehmen, die einen Abschnitt einer Erzählung akzentuieren.<sup>12</sup> Währenddessen befand sich das spannende Phänomen des Tableau Vivants zwischen dem Bild und der bildlichen Dramaturgie.<sup>13</sup> Im Endeffekt zielen beide Formen einerseits auf Stillstand, andererseits auf die Verlebendigung des Stillstands. Doch die wichtigste Unterscheidung, wie Martin Meisel betont, ist die folgende: „dramatic tableau arrested motion, while the tableau vivant brought stillness to life“.<sup>14</sup> Die Imitation einer Szene, die sich ausschließlich auf schriftliche Quellen wie Bücher oder Poesie stützt, werde ich ebenfalls als Tableau klassifizieren. Viele Autor\*innen wie Johann Wolfgang von Goethe, Johanna Schopenhauer und Fanny Lewald haben Anfang des 19. Jahrhunderts in ihren Büchern Abbildungen von lebenden Bildern verwendet, um die kulminierenden Momente am besten zu veranschaulichen.<sup>15</sup> Solche Bilder werden öfter als Tableaux Vivants bezeichnet, jedoch ist es aus meiner Perspektive angemessener, sie als Tableaux zu kategorisieren, da ihnen kein visuelles Vorbild zugrunde liegt. Das lässt sich am besten mit den *Tableaux of the Seasons* illustrieren. Die im Jahr 1854 entstandenen Tableaux basierten auf einem Gedicht namens *The Seasons* und wurden von den Kindern von Königin Victoria und Prinz Albert aufgeführt (siehe Abbildung 1).<sup>16</sup> Da sie zuerst fotografiert und danach gezeichnet wurden, sind sie im Endeffekt keine Tableaux Vivants.

In der vorliegenden Arbeit werde ich zwei weitere Darstellungsformen differenzieren: Attitüde sowie *pose plastique*. Sowohl Attitüden, als auch *poses plastiques* ahmen physisch existierende Kunstwerke wie Gemälde oder Skulpturen nach. Aus diesem Grund sind sie nach meiner Definition als eine Unterkategorie des Tableaux Vivants zu beschreiben. Die

---

<sup>9</sup> vgl. Meisel, *Realizations*, S. 47.

<sup>10</sup> a. a. O., S. 38.

<sup>11</sup> a. a. O., S. 40, S. 44.

<sup>12</sup> a. a. O., S. 45.

<sup>13</sup> a. a. O., S. 49.

<sup>14</sup> a. a. O., S. 47.

<sup>15</sup> vgl. Peter M. McIsaac, „Rethinking Tableaux Vivants and Triviality in the Writings of Johann Wolfgang von Goethe, Johanna Schopenhauer, and Fanny Lewald“, *Monatshefte* 99/2, 2007, S. 152-176, hier S. 163.

<sup>16</sup> vgl. Lisa Heighway, „Tableaux of the Seasons“, *Getty*, 28.05.2014, <https://blogs.getty.edu/iris/tableaux-of-the-seasons/>, 15.02.2025.

Attitüden setzen sich aus einer Abfolge rasch wandelnder Körperhaltungen zusammen, die „die plastische Einzelfigur frei nach Antiken“ demonstrierten.<sup>17</sup> Grundlegend dabei ist es, Emotionen mithilfe von Mienen und Gesten zum Ausdruck zu bringen, um die innere psychische Verfassung der Figuren zu artikulieren.<sup>18</sup> Währenddessen definiert Nicole Anae die *poses plastiques* als eine Art „bewegungslose Attitüden“, wo die Darsteller\*innen einen Schritt weitergehen und kosmetische Mittel nutzen, um die Ähnlichkeiten zwischen ihren Verlebendigungen und den Prototypen zu verstärken.<sup>19</sup> Diese im viktorianischen Zeitalter verortete künstlerische Praxis wurde als skandalös und erotisch wahrgenommen, da die Kostüme eine nahezu vollständige Nacktheit imitierten.<sup>20</sup> In Bezug auf die historischen Personen dieser Arbeit – nämlich Lady Hamilton und La Milo – ist diese Unterscheidung wichtig: Lady Hamilton bediente sich der Attitüden, La Milo bediente sich der *poses plastiques*. Diese von ihnen praktizierten Arten des Stillstands und der Verlebendigung werden im Folgenden Thema.

## 2.2. Zum historischen Kontext

„Es gab im 18. Jahrhundert die Modeerscheinung, antike Statuen bei Fackelbeleuchtung zu studieren; das flackernde Licht sollte den Eindruck suggerieren, als lebten die Statuen. Hinter diesem Versuch der Belebung toter Bilder verbirgt sich der Wunsch, Idealen Leben zu geben. Von diesem Wunsch ist schließlich auch die Kunst- und Kultform der Attitüden und Lebenden Bilder getragen. Der mimetische Prozeß verläuft hier jedoch umgekehrt. Anstatt tote Materie zu verlebendigen, wird versucht, das ‚Lebendige‘ abzustreifen, indem die Darstellerinnen bei der Kunstaübung der Statue oder dem Bildnis ähnlich werden. Bewegung wird eingefroren und das Zufällige dem Ideal geopfert. Das Bestreben ist es, sich in die metaphorische Ersetzung zu begeben und mit dem ‚Original‘ eines Kunstgegenstandes verwechselt zu werden.“<sup>21</sup>

Diese Praxis der Tableaux Vivants lässt sich mindestens bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen. In dieser Epoche wurden sie als eine Salon-Unterhaltung eingesetzt. Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts erfreuten sie sich in Großbritannien und Europa in drei verschiedenen Varianten großer Beliebtheit: didaktisch, dramatisch und häuslich.<sup>22</sup> Gegen Ende des 18. Jahrhunderts etablierten sich die Tableaux Vivants bereits als eine „kleine Kunst“. Diese ist, so Hoff und Meise, nicht nur zwischen verschiedenen Kunstformen und historischen Epochen angesiedelt, sondern auch zwischen Kunst und Zeitvertreib, „weniger

---

<sup>17</sup> vgl. Jooss, *Lebende Bilder*, S. 103.

<sup>18</sup> vgl. Waltraud Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton's ‚Attitudes‘: Can Classicist Art Be Fun?“, *Goethe Yearbook* 99/9, 1999, S. 222–252, hier S. 222; vgl. Jooss, *Lebende Bilder*, S. 103.

<sup>19</sup> vgl. Nicole Anae, „Poses Plastiques: The Art and Style of ‚Statuary‘ in Victorian Visual Theatre“, *Australasian Drama Studies* 52, 2008, S. 112–130, hier S. 112, S. 115.

<sup>20</sup> vgl. Anae, „Poses Plastiques“, S. 112.

<sup>21</sup> vgl. Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 78f.

<sup>22</sup> vgl. Anita Callaway, *Visual Ephemerata: Theatrical Art in Nineteenth-Century Australia*, Sydney: UNSW Press 2000, S. 73.

im Verhältnis zu etwas anderem [...], eher als Übergang von etwas in etwas anderes“.<sup>23</sup> Ein „Übergang“ erscheint ihnen am geeignetsten, um sowohl das Phänomen des Tableaux Vivants selbst als auch dessen Entwicklung über die Zeiten hinweg adäquat zu bezeichnen. Die Kunst der *pose plastique*, bei der eine Person eine Skulptur imitiert, die ihrerseits geschaffen wurde, um einen lebenden Körper nachzuahmen, war bereits in der Antike bekannt.<sup>24</sup> Obwohl Lady Hamilton weder die Tableaux Vivants noch die *poses plastiques* kreiert hat, wird ihr laut Callaway eine entscheidende Rolle bei der Popularisierung der weiblichen Kopierkünste zugeschrieben, als sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts europaweite Berühmtheit für ihre Attitüden erlangte.<sup>25</sup> In dieser erfreute sie mit ihren künstlerischen Darbietungen die Gäste Ihres Ehemanns Sir William Hamilton, während sie in eine griechische Tunika gekleidet und mit einem oder mehreren indischen Tüchern drapiert war.<sup>26</sup> Um 1815, als weitere Darstellerinnen wie zum Beispiel Henriette Hendel-Schütz in Deutschland, sowie Ida Brun in Dänemark populär geworden sind, kamen Attitüden und Tableaux Vivants in ganz Europa in Mode.<sup>27</sup> Im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts waren Handbücher über Tableaux Vivants überall erhältlich. Dementsprechend haben sich die lebenden Bilder in den folgenden Jahren von Amateur- zu einer professionellen Form der Unterhaltung entwickelt.<sup>28</sup> Diese Professionalisierung lässt sich am besten am Beispiel der Londoner Music Halls veranschaulichen.

In den 1880er Jahren herrschte in England eine signifikante Nachfrage nach Klassizismus auf der Theaterbühne und im Laufe der Zeit wurde die Darbietung der antiken Frauenfigur in immer mehr sozialen und kulturellen Bereichen eingesetzt.<sup>29</sup> Ein interessantes Beispiel dafür ist das Titel-Banner des Wochenmagazins *The Daily Graphic* (siehe Abbildung 2).<sup>30</sup> Die gleiche Begeisterung zeigt sich auch in der Produktion der britischen lebenden Bilder. Tracy Davis beschreibt die Entwicklung des Tableaux Vivants in England in der Form von *poses plastiques* als umständlich und anrühend.<sup>31</sup> Ursprünglich waren sie ein sehr beliebtes und lukratives Element des britischen Variététheaters, das sich dort in den frühen 1890er Jahren

<sup>23</sup> vgl. Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 69f.

<sup>24</sup> vgl. Callaway, *Visual Ephemera*, S. 61f.

<sup>25</sup> a. a. O., S. 62.

<sup>26</sup> ebd.

<sup>27</sup> vgl. Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton's ‚Attitudes‘“, S. 226.

<sup>28</sup> vgl. Rosemary Barrow, „Toga Plays and Tableaux Vivants: Theatre and Painting on London's Late-Victorian and Edwardian Popular Stage“, *Theatre Journal* 62/2, 2010, S. 209-226, hier S. 219.

<sup>29</sup> vgl. Gail Marshall, *Actresses on the Victorian Stage: Feminine Performance and the Galatea Myth*, Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 97, S. 128.

<sup>30</sup> vgl. Marshall, *Actresses on the Victorian Stage*, S. 128.

<sup>31</sup> vgl. Tracy C. Davis, *Actresses As Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture*, London: Taylor & Francis Group 1991, S. 124.

entwickelt hat.<sup>32</sup> Die Music Halls sind als erste voll kapitalisierte Form der Massenkultur in Großbritannien zu betrachten, deren Abendprogramm Gesang, Tanz, Comedy, Akrobatik, Tierdarbietungen und so weiter umfasste.<sup>33</sup> Barrow führt die Kennzeichen dieser Etablissements wie folgt aus: „[F]ixed rows of seating, sales of refreshment outside rather than inside the auditorium [...] and lavish decoration and a tiered pricing system aimed at upper- and middle-class, as well as working-class, audiences.“<sup>34</sup> Dennoch wurden die *poses plastiques* gängig als eine frivole Theaterattraktion angesehen.<sup>35</sup> Sie übernahmen neoklassizistische Themen aus der bildenden Kunst, die Davis als Darstellungen von passiv und erotisch konnotierte Frauen einordnet. Dementsprechend charakterisiert sie das Bestreben dieser lebenden Skulpturen als die Schaffung der idealen weiblichen Schönheit, „while the paradigmatic male erotic fantasy of voyeurism was legitimized by the pretence of classical mythology“.<sup>36</sup> Interessanterweise verfügte das vorviktorianische Theater über Reproduktionen berühmter Gemälde oder Skulpturen auch mit männlichen Darstellern, doch waren die Kunstwerke mit nur männlichen Figuren, sowie die Präferenz für männliche Muskeln in Ganzkörperanzügen zu diesem Zeitpunkt begrenzt.<sup>37</sup> Mit der Zeit wurde das erotische Potenzial der Kunstwerke in zunehmendem Maß hervorgehoben, als die griechischen Draperien einer sozusagen fiktiven Nacktheit Platz machten.<sup>38</sup> Damit ging ein Wandel in der Konzeption dessen einher, was als authentisch und ästhetisch angesehen wurde, sowie ein Wandel in der Bühnenpraxis, der sich parallel und mit der Einführung des elektrischen Lichts vollzog.<sup>39</sup>

### 2.3. Zur Methode

Wie bereits dargelegt, sind die Forschungsvorhaben in der vorliegenden Arbeit die grundständige historische Erarbeitung des Lebens und Schaffens von Lady Emma Hamilton und La Milo und die vergleichende Analyse ihrer jeweiligen Tableaux Vivants. Methodisch stützt sich die Arbeit auf die historische Analyse sowie die historische Rekonstruktion durch Archivrecherche aus Perspektive feministischer Historiographie. Dazu wird Bezug auf

---

<sup>32</sup> vgl. Barrow, „Toga Plays and Tableaux Vivants“, S. 211; vgl. Marshall, *Actresses on the Victorian Stage*, S. 131.

<sup>33</sup> vgl. Barry J. Faulk, *Music Hall and Modernity: The Late-Victorian Discovery of Popular Culture*, Ohio: Ohio University Press 2004, S. 1.

<sup>34</sup> vgl. Barrow, „Toga Plays and Tableaux Vivants“, S. 220.

<sup>35</sup> vgl. Faulk, *Music Hall and Modernity*, S. 143.

<sup>36</sup> vgl. Davis, *Actresses As Working Women*, S. 125.

<sup>37</sup> ebd.

<sup>38</sup> vgl. Barrow, „Toga Plays and Tableaux Vivants“, S. 219.

<sup>39</sup> vgl. Davis, *Actresses As Working Women*, S. 127.

Theorien von Gender Studies und Cultural Studies genommen. Dies wird anhand konkreter Materialien wie Biographien, Zeitungsartikeln, Briefen, Interviews, Rezensionen, Zeitzeugenberichten, Bildern, Zeichnungen, Fotografien und Gemälden erfolgen. Für die jeweilige Darstellerin stehen unterschiedliche Arten von Quellen zur Verfügung, aus denen verschiedene Schlussfolgerungen gezogen werden können und unterschiedliche Analyseverfahren erfordern. Von La Milo liegen sogar Selbstaussagen vor, die jedoch einer sorgfältigen Analyse bedürfen. Denn selbst wenn die Person sich selbst bestimmen kann, geschieht dies durch ein bestimmtes Medium und ist folglich eingeschränkt. Daher ist die Anwendung mehrerer Methoden erforderlich, wie zum Beispiel die Aufführungs- und Inszenierungsgeschichte, das Close Reading von historischer Primär- und Sekundärliteratur, die Quellen- und Bildanalyse, die Quellen- und Bildkritik und die Quellen- und Bildinterpretation, die Aufführung- und Inszenierungsanalyse, die Diskursanalyse, sowie auch einen grundlegenden Vergleich der beiden Praktiken von der beiden Künstlerinnen. Dieser Ansatz wird es mir am besten ermöglichen, die historischen Kontinuitäten und Brüche der weiblichen Kopierkunst adäquat zu veranschaulichen.

### 3. Lady Hamilton und La Milo: ein Vergleich

#### 3.1. Begründung der Wahl

Gegenstand meiner Forschung sind zwei weibliche Darstellerinnen: Lady Emma Hamilton aus England und La Milo aus Australien. Ihre Kunstformen beschäftigten sich mit der Inszenierung von Weiblichkeit, wobei sie sich auf unterschiedliche Weise auch auf Körperlichkeit konzentrierten. Es besteht Konsens darüber, dass Lady Hamilton als Schöpferin der Attitüden sowie als eine der wichtigsten Repräsentantinnen der weiblichen Kopierkünste zu betrachten ist. La Milo wird als erster globaler und prominentester Star der *poses plastiques* betitelt. Nichtsdestotrotz wurde mir deutlich, dass die vorhandene Literatur zu den beiden auf eine auffällige Weise lückenhaft war. Einerseits scheint La Milo für ihre damalige Berühmtheit in der heutigen Forschung kaum berücksichtigt zu werden. Andererseits war und ist die Anerkennung, die Lady Hamilton für ihren enormen Beitrag für die Kunst erhält, unzureichend. Es ist festzustellen, dass beide Künstlerinnen unterschiedlichen Zeiten und Orten zugeordnet werden, obschon sich beide zu einem Zeitpunkt in England befanden. Emma wurde in England geboren, war jedoch künstlerisch in Neapel tätig und genoss europaweite Bekanntheit. Der künstlerische Werdegang von La Milo nahm seinen Anfang in Australien und Neuseeland. Im weiteren Verlauf erlangte sie internationale Bekanntheit und präsentierte ihre lebenden Statuen in England und den USA. Ihre Präsenz erstreckte sich über verschiedene Epochen: Emma Hamilton (1765–1815) hat ihr Leben in der Zeit des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts verbracht, einer Epoche, die in Großbritannien als Georgische Epoche bezeichnet wird und mit dem Zeitalter der Aufklärung, der Französischen Revolution (1789–1799) und den Napoleonischen Kriegen (1803–1815) zusammenfällt. La Milo (1885–?) erlebte das späte Viktorianische und Edwardianische Zeitalter bis in die frühen 20. Jahrhunderts – eine Zeit, die sich durch eine rasante soziale Transformation sowie den Beginn moderner populärer Unterhaltung auszeichnete. Obwohl zwischen den beiden ein Zeitraum von einem Jahrhundert liegt, wurden sie beide in einer Ära geboren, die von ähnlichen Schwierigkeiten und Problemen geprägt war. Erstens sind sie dem weiblichen Geschlecht zuzuordnen – einem Geschlecht, das in der Vergangenheit und auch heute permanent diskriminiert wurde. Dazu waren ihre jeweiligen gesellschaftlichen Statuten anders. Emma Hamiltons Attitüden lassen sich als aristokratisches, halbprivates Vergnügen charakterisieren, wohingegen La Milos *poses plastiques* als öffentlich konsumorientierte Massenunterhaltung zu klassifizieren sind. Daher wird die vorliegende Masterarbeit sich mit Ereignissen aus dem Zeitraum vom Ende des 18.

Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts beschäftigen. Ziel ist es, eine Zeitspanne zu zeigen, in der eine Kunstform migriert, während gleichzeitig manche Aspekte konstant bleiben. Für mich ist es von Interesse zu erforschen, ob sich trotz der evidenten Unterschiede zwischen den Phänomenen Ähnlichkeiten in Bezug auf ihr Leben, ihre Darstellungen und ihre Rezeption feststellen lassen.

Abschließend möchte ich eine Anmerkung zu den Namen vornehmen. In der vorliegenden Arbeit wird der Nachname „Hart“ und „Hamilton“ als Variablen für den Nachnamen von Emma verwendet, wobei die Entscheidung für die Verwendung des einen oder anderen Nachnamens von der zeitlichen Einordnung der betreffenden Textpassage abhängt (vor oder nach ihrer Heirat). Dennoch werde ich sie in diesem Artikel oft einfach als „Emma“ bezeichnen, da ich sie von ihrem Ehemann Sir William Hamilton auszeichnen möchte. In der wissenschaftlichen Literatur wird er selbst oft nur als „Hamilton“ adressiert, weshalb, wenn ich zuweilen keinen Nachnamen für sie verwende, dies aus tiefstem Respekt für sie und ihr Schaffen geschieht, das meiner Meinung nach die Anerkennung verdient, von allen anderen Personen in ihrem Leben differenziert zu werden und als ihre eigenständige Persönlichkeit betrachtet zu werden. Die andere Künstlerin wird in der Literatur mit dem Pseudonym „La Milo“ geführt, wobei ihr tatsächlicher Name Pansy Montague lautet. In meiner Masterarbeit wird gelegentlich auf die Namen „Pansy“ und „Montague“ Bezug genommen, der Fokus liegt jedoch auf den Künstlernamen „La Milo“ und „die moderne Milo“, da ihre Kunst den zentralen Gegenstand dieses Artikels bildet. Der Name „La Milo“ ist eine Referenz an die berühmte Marmorstatue der Göttin der Liebe in der römischen Mythologie, Venus. Die Statue ist für ihre perfekt proportionierte weibliche Figur die Abwesenheit ihrer Arme bekannt.

### **3.2. Emma, Lady Hamilton (1765- 1815)**

#### **3.2.1. Leben und Schaffen**

Am 26. April 1765 wurde Lady Hamilton als Amy Lion in einem kleinen Dorf in Cheshire, England, geboren. Ihr Vater war der Dorfschmied, der leider weniger als einen Monat nach ihrer Taufe verstarb.<sup>40</sup> Nach seinem Tod zog ihre Mutter mit ihr zurück nach Hawarden, wo „die kleine Emily“, wie sie damals genannt wurde, eine glückliche Kindheit bei ihrer Großmutter verbrachte.<sup>41</sup> Im Alter von 14 Jahren zog Emma nach London, um als

---

<sup>40</sup> vgl. J. T. Herbert Bailly, *Emma, Lady Hamilton. A Biographical Essay With a Catalogue of her Published Portraits*, London: W. G. Menzies 1905, S. 13.

<sup>41</sup> vgl. Bailly, *Emma, Lady Hamilton*, S. 14.

Hausmädchen zu arbeiten und ihre Familie finanziell zu unterstützen.<sup>42</sup> Sie kehrte jedoch zu Beginn des Jahres 1780, als sie kaum fünfzehn Jahre alt war, für eine Weile zu ihrer Mutter nach Hawarden zurück, um ein kleines Mädchen zur Welt zu bringen.<sup>43</sup>

Als wahrscheinlichster Vater des Kindes gilt ein fuchsjagender Gutsherr namens Sir Harry Featherstonehaugh, bei dem „die kleine Emily“ fast ein Jahr lang lebte.<sup>44</sup> Es bestehen deutliche Hinweise darauf, dass er eine starke Faszination für sie empfand und dass er eine aktive Rolle in der Verführung innehatte. Wenngleich sie weder seine Ehefrau war und noch er sie als etwas mehr als seine Geliebte vorstellte, war das böhmische Leben für Emma berauschend. Laut Baily zeichnete sich ihr Reiten durch eine entschlossene Kühnheit und Anmut aus, die bei Featherstonehaughs Freunden große Begeisterung auslöste.<sup>45</sup> Über die Gründe für dieses Ereignis existiert keine Information, dennoch ist bekannt, dass Sir Harry Featherstonehaugh die Entscheidung traf, Emma Hart zu verlassen. Das führte dazu, dass sie erneut in die Armut geriet. Sie konnte nicht glauben, dass er sie verstoßen hatte, und hegte fortwährend die Hoffnung, dass er sie bitten würde, zu ihm zurückzukehren. Zu diesem Zweck verfasste sie unzählige Briefe, in denen sie ihn anflehte, sich an seine Liebesworte zu erinnern. Nachdem sie wiederholt keine Antwort erhalten hatte und sich vor einer düsteren Zukunft fürchtete, in der ihre Mutter und Großmutter nicht länger in der Lage sein würden, ihr Unterstützung zu bieten, fasste sie den Entschluss, einen Mann unter den Freunden von Featherstonehaugh um Hilfe zu bitten. Dabei handelte es sich um Sir Charles Greville, den Neffen von Sir William Hamilton, Emmas späteren Ehemann. Greville erwies sich als ein feiner und edler Herr, der sie immer mit Freundlichkeit und Respekt behandelte.<sup>46</sup> Er zeigte sich tief bewegt von ihren Bitten und ermutigte sie, sich bei ihm zu melden, falls sie Unterstützung benötigen würde. Darüber hinaus stellte er ihr finanzielle Mittel zur Verfügung, die es ihr ermöglichten, wieder nach London zu gelangen.<sup>47</sup> Die einzige Voraussetzung lautete wie folgt: „she was to be a good girl and try to please him by obedience and docility, putting away her wildness, and comforting him by improving herself in education and elegant accomplishments“.<sup>48</sup>

---

<sup>42</sup> a. a. O., S. 16.

<sup>43</sup> a. a. O., S. 18.

<sup>44</sup> a. a. O., S. 18f.

<sup>45</sup> a. a. O., S. 19.

<sup>46</sup> a. a. O., S. 20.

<sup>47</sup> a. a. O., S. 22f.

<sup>48</sup> a. a. O., S. 23.

Bei ihrem Einzug bei Greville befand sie sich umgeben von Eleganz und Raffinesse. Aufgrund ihrer hohen Sensibilität adaptierte sie sich mit großer Geschwindigkeit an ihre Umwelt und manifestierte ihr natürlich vorhandenes künstlerisches Temperament.<sup>49</sup> Es wurde sowohl ein kompetenter Gesangslehrer als auch ein erfahrener Hammerklavierlehrer engagiert, um ihre stimmlichen Fähigkeiten und ihr musikalisches Gehör umfassend zu entwickeln.<sup>50</sup> Greville erteilte sogar Emmas Mutter die Einladung, in seinem Haushalt zu residieren. Es ist trotzdem anzunehmen, dass es Greville war, der ihr den Rat gab, einen komplett anderen Namen anzunehmen, um Emmas bescheidene Herkunft zu verschleiern.<sup>51</sup> Über einen Zeitraum von drei Jahren widmete sich Emma Hart ihrer Ausbildung, wobei sie bemerkenswerte Fortschritte erzielte. Ihre Rechtschreibfähigkeiten erreichten ein Niveau, das einer durchschnittlich ausgebildeten Frau jener Epoche entsprach. Zudem verzeichnete sie signifikante Verbesserungen in ihren musikalischen Fähigkeiten, insbesondere im Gesang und im Instrumentenspiel, und Greville äußerte sich äußerst zufrieden über die erzielten Fortschritte.<sup>52</sup> In diesem Zeitraum fand die Begegnung mit dem Maler Romney statt, dem Schöpfer der berühmtesten Gemälde Emmas.<sup>53</sup> Greville wählte ihn als den Maler aus, der Emmas Charme am besten verewigen konnte.<sup>54</sup> Laut Romney besaß Emma ein natürliches Talent für dramatische Mimik, Gestik und Pose, was sie als Modell tausendmal wertvoller machte als die gewöhnlichen modischen Frauen, die für ihn posierten. „[S]he could adopt with extraordinary facility an expression of timidity, horror, haughtiness, shy, innocence, tenderness, grief, or sensuous charm, in a manner that left nothing to his imagination.“<sup>55</sup>

Emma verbrachte ihr 19. Lebensjahr in einer von Ruhe und Gemütlichkeit geprägten Lebensphase und befand sich in einem Zustand der Zufriedenheit und des Glücks. Es lässt sich festhalten, dass sie nicht nur verliebt war; vielmehr verspürte sie eine aufrichtige und intensive Zuneigung zu Greville.<sup>56</sup> Baily merkt jedoch an, dass eine detaillierte Analyse ihrer Briefe aus dieser Zeit den Anschein erweckt, dass Emma eine versteckte Sorge hegte. Konkret hatte sie die Angst, dass Greville die Verantwortung für ihren Schutz nicht mehr wahrnehmen wolle. Es besteht die Möglichkeit, dass Hart bereits Anzeichen einer gewissen Unruhe und Kälte in seinem Verhalten wahrgenommen hatte. Oder er vage, aber alarmierende

---

<sup>49</sup> a. a. O., S. 24f.

<sup>50</sup> a. a. O., S. 25.

<sup>51</sup> a. a. O., S. 26.

<sup>52</sup> ebd.

<sup>53</sup> a. a. O., S. 28.

<sup>54</sup> a. a. O., S. 31.

<sup>55</sup> a. a. O., S. 32.

<sup>56</sup> a. a. O., S. 38.

Andeutungen gemacht hatte, die darauf hindeuten, dass ihre Beziehung nicht ewig halten könne. In der Tat wurde sein Ehrgeiz durch die Aussicht auf den Posten des Vizekämmerers geweckt. Darüber hinaus wurde er wahrscheinlich vor der möglichen Gefahr für seine zukünftige Karriere gewarnt, falls er seine inzwischen wohlbekannte Liaison mit der schönen Emma fortsetzte. Nicht zu unterschätzen ist auch die Tatsache, dass die Kosten für das Haus, in dem sie wohnte, zu einer erheblichen Belastung seines bescheidenen Einkommens führten.<sup>57</sup> Greville offenbarte ihr seine Sorgen sowie die negativen Ergebnisse seiner letzten Finanzinvestitionen. Die Erkenntnis, Teil des Problems zu sein, löste bei Emma eine starke Verzweiflung aus. Doch das Glück war ihr hold. Sir William Hamilton schlug vor, dass Emma und ihre Mutter bei ihm in Italien leben könnten und teilte mit, dass er, da seine Frau kürzlich verstorben war, einsam sei und eine „liebliche weibliche Gesellschaft“ wünsche.<sup>58</sup> Weiterhin bot sich für Hart die ausgezeichnete Gelegenheit, ihre musikalische Ausbildung an einem Ort wie Neapel zu vervollständigen. Und nach Erfüllung seiner parlamentarischen Verpflichtungen, plante Greville sich den beiden in Italien anzuschließen, wo ein kostengünstigeres Leben als in England möglich war.<sup>59</sup>

Aus Emmas Perspektive erschien der Plan als eine perfekt ausgeklügelte Idee. Ihr war aber nicht bewusst, dass zwischen Hamilton und Greville eine geheime Abmachung getroffen worden war und die Gründe für ihren Umzug andere waren. Greville hatte nämlich beobachtet, dass sein Onkel eine besondere Zuneigung zu Emma zeigte, und er erkannte darin eine ausgezeichnete Gelegenheit, sich des Mädchens, das seinen eigenen Ambitionen im Wege stand, zu entledigen. Sein Ziel war einerseits die Heirat mit einer jungen Erbin, deren Verbindungen ihm einen Aufstieg in der sozialen Hierarchie ermöglichen würden, andererseits strebte er die Erbschaft seines Onkels an. Um dies zu gewährleisten, war es erforderlich, Sir William Hamilton davon abzuhalten, eine weitere legale Ehe einzugehen. Greville ging außerdem davon aus, dass Hamilton gewiss willens war, einen angemessenen Preis für Emma zu erbringen.<sup>60</sup> Der Plan wäre ohne Komplikationen vonstatten gegangen, doch löste der Empfang von Sir William Hamilton bei Emma eine Unruhe aus, die sich in ihren Briefen an Greville widerspiegelt.<sup>61</sup> Mit der fortschreitenden Zeit und dem Ausbleiben einer Reaktion seitens Grevilles wurde ihr sein Verrat plötzlich evident. „[Greville] had entered into his bargain with Sir William in a cold and calculating spirit, selling a woman's

---

<sup>57</sup> a. a. O., S. 40.

<sup>58</sup> a. a. O., S. 44.

<sup>59</sup> ebd.

<sup>60</sup> a. a. O., S. 45.

<sup>61</sup> a. a. O., S. 47.

body and heart with as little compunction as he would have sold one of his Greek statues, and with precisely the same mercenary motives [...].“<sup>62</sup>

Mittlerweile hielt Sir Hamilton sein Versprechen und gab ihr die beste Ausbildung, die Italien zu bieten hatte. Emmas Zeit war voll ausgefüllt. Sie hatte Gesangsunterricht, saß Modell, lernte Italienisch, übte Klavierspielen und nahm an den täglichen geselligen Runden teil.<sup>63</sup> Nach einer längeren Zeitspanne erhielt Hart schließlich eine Antwort von Greville, in der er sie lediglich dazu aufforderte, weiterhin bei seinem Onkel zu residieren. Diese Antwort führte bei ihr zu einer gewissen Verärgerung. Sie beschloss, ihm zu drohen, dass sie in diesem Fall einfach Hamilton heiraten würde. Sie schrieb ihm zurück: „It is not your interest to disoblige me. [...] If you affront me, I will make him marry me.“<sup>64</sup> Währenddessen tat Sir William Hamilton, ein 57-jähriger Mann der Galanterie, alles in seiner Macht, die ihm möglich war, um Emmas Glück und Wohlergehen zu sichern. Es ist von bemerkenswerter Relevanz, dass die öffentliche Präsentation von Emma als seiner Geliebten ein beträchtliches Risiko für ihn beinhaltete. Dieses resultierte aus der potenziellen Kränkung eines einflussreichen Teils der britischen Kolonie in Sizilien, die bestrebt war, seine Abberufung vom Amt des Botschafters zu erwirken.<sup>65</sup> Aus diesem Grund würdigt Baily seine Tapferkeit und seine Fähigkeit, Emma vor potenziellen Beleidigungen zu bewahren. Es ist jedoch festzuhalten, dass es Emma selbst, ihrem außergewöhnlichen Charme, ihrer Schönheit und ihrem Charakter zu verdanken war, eine hohe Position in der neapolitanischen Gesellschaft zu erlangen. Trotz der Herausforderungen, wurde sie von Neapolitaner\*innen und Engländer\*innen gleichermaßen nicht nur toleriert, sondern mit der Zeit auch vergöttert. Einerseits zog ihre erstaunliche Schönheit die Männer in ihren Bann, andererseits bezauberte Hart durch ihre Gutmütigkeit auch viele Frauen. Im Laufe der Zeit wurde allgemein erkannt, dass sie nicht nur eine einzigartige Ausstrahlung besaß, sondern vielmehr durch ihre Charakterstärke und Integrität überzeugte. Unabhängig von ihrer sozialen Stellung verkörperte sie die Ideale von Anstand und Diskretion, die von vielen als Vorbild betrachtet wurden.<sup>66</sup>

Im Jahr 1791 unternahm Hamilton eine Reise nach London, um Emma in einer religiösen und rechtlichen Zeremonie zu heiraten.<sup>67</sup> Auf diese Weise wurde Emma Hart im Alter von 26 Jahren zur Lady Hamilton, wie sie Greville angedroht hatte, und verspürte Erleichterung

---

<sup>62</sup> a. a. O., S. 50.

<sup>63</sup> a. a. O., S. 59.

<sup>64</sup> a. a. O., S. 53.

<sup>65</sup> a. a. O., S. 55.

<sup>66</sup> a. a. O., S. 56.

<sup>67</sup> a. a. O., S. 63f.

darüber, dass sie nie wieder den Schrecken der Verlassenheit spüren würde.<sup>68</sup> Die Londoner Gesellschaft zeigte sich ebenso stark beeindruckt von der Ästhetik, dem persönlichen Reiz, sowie von dem Gesang und dem Schauspiel der neuen Frau des britischen Botschafters. Nur die britische Königin, die mit zahlreichen Gerüchten über ihr früheres Leben konfrontiert worden war, lehnte es ab, Emma am Hof zu empfangen.<sup>69</sup> Mit ihrer Rückkehr nach Neapel als Lady Hamilton begann ein neues Kapitel in ihrem Leben.<sup>70</sup> Sie erreichte nicht nur eine Position von höchstem sozialen Einfluss, sondern auch war mit der Zeit auch von erheblicher politischer Bedeutung. Die neapolitanische Königin Maria Caroline, die zuvor eine passive Haltung eingenommen hatte, schenkte nun ihre herzliche Freundschaft und später ihr intimes Vertrauen. Es existierten triftige Gründe, aus denen heraus es für „die Königin der beiden Sizilien“ empfehlenswert war, Lady Hamilton gegenüber eine wohlwollende Haltung einzunehmen.<sup>71</sup> Einerseits resultierte diese Entwicklung aus politischen Gründen, welche die Königin dazu veranlasste, die engsten und freundschaftlichen Beziehungen zu Emma zu etablieren.<sup>72</sup> Emma Hamiltons Verbindung zu Charles Greville, mit dem sie eine regelmäßige Korrespondenz unterhielt, ermöglichte es ihr, private Informationen über die Gefühle des britischen Hofes in Bezug auf die Situation in Neapel zu erhalten. Zudem ermöglichte ihr diese Verbindung die Unterhaltung eines geheimen Kommunikationskanals mit England. Andererseits fungierte Lady Hamilton als die Ehefrau des britischen Botschafters als geeignetes Medium, über das die Königin mit Sir William Hamilton kommunizieren konnte, ohne den Verdacht der französischen Partei in Neapel zu erregen und ohne dass ihre eigenen Minister davon Kenntnis hatten. Schließlich war Sir Williams geschmeichelt und erfreut über jede Aufmerksamkeit, die seiner Frau zuteil wurde, und sein loyales Interesse wurde durch die königlichen Gunstbezeugungen für Lady Hamilton selbst sichergestellt. Alle diese Aspekte trugen dazu bei, dass Emma zu einer einflussreichen Persönlichkeit am Hof von Neapel wurde und die Erlaubnis erhielt, sich unter dem Schutz der Königin zu bewegen.<sup>73</sup> In diesem Zeitraum war sie sehr beschäftigt, wie ihre Korrespondenz belegt, die von Freude und Stolz über ihre neu errungene Macht zeugt.<sup>74</sup> In ihren regelmäßigen Briefen an Greville beschrieb sie ihre neue, als außergewöhnlich zu bezeichnende Situation am Neapolitanischen Hof und gab an, dass sie sich nun aktiv an der Politik beteilige.<sup>75</sup> Ein Beispiel dafür ist die

---

<sup>68</sup> a. a. O., S. 64, S. 66.

<sup>69</sup> a. a. O., S. 66.

<sup>70</sup> a. a. O., S. 67.

<sup>71</sup> a. a. O., S. 68.

<sup>72</sup> a. a. O., S. 70f.

<sup>73</sup> a. a. O., S. 71.

<sup>74</sup> a. a. O., S. 72, S. 74.

<sup>75</sup> a. a. O., S. 74.

spätere Flucht der königlichen Familie aus Neapel vor den Angriffen Napoleons, bei der Emma die wichtigste Vertrauensperson war.<sup>76</sup>

Ein bedeutendes Ereignis im Jahr 1793, das eine signifikante Wirkung auf ihr Leben hatte, war die Begegnung mit dem Marineoffizier Captain Horatio Nelson. Nelson war 34 Jahre alt und nur der Admiralität als vielversprechender junger Mann bekannt. Es liegen keine Erkenntnisse darüber vor, welche Gefühle Lady Hamilton zu diesem Zeitpunkt für diesen Mann empfand, der später zum Helden und zu ihrem Geliebten wurde. In ihren Briefen findet sich keine Äußerung, die als Indikator für eine emotionale Bindung interpretiert werden könnte. Gleichzeitig war Nelson glücklich verheiratet und empfand nur Dankbarkeit gegenüber der schönen Frau des Botschafters, die ihm so großzügig Gastfreundschaft erwiesen hatte.<sup>77</sup> Im Frühjahr 1798 initiierte Napoleon eine militärische Intervention in Sizilien und Neapel, mit dem Ziel, das Königreich Sizilien in einen republikanischen Staat zu transformieren, der unter der Herrschaft Frankreichs stand. Die Sicherheit aller war dabei vom Erfolg der britischen Marine abhängig.<sup>78</sup> Es war Lady Hamilton, die sich mit ihrem Ersuchen um Unterstützung an die britische Regierung wandte, und diese erschien in Form von Konteradmiral Sir Horatio Nelson und seiner Flotte.<sup>79</sup> Sein Sieg war triumphal, und während der Admiral durch Wunden und Fieber geschwächt war, pflegte Lady Hamilton ihn hingebungsvoll.<sup>80</sup> In diesen Tagen, in denen er sich ständig in der Gesellschaft der schönen Frau aufhielt, die ihm unvergleichlich und göttlich erschien, reifte zweifellos diese Intimität zwischen den beiden zu etwas mehr heran.<sup>81</sup> Es ist zudem zu bedenken, dass Sir William Hamilton ein vorzeitig gealterter Mann war. Auch wenn Emma ihn liebte und für all seine Güte ihr gegenüber dankbar war, war diese Liebe nie von Leidenschaft geprägt. In ihrem eigenen Haus befand sich momentan ein Mann, der von ganz England als Held verehrt und angebetet wurde.<sup>82</sup>

Zu Beginn des Jahres 1800 wurde Sir William Hamilton über seine Abberufung nach England informiert, was für ihn keine große Überraschung bereitete. Aufgrund seines fortgeschrittenen Alters hatte er bereits seit geraumer Zeit beklagt, dass er seine Pflichten überdrüssig sei und sich einer Entbindung von diesen erfreute.<sup>83</sup> Am 27. September 1800

---

<sup>76</sup> a. a. O., S. 85.

<sup>77</sup> a. a. O., S. 76.

<sup>78</sup> a. a. O., S. 77.

<sup>79</sup> a. a. O., S. 77f.

<sup>80</sup> a. a. O., S. 81.

<sup>81</sup> a. a. O., S. 92.

<sup>82</sup> a. a. O., S. 83.

<sup>83</sup> a. a. O., S. 91.

verabschiedeten sich die Hamiltons von Königin Maria Caroline und reisten gemeinsam mit Nelson nach England.<sup>84</sup> Bei ihrer Ankunft in London und der darauffolgenden Trennung kehrte Lord Nelson zu seiner besorgten Frau zurück, die bereits zahlreiche Geschichten über seine Liaison mit der attraktiven Lady Hamilton vernommen hatte.<sup>85</sup> Nelsons Bewunderung und Verehrung für Emma war für alle Beobachter unübersehbar und es war offensichtlich, dass der hochgeachtete Admiral eine starke Wertschätzung für sie hegte.<sup>86</sup> Weder Nelson noch Emma waren sich der Tatsache bewusst, dass ihre geheime Liaison bereits zum Gegenstand öffentlichen Klatsches geworden war. „Club men whispered abominations from ear to ear, and husbands told their wives at home that they had better be careful of Lady Hamilton if they should meet her in Society.“<sup>87</sup> Nach einem heftigen Disput einigten sich Lord und Lady Nelson auf eine Trennung. Folglich lebte Nelson seit Anfang 1801 nie wieder mit seiner Frau zusammen.<sup>88</sup> Überraschenderweise gebar Lady Hamilton Ende Jänner 1801 eine Tochter, die heimlich bei Nacht zu einer Frau gebracht wurde, die sich bis zum Tod von Sir Hamilton um das Kind kümmerte. Obwohl es an absoluten Beweisen mangelt, kann es kaum einen Zweifel daran geben, dass die junge Horatia Nelson Thompson, wie das Kind getauft wurde, tatsächlich die Tochter von Emma Hamilton und Horatio Nelson war.<sup>89</sup>

Der Tod von Sir Hamilton erfolgte im April 1803 relativ unerwartet. Bis zu seinem Ableben hegte er keinerlei Verdacht gegen seine Frau oder seinen Freund.<sup>90</sup> Er zeigte sich Lady Hamilton gegenüber auch nach seinem Ableben äußerst großzügig und stellte sicher, dass sie auch nach seinem Tod angemessen versorgt wurde. Er hat auch die Hoffnung geäußert, dass die Regierung aufgrund ihrer Verdienste um die britische Nation ihr zumindest einen Teil seiner Pension zukommen lassen würde. Nelson war auch der Ansicht, dass sein Einfluss auf Königin Maria Caroline von Neapel ausreichen würde, um das Ministerium zu veranlassen, Emma finanzielle Unterstützung zur Verfügung zu stellen. Schließlich ist Lady Hamilton als die Frau zu identifizieren, die in nicht geringem Maße zu Nelsons Sieg beigetragen hatte und die er zu Recht als Sir William Hamiltons rechte Hand anerkannte, als die Kräfte des Botschafters aufgrund seiner Krankheit nachließen. Sie selbst war ebenfalls der Auffassung, dass diese Ansprüche sie voll und ganz zu einer staatlichen Rente berechtigten. Deswegen setzte sie bis zu ihrem Lebensende und insbesondere nach dem Tod von Lord Nelson alles

---

<sup>84</sup> a. a. O., S. 93f.

<sup>85</sup> a. a. O., S. 94.

<sup>86</sup> a. a. O., S. 96.

<sup>87</sup> a. a. O., S. 95.

<sup>88</sup> a. a. O., S. 97.

<sup>89</sup> a. a. O., S. 99.

<sup>90</sup> a. a. O., S. 105f.

daran, diese durchzusetzen. Das Ministerium zeigte sich allerdings unbeeindruckt von diesen Forderungen.<sup>91</sup> Trotz Nelsons Bitte an die Königin von Neapel, Lady Hamilton zu unterstützen und sie an die Dienste ihrer ehemaligen Freundin zu erinnern, reagierte Maria Caroline kalt und zurückhaltend und lehnte es ab, Emmas Forderungen zu unterstützen.<sup>92</sup> Dennoch wurde Lady Hamilton durch Sir Williams Ableben keineswegs in Armut gestürzt.<sup>93</sup> Nelson befand sich permanent an vorderster Front und errang in der bedeutenden Schlacht von Trafalgar den entscheidenden Sieg, der schließlich sein Leben im Jahr 1805 beendete.<sup>94</sup> Obgleich Nelson ihr auch Geld hinterließ, führte Lady Hamilton einen verschwenderischen Lebensstil, der dazu führte, dass sie bereits 1808 in erheblichen finanziellen Schwierigkeiten steckte. Ihre Verschuldung wuchs kontinuierlich an, sodass sie im Sommer 1813 in das *King's Bench Prison*, ein Schuldgefängnis in London, eingewiesen wurde. Sie wurde zwar nicht in einer Zelle untergebracht – womöglich aufgrund ihres minderjährigen Kindes – wurde sie gleichwohl einer ständigen Beobachtung unterzogen. Mithilfe eines wohlhabenden Freundes namens Alderman J. J. Smith gelang es ihr endlich, einen Teil ihrer Verbindlichkeiten zu tilgen und mit Horatia nach Calais in Frankreich zu fliehen.<sup>95</sup> Ihr Lebensende trat am 15. Januar 1815 im Alter von 49 Jahren ein. Als Todesursache wurde eine Krankheit angegeben.<sup>96</sup>

### 3.2.2. Darstellung

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts begann Emma Hart, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht mit Lord Hamilton verheiratet war, ihre berühmten Attitüden aufzuführen, die das Wesen verschiedener Charaktere in bestimmten Gesten und Gesichtsausdrücken festhielten. Es besteht zwar Uneinigkeit darüber, ob sie dieses Schauspielgenre auch entwickelt oder nur popularisiert hat. Trotzdem ist unbestreitbar, dass sie die Kunst der Körperhaltung auf die Bühne transponiert hat, indem sie mit einfachen Requisiten antike Skulpturen zum Leben erweckte.<sup>97</sup> Ihre Kunst bestand hauptsächlich in der Belebung von Gemälden, wobei ihre Inspiration gelegentlich auch von den Abbildungen auf den Vasen in Sir William Hamiltons Sammlung stammte.<sup>98</sup> Ihre Bühnenpräsenz wurde geprägt von der Verwendung einer weißen

---

<sup>91</sup> a. a. O., S. 106.

<sup>92</sup> a. a. O., S. 106f.

<sup>93</sup> a. a. O., S. 107.

<sup>94</sup> a. a. O., S. 115.

<sup>95</sup> a. a. O., S. 117.

<sup>96</sup> a. a. O., S. 118.

<sup>97</sup> vgl. Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton's „Attitudes“, S. 222.

<sup>98</sup> vgl. Helen Slaney, „Pots in performance: Emma Hamilton's Attitudes“, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 63/1, 2020, S. 110–122, hier S. 110; vgl. Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 82.

Tunika, der Abwesenheit von Schuhen sowie dem Schwingen eines oder zwei Schals, wodurch sie als eine Vielzahl klassischer, biblischer und literarischer Figuren in Erscheinung trat.<sup>99</sup> Am häufigsten stammten ihre Nachahmungen jedoch aus der griechischen Mythologie und umfassten Figuren wie Iphigenie, Medea, Diana, Niobe, Hebe, Juno und so weiter.<sup>100</sup> Emma präsentierte die Attitüden in kurzen Aufführungen und wurde für ihre bemerkenswerte Fähigkeit gelobt, eine Vielzahl unterschiedlicher Emotionen und Leidenschaften auszudrücken, ohne zwischen ihren fließenden, rasch aufeinanderfolgenden Posen Pausen einzulegen.<sup>101</sup> In einigen Fällen verhüllte sie sich vollständig mit Tüchern, nahm die Pose und den Ausdruck der jeweiligen Figur an und ließ die Tücher anschließend fallen, sodass sie sich den Zuschauer\*innen wie eine enthüllte Statue präsentierte.<sup>102</sup> Die Attitüden wurden von Fackeln beleuchtet, was die Ähnlichkeit zwischen Emma und einer Statue, zwischen Marmor und Fleisch, noch verstärkte. Wie ich bereits erwähnt habe, evozierte die flackernde Beleuchtung auf dem Marmor den Eindruck einer belebten Oberfläche und verlieh der Skulptur den Anschein von Leben und Bewegung.<sup>103</sup> Emma Hamiltons kreativer Prozess lässt sich als ein Prozess der Synthese und Dramatisierung charakterisieren. Es wurden kleinere Komponenten integriert, wie das Neigen des Kopfes, das Ausstrecken einer Hand und insbesondere die Art und Weise, wie sie mit ihren eigenen Kleidern interagierten. Während diese Gesten auf den Vasenbildern zuvor keine Beachtung fanden, schien Emma sie mit einem affektiven Zweck und einer narrativen Funktion ausgestattet zu haben.<sup>104</sup> In der Folge entwickelte sie sich zu einer Grand-Tour-Attraktion, eine Pflichtreise für die Söhne des europäischen Adels, die man sich in Neapel nicht entgehen lassen sollte, so wie den Vesuv selbst.<sup>105</sup> Emmas Harts Attitüden wurden erstmals in Johann Wolfgang von Goethes Reisebericht *Italienische Reise* erwähnt. Am 16. März 1787 dokumentierte er seinen Besuch bei Sir William Hamilton, dem damaligen britischen Diplomat am Hof des Königreichs Neapel, wo Goethe die Gelegenheit hatte, ihre Verlebendigungen zu beobachten:

„Der Ritter Hamilton [hat] Kunstfreude in einem schönen Mädchen gefunden. Er hat sie bei sich, eine Engländerin von etwa zwanzig Jahren. Sie ist sehr schön und wohl gebaut. Er hat ihr ein griechisch Gewand machen lassen, das sie trefflich kleidet, dazu löst sie ihre Haare

<sup>99</sup> vgl. Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 82; vgl. Ersy Contogouris, *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art. Agency, Performance, and Representation*, New York, London: Routledge 2018, S. 67.

<sup>100</sup> vgl. Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 82.

<sup>101</sup> vgl. Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton's ‚Attitudes‘“, S. 222.

<sup>102</sup> vgl. Louise-Éléonore-Charlotte-Adélaïde d'Osmond, Comtesse de Boigne, *Memoirs of the Comtesse de Boigne. 1782-1814*, hg. v. M. Charles Nicoullaud, New York: Charles Scribner's Sons 1907, S. 100.

<sup>103</sup> vgl. Contogouris, *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art*, S. 69.

<sup>104</sup> vgl. Slaney, „Pots in performance: Emma Hamilton's Attitudes“, S. 116.

<sup>105</sup> a. a. O., S. 110.

auf, nimmt ein paar Schals und macht eine Abwechslung von Stellungen, Gebärden, Mienen etc., daß man zuletzt wirklich meint, man träume. Man schaut, was so viele tausend Künstler gerne geleistet hätten, hier ganz fertig in Bewegung und überraschender Abwechslung. Stehend, knieend, sitzend, liegend, ernst, traurig, neckisch, ausschweifend, bußfertig, lockend, drohend, ängstlich etc., eins folgt aufs andere und aus dem andern. Sie weiß zu jedem Ausdruck die Falten des Schleiers zu wählen, zu wechseln, und macht sich hundert Arten von Kopffutz mit denselben Tüchern. Der alte Ritter hält das Licht dazu und hat mit ganzer Seele sich diesem Gegenstand ergeben. Er findet in ihr alle Antiken, alle schönen Profile der sizilianischen Münzen, ja den Belvederschen Apoll selbst. So viel ist gewiß, der Spaß ist einzig! Wir haben ihn schon zwei Abende genossen. Heute früh malt sie Tischbein.<sup>106</sup>

Callaway führt die Zuschreibung des modernen Tableau Vivants an Emma auf einem anderen Reisebericht vom 27. Mai 1787 zurück. An diesem Tag zeigte Sir William Hamilton Goethe und dem Maler Jacob Philipp Hackert seine geheime Schatzkammer.<sup>107</sup> Dort wurde Goethe ein großer Kasten gezeigt, der mit Gold umrahmt und im Inneren schwarz bemalt war. Hamilton führte aus, dass Emma einst in diesem Kasten für ihn posiert habe, da er ihre Darbietungen gelegentlich als echte lebende Gemälde genießen wollte. Diese Konstruktion schien jedoch seit geraumer Zeit nicht mehr genutzt zu sein, da sie sich aufgrund ihres hohen Gewichts nur schwer bewegen ließ.<sup>108</sup>

Um die Vielzahl unterschiedlicher Verlebendigungen zu demonstrieren, ohne dabei ihre Diversität zu verlieren, wurde als Erstes eine flache Leinwand angefertigt.<sup>109</sup> Auf diese wurden bunte Tücher appliziert, deren Effektivität zum einen dem Kontrast mit der weißen Tunika und zum anderen der Verschiedenheit der Stoffe untereinander zu verdanken ist.<sup>110</sup> Anders formuliert war die Gestaltung dieser Aufzeichnungsfläche so simpel, dass auch die eingesetzten Hilfsmittel simpel waren, ohne dabei die Wirksamkeit zu beeinträchtigen: die verschiedenen Farben und Textilien bildeten die Grundlage, die durch die Körperhaltung ergänzt wurde.<sup>111</sup> Hoff und Meise betonen die Wichtigkeit von Emmas Körperkontrolle wie folgt: „Der Körper muß genauso reagieren wie die verwandten Stoffe, in seiner Oberfläche müssen sich Ausdrücke malen, die nicht von innen aufsteigen, sondern vom zu erzielenden Effekt bestimmt sind“.<sup>112</sup> Während der Aufführungen wurde auf den Einsatz von Vorhängen verzichtet. Dies impliziert, dass die Übergänge von einer Figur zur nächsten als integraler

---

<sup>106</sup> vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, Leipzig: Insel 1913, S. 221f.

<sup>107</sup> vgl. Callaway, *Visual Ephemera*, S. 72.

<sup>108</sup> vgl. Goethe, *Italienische Reise*, S. 348f.

<sup>109</sup> vgl. August Langen, „Attitüde und Tableau in der Goethezeit“, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 12, 1968, S. 194-258, hier S. 218, zitiert nach Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 71.

<sup>110</sup> vgl. Kirsten Gram Holström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Stockholm 1967, S. 126, zitiert nach Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 71.

<sup>111</sup> vgl. Joseph Nikolaus Peroux, „Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel“, *Allgemeine Literatur-Zeitung* 296, 1810, S. 457-464, hier S. 460; vgl. Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 72.

<sup>112</sup> vgl. Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 72.

Bestandteil der Performance zu betrachten sind, die die von Karl August Böttiger als „Schaulust“ bezeichnete Reaktion weiterhin stimulierten.<sup>113</sup> Die für Lady Emma Hamilton charakteristischen schnellen Wechsel von Pose zu Pose, wofür sie hochgelobt wurden, trugen zur Visualisierung ihres „inneren Zustandes“ bei, dessen Wahrnehmung den zeitgenössischen ästhetischen Theorien entsprach, so Hoff und Meise.<sup>114</sup> Weiterhin verzichtete sie auf die Verwendung von Narration, wodurch sie die Aufgaben auf ihren Körper übertrug. In der Folge wurde er zum Instrument, um die Seele zu visualisieren, indem diese „reine Oberfläche des weiblichen Körpers“ als „Membran der Seele“ diente.<sup>115</sup> Obwohl Hoff und Meise diese lebenden Statuen als „notwendig sprachlos“ beschreiben, wurden Emmas Attitüden doch durch die Erzählungen ihres zukünftigen Ehemanns William Hamilton begleitet.<sup>116</sup> Wichtig zu erwähnen ist, dass selbst das kleinste Detail wie ihr offenes Haar äußerst ausdrucksstark war, da es den Unterschied zwischen den Posen und ihrem bloßen Aussehen verdeutlichte.<sup>117</sup> Durch das geschickte Drapieren mit griechischen Tunika, Schals und Tüchern wurde ihre Figur sowohl verhüllt als auch hervorgehoben. Ihre offenen Haare betonten zusätzlich ihre feminine Ausstrahlung. Ihr Körper wurde nicht nur auf eine Weise präsentiert, die einen Eindruck von Weiblichkeit erzeugte, sondern diese Weiblichkeit wirkte anziehend, da sie durch die Distanz und Verhüllung für den Betrachter unerreichbar bleibt. Diese Unerreichbarkeit machte sie zu einer attraktiven Fläche, auf die Sir William sowie auch die Zuschauer\*innen ihre Fantasien projizieren können, so Hoff und Meise.<sup>118</sup>

Goethe schreibt Lady Hamiltons Kostüm William Hamilton zu, wobei es sich doch auch um ihre eigene Idee handeln könnte, da sie bereits in früheren Gemälden Tuniken im griechischen Stil trug.<sup>119</sup> Amelia Rauser klassifiziert das von Emma getragene Kleid als ein einfaches neoklassisches Kleid, das in der Malerei, im Theater und im Tanz als Medium der Suche nach einer authentischeren und ausdrucksvolleren Form der Kunst verwendet wurde. Sie argumentiert, dass gerade in Neapel dieses hochtaillierte, weiße Musselin-Kleid, das oft mit minimaler Unterwäsche und einem Kaschmirschal getragen wurde, aus dem Kunstatelier

---

<sup>113</sup> vgl. Karl August Böttiger, „Pantomimische Vorstellungen der Händel-Schütz in Dresden.“, *Morgenblatt für gebildete Stände*, 1814, S. 615, zitiert nach Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 73.

<sup>114</sup> vgl. Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 76f.

<sup>115</sup> vgl. Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1785, S. 8; vgl. Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 71, S. 75.

<sup>116</sup> vgl. Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 79.

<sup>117</sup> a. a. O., S. 72.

<sup>118</sup> vgl. Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 80f.

<sup>119</sup> vgl. Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton's „Attitudes“, S. 239.

entwick und einen neuen Modestil begründete, der die 1790er Jahre dominierte.<sup>120</sup> In Übereinstimmung damit identifizieren Hof und Meise Emma Harts Kostüm als eine Kombination von „öffentlicher und privater Sphäre, von Theater und Straße einerseits und Intimität andererseits“<sup>121</sup>.

Die Rolle, die Sir William Hamilton selbst bei der Entwicklung von Emmas Kunst spielte, ist nicht eindeutig belegt.<sup>122</sup> Die Analyse der Werke der verschiedenen Autor\*innen ergibt unterschiedliche Ergebnisse, jedoch ist anzunehmen, dass Emma eine aktive und erfinderische Rolle innehatte und die Attitüden höchstwahrscheinlich ihre eigene Idee waren, wenngleich Hamilton dies möglicherweise gefördert und gerahmt hat.<sup>123</sup> Hart hatte bereits für verschiedenen Maler\*innen wie George Romney als Modell gestanden und dabei auch abwechslungsreiche literarische, biblische und mythologische Figuren wie Cassandra, Medea, Calypso und andere verkörpert.<sup>124</sup> Frühe Berichte attestieren ihr die Erfindung vieler Posen, nicht dem Maler, da dieser lediglich seine Wünsche äußern musste „and the vision stood a breathing reality before him“.<sup>125</sup> Aus diesem Grund wird die Hypothese aufgestellt, dass Emma diese Technik der Selbstdarstellung in hochdramatischen und statischen Momenten aufgeschnappt und direkt als Salon-Unterhaltung umgesetzt hat.<sup>126</sup> Laut Maierhofer entwickelte sie ihr einzigartiges Talent in diesem neuen Genre, aufbauend auf der Tradition des allegorischen Porträts.<sup>127</sup> Im Anschluss an ihre Heirat mit Sir Hamilton im Jahr 1791, als sie offiziell Lady Hamilton geworden war, erweiterte sie ihr Repertoire.<sup>128</sup>

Die Attitüden wurden in einem privaten Rahmen präsentiert und waren eigentlich Teil eines umfangreicheren Programms, in dem Emma auch andere Formen der Unterhaltung, insbesondere Gesang und Tanz, präsentierte.<sup>129</sup> Nicht zu unterschätzen ist die Tatsache, dass das Publikum in den Salons besser zu sehen war als in der Anonymität eines Theaters.<sup>130</sup> Dennoch vertritt Contogouris die Auffassung, dass der Raum, in dem die Verlebendigungen

---

<sup>120</sup> vgl. Amelia Rauser, „Living Statues and Neoclassical Dress in Late Eighteenth-Century Naples“, *Art History* 38/3, 2015, S. 462–487, hier S. 464f.

<sup>121</sup> vgl. Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 72.

<sup>122</sup> vgl. Slaney, „Pots in performance: Emma Hamilton’s Attitudes“, S. 110.

<sup>123</sup> vgl. Hugh Tours, *The Life and Letters of Emma Hamilton*, London: Victor Gollancz 1963, S. 82, zitiert nach Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton’s ‚Attitudes‘“, S. 238.

<sup>124</sup> vgl. Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton’s ‚Attitudes‘“, S. 238.

<sup>125</sup> vgl. Dr. John Doran, *In and About Drury Lane, and Other Papers Reprinted from the Pages of the ‚Temple Bar‘ Magazine*, London: Richard Bentley & Son 1881, S. 254.

<sup>126</sup> vgl. Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton’s ‚Attitudes‘“, S. 238.

<sup>127</sup> a. a. O., S. 239.

<sup>128</sup> a. a. O., S. 240.

<sup>129</sup> vgl. Contogouris, *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art*, S. 68.

<sup>130</sup> vgl. Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton’s ‚Attitudes‘“, S. 240.

aufgeführt wurden, als Grenzbereich zwischen privatem und öffentlichem Raum betrachtet werden sollte. Über die Jahre hinweg besuchten Hunderte von Zuschauer\*innen die Aufführungen, und es wurde eine Vielzahl an schriftlichen Äußerungen, Zeichnungen und weiteren Dokumenten produziert. Dies trug wahrscheinlich dazu bei, dass die Grenzen zwischen dem öffentlichen und privaten Aspekt ihrer Kunst zunehmend verschwammen.<sup>131</sup>

Die wichtigsten visuellen Quellen für ihre Reproduktionen bestehen aus einer Reihe von Stichen, Radierungen und Gemälden. Ich werde diese bloß in dem nächsten Kapitel analysieren, da sie meiner Meinung nach ein besonderes Erkenntnispotential dafür bergen, wie Emma Hamiltons *Tableaux Vivants* rezipiert worden sind und als historische Dokumente mehr für die Rezeption als für die eigentliche Darstellung zeugen. Wie Slaney ebenfalls feststellt, sind diese Darbietungen nicht als unmittelbar aufgezeichnet zu betrachten. Vielmehr greifen sie sowohl auf die damaligen Konventionen der neoklassischen Kunst als auch auf Elemente der antiken Vasenmalerei zurück.<sup>132</sup> Auch Contogouris teilt diese Überzeugung und erörtert, wie komplex es ist, Emmas Attitüden heutzutage zu rekonstruieren, da jeder Versuch auf das gleiche Problem stößt: es geht um etwas, das letztlich nicht mehr bezeugt werden kann, die visuellen und schriftlichen Spuren sind über die Zeit verstreut und keine davon stammen von Emma selbst. Zudem sind alle erhaltenen Quellen durch die subjektiven Vorurteile der jeweiligen Schriftsteller\*innen und Künstler\*innen beeinflusst.<sup>133</sup> Wie auch der Versuch einer historischen Rekonstruktion stets von unserer eigenen Position aus der Gegenwart heraus geprägt wird, von unseren Perspektiven, Zugriffen und Erwartungshaltungen situiert und so nie eine letztgültige, objektive historische Wahrheit zutage befördert. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Emma nicht zu unterschätzen ist, was ihre Fähigkeit betrifft, ihre Darstellungen selbst zu gestalten. Attitüden sind dem Grenzbereich zwischen bildender und darstellender Kunst zuzuordnen, in dem das Modell aus dem Rahmen tritt und kreative Autonomie ausübt.<sup>134</sup> In der Epoche, in welcher die Frage diskutiert wurde, ob den bildenden Künsten oder der Literatur der erste Platz in der Hierarchie der Kunst zustehe, verkörperte Lady Hamilton gleichwohl Drama, Musik, Tanz und Malerei und präsentierte diese als gleichwertige Ausdrucksformen.<sup>135</sup>

---

<sup>131</sup> vgl. Contogouris, *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art*, S. 68.

<sup>132</sup> vgl. Slaney, „Pots in performance: Emma Hamilton’s Attitudes“, S. 111.

<sup>133</sup> vgl. Contogouris, *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art*, S. 70.

<sup>134</sup> vgl. Slaney, „Pots in performance: Emma Hamilton’s Attitudes“, S. 111f.

<sup>135</sup> vgl. Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton’s ‚Attitudes‘“, S. 241.

### 3.2.3. Rezeption

Nachdem sie die Fähigkeit erlernt hatte, sich in Momenten intensiver Emotionalität und statischer Ruhe darzustellen, stellte Emma fest, dass ihre Gesichtsausdrücke bei den Bewohner\*innen Neapels eine signifikante Reaktion hervorriefen.<sup>136</sup> Bereits wenige Monate nach ihrer Ankunft im August 1787 wurde Sir William Hamiltons Haus von Maler\*innen frequentiert, wo sie für Gemälde in einem eigens dafür eingerichteten Raum posierte.<sup>137</sup> Emma gelangte zu dieser Zeit vermutlich zu der Erkenntnis, dass einerseits die *Conversazioni* von Sir William Hamilton ein besseres Publikum als die Maler\*innen für ihre Posen darstellten und andererseits, dass sie die Wirkung ihrer Kunst verstärken konnte, indem sie ihre Posen in einer Reihe nacheinander aufführte.<sup>138</sup> Caroline van Eck thematisiert ihr Effekt und die voyeuristische Seite ihrer Attitüden wie folgt:

„Within a theatrical setting Lady Hamilton achieved a changeant effect of representation, embodiment and actual presence that viewers found irresistible and sometimes deeply troubling. The setting encouraged a willing suspension of disbelief, and created a viewing situation in which viewers could allow themselves to enjoy a divided consciousness. They could go along with the fiction of looking at a living, breathing statue, and allow themselves the behaviour that would not be acceptable in either a museum or when looking at Lady Hamilton when not performing. At the same time they were well aware of the safety valves offered by its performance character. But this was an exceptional situation. As the attitudes and their older cousins, the *tableaux-vivants*, gained in popularity, the balance between voyeurism and the awareness of going along with a fiction became more precarious.“<sup>139</sup>

Emma Hamilton ist als „living art gallery“ in die Kulturgeschichte eingegangen.<sup>140</sup> Sie präsentierte ihre Haltungen in einem kulturellen Klima, in dem das Publikum im Allgemeinen grenzenlose Begeisterung und Lob für alles Klassische empfand. Deshalb riefen ihre Verlebendigungen beim Publikum eine tiefe emotionale Reaktion hervor, nicht nur wegen der einzelnen dargestellten Charaktere, sondern auch wegen der starken Kontraste sowie Spannungen zwischen ihnen und der meist überraschenden Metamorphosen.<sup>141</sup> Walter Sichel, der in seinem Buch verschiedene Quellen analysiert, kommt zu folgender Schlussfolgerung: „Emma was by nature a model – a model that called forth the slumbering ideals or sensations of others. To Romney she was the model of all the possibilities of feeling,

---

<sup>136</sup> vgl. Tours, *The Life and Letters of Emma Hamilton*, S. 81, zitiert nach Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton's „Attitudes““, S. 238.

<sup>137</sup> a. a. O., S. 77.

<sup>138</sup> vgl. Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton's „Attitudes““, S. 239.

<sup>139</sup> vgl. Caroline van Eck, *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Boston/Berlin/Munich: De Gruyter 2015, S. 169.

<sup>140</sup> vgl. Hoff/Meise, „*Tableaux vivants*“, S. 78.

<sup>141</sup> vgl. Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton's „Attitudes““, S. 222.

and every beauty in action [...]. To Hamilton she was the model of antique art. To Nelson, of glory, of Britain.“<sup>142</sup>

Eine bedeutende Abbildung von Lady Hamiltons Attitüden, die in diesem Kontext von hoher Relevanz ist, ist zum Beispiel Pietro Antonio Novellis Zeichnung *Attitudes of Lady Hamilton*, die er im Jahr 1791 mit Feder und brauner Tinte anfertigte (siehe Abbildung 3). Es werden acht verschiedene Posen ersichtlich, die die zuvor genannten Merkmale betonen: die simplen Requisiten, die Umwicklung mit Schals sowie das Wesentliche – die expressiven Mienen und Gesten, die die Emotionen am lebendigen Körper durchspielen. Eine weitere wichtige visuelle Quelle sind die 12 Zeichnungen des Malers und späteren Professors an der Berliner Akademie Friedrich Rehberg, die 1794 in einem Heft mit dem Titel *Drawings faithfully copied from nature at Naples and with permission dedicated to the Right Honourable Sir William Hamilton, His Britannic Majesty's Envoy Extraordinary and Plenipotentiary at the court of Naples* veröffentlicht wurden. Der Anhang enthält drei Attitüden (siehe Abbildung 4, 5 und 6), die eine tanzende, eine sitzende und eine stehende Pose sowie verschiedene emotionale Zustände repräsentieren. Für Maierhofer verkörpern Novellis Zeichnungen am treffendsten die Vergänglichkeit ihrer Kunst, während Rehbergs Zeichnungen ihren durch die Bewegung so lebendig gewordenen Auftritt einfrieren.<sup>143</sup> Callaway stimmt dieser Argumentation zu und betont, dass die von Rehberg geschaffenen Bilder die menschliche Leidenschaft, die das Publikum an ihren Tableaux Vivants so bewundert hat, nicht adäquat dargestellt haben. Emma wurde auf diese Weise zu einer Art Marmor reduziert – so leblos wie eine Skulptur selbst.<sup>144</sup> Es existieren bildliche Reproduktionen von Lady Hamiltons Nachahmungen, die in Gemälden wiedergegeben wurden: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein malte sie 1790 als Sibylle, Angelika Kauffmann 1791 als Muse der Komödie und Élisabeth Vigée Le Brun ebenfalls 1790 als Bacchantin (siehe Abbildung 7, 8 und 9).

Aus Perspektive feministischer Historiographie ist bemerkenswert, wie sich in Goethes Reiseberichten in Ton, Haltung und Worten eine geschlechtliche Differenz einschreibt: Goethe adressiert Sir William Hamilton anders als Emma Hart. Auch seine Rezeption ist geschlechtlich geprägt. Er lobt Hamilton als Mann von gutem Geschmack, der sich „eine schöne Existenz gemacht [hat]“ und sich jeden Abend an ihr ergötzen könne.<sup>145</sup> Gleichzeitig

---

<sup>142</sup> vgl. Walter Sichel, *Emma Lady Hamilton. From new and original sources and documents. Together with an Appendix of Notes and New letters*, London: Archibald Constable 1905, S. 22.

<sup>143</sup> vgl. Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton's ‚Attitudes‘“, S. 223.

<sup>144</sup> vgl. Callaway, *Visual Ephemerata*, S. 62.

<sup>145</sup> vgl. Goethe, *Italienische Reise*, S. 230.

rühmt er Emma Harts Attitüden, doch macht er die Anmerkung, dass ihm die „schöne Unterhaltende doch eigentlich als ein geistloses Wesen vorkommt, die wohl mit ihrer Gestalt bezahlen, aber durch keinen seelenvollen Ausdruck der Stimme, der Sprache sich geltend machen kann“. <sup>146</sup> Zusätzlich nehmen Hoff und Meise zur Kenntnis, wie Goethe die zukünftige Lady Hamilton bis zu einem gewissen Grad anonym und darüber hinaus als „das ideale Kunstobjekt [...] totgestellt in mehrfacher Art und Weise“ vorstellt:

„Sie erscheint [...] einmal als Besitz Hamiltons, dem sie unzählige Kunstwerke verkörpert. Sie ist Bildergalerie, Antiken- und Münzsammlung zugleich. In diesem Sinne also eine Wertanlage bzw. ein Prestige-Instrument. Zum anderen besteht ihre Kunst darin, sich in bedeutungsvollen Posen einzufrieren [...]. Der hier ausgestellte geschmeidige weibliche Körper, eine Art fließendes Phantasma, erscheint zugleich als ein kontrollierter [Körper]“ <sup>147</sup>

Waltraud Maierhofer weist darauf hin, dass Goethes Bericht weithin als die allererste Schilderung der Darbietungen gelesen wurde, obwohl er mehrere Jahrzehnte nach Emmas Aufführungen, sowie ihrem Tod 1815 geschrieben wurde (Goethe redigierte und stellte den ersten und zweiten Teil seiner *Italienischen Reise* von 1813 bis 1816 zusammen). <sup>148</sup> Interessanterweise bezweifelt sie ebenfalls seine Glaubwürdigkeit, indem sie sich auf mehrere Biographien und Briefe beruft, in welchem Goethe überhaupt nicht erwähnt wurde. Dabei findet sie manche Details in seinen Texten widersprüchlich und nimmt an, dass seine Berichte wahrscheinlich aus anderen mündlichen sowie schriftlichen Quellen zusammengesetzt sind. Allerdings ist ihr Ziel nicht die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, ob Goethe Emma Hamiltons Attitüden tatsächlich gesehen hat, sondern wie er diese Verlebendigungen interpretiert und wo er sie im ästhetischen Diskurs seiner Zeit verortet. Auch wenn sein Bericht in der Ich-Form und als Autobiographie verfasst ist, liest ihn Maierhofer eher als Kritik oder fiktionales Konstrukt einer „laienhaften“ Kunst, wie sie von Goethe beschrieben wird. <sup>149</sup> Des Weiteren bemerkt sie, dass er in seiner Beschreibung der Attitüden jede Reaktion des Publikums auslässt. In der Tat beschreibt er das Publikum so, als ob es nur aus ihm und Tischbein bestünde. Außerdem präzisiert er nicht, wer genau sich an dieser Kunstform erfreut: Sir William Hamilton, die Zuschauer\*innen oder doch Emma selbst. <sup>150</sup>

---

<sup>146</sup> a. a. O., S. 349.

<sup>147</sup> vgl. Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 80.

<sup>148</sup> vgl. Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton's ‚Attitudes‘“, S. 226f.

<sup>149</sup> a. a. O., S. 226.

<sup>150</sup> a. a. O., S. 232.

Eine weitere interessante Beschreibung von Lady Hamiltons Auftritten im Jahr 1791, die sich völlig von Goethes unterscheidet, stammt von der begabten deutschen Malerin Marianne Kraus. Zu diesem Zeitpunkt unternahm sie als junge Hofdame eine Reise mit der Gräfin Charlotte von Erbach, um ihre Kenntnisse über Kunst zu erweitern.<sup>151</sup> Im Vergleich zu Goethe erwähnte sie in ihren Berichten mehrere Maler\*innen, Diplomat\*innen, Künstler\*innen usw. aus dem Publikum und dokumentierte insbesondere ihre starke Reaktion auf Emma Hamiltons Tableaux Vivants. Selbst Kraus, die die übermäßige Emotionalität der Zuschauer\*innen als ungewöhnlich empfand und sich fragte, warum Männer und Frauen so ausgiebig weinten, wurde schließlich auch aus ihrer passiven Rezeption herausgerissen.<sup>152</sup> Eines geht aus ihren Schilderungen klar hervor, dass es sich bei Emmas Attitüden um eine „sentimentale Inszenierung von Gefühlen“ handelte. Infolgedessen schien es so, als ob das Publikum auf die vermittelten Emotionen mit ihren eigenen Emotionen reagierte.<sup>153</sup> Goethe, so Maierhofer, ignoriert Emmas abwechslungsreichen Ausdrucksfähigkeiten, geht auf ihre ausdrucksstarke Körpersprache nur sehr kurz ein und betont hauptsächlich ihr Aussehen und das Talent, ihre Haare und Shawls auf eine besondere Weise zu ordnen.<sup>154</sup> Nichtsdestotrotz wurde Lady Hamiltons Leistung, sowohl den natürlichen als auch den künstlichen Aspekt ihrer Darbietung zu vermitteln, zu jener Zeit anerkannt. Insbesondere wird die Signifikanz beleuchtet, dass eine junge Frau eine Statue imitierte, die eine Frau nachahmte, und dabei laut Maierhofer den Status der sogenannten hohen Kunst erhob.<sup>155</sup> Ihr Körper wurde nicht einfach als ein „Gegenstand“ betrachtet, wie es Goethe so distanziert ausdrückte, sondern „creator of a dance of emotions that in turn elicited deep emotions in the audience, not just a state of dreaming“.<sup>156</sup> Nicht zu unterschätzen ist die Tatsache, dass Emma Hamilton eine hohe Begeisterung sowohl bei Männern als auch bei Frauen auslöste.<sup>157</sup>

Es ist bedauerlicherweise festzustellen, dass sie auch zum Gegenstand von Spott wurde, wie die anonyme Parodie von Rehbergs Veröffentlichung aus dem Jahr 1807 veranschaulicht. Nach ihrer Rückkehr nach England nahm sie zu und ihr Körper wurde zum Gegenstand von Spott und Karikaturen. Das Büchlein beinhaltet eine Sammlung von zwölf Karikaturen, die

---

<sup>151</sup> a. a. O., S. 233.

<sup>152</sup> vgl. Marianne Kraus, *Für mich gemerkt auf meiner Reise nach Italien im Jahre 1791: Reisetagebuch der Malerin und Erbacher Hofdame*, Helmut Brosch Buchen: Verein Bezirksmuseum 1996, S. 96f, zitiert nach Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton's ‚Attitudes‘“, S. 233f.

<sup>153</sup> vgl. Janet M. Todd, *Sensibility: An Introduction*, London, New York: Methuen 1986, S. 6, zitiert nach Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton's ‚Attitudes‘“, S. 233.

<sup>154</sup> a. a. O., S. 234.

<sup>155</sup> vgl. Callaway, *Visual Ephemera*, S. 62.

<sup>156</sup> vgl. Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton's ‚Attitudes‘“, S. 235.

<sup>157</sup> ebd.

den Titel *A new edition considerably enlarged of Attitudes faithfully copied from nature and humbly dedicated to all admirers of the grand and sublime* tragen und eine „all to fleshy Emma (one who could never be mistaken for stone“ zeigen (siehe Abbildung 10, 11 und 12)<sup>158</sup>. In der Vorrede zu dieser Schmähschrift äußerte sich der anonyme Verfasser wie folgt:

„To give posterity an adequate idea of the size and proportions of a celebrated Beauty of our time was evidently the object of the first edition of the following sketches. Since its publication, however, the fair original has so *grown* in grace and encreased [sic] in loveliness, that it would be injustice in the highest degree not to pourtray [sic] her *as she really is* [...].“<sup>159</sup>

Die Heirat mit Sir William Hamilton sowie die Affäre mit Admiral Horatio Nelson haben vermutlich nicht dazu beigetragen, dass die Anzüglichkeiten ihrer früheren Darbietungen in Vergessenheit geraten sind, so die Hypothese von Callaway. Die Autorin beschreibt die letzte visuelle Quelle, die einer eingehenden Erörterung bedarf, als besonders grausam.<sup>160</sup> Hierbei handelt es sich um eine Karikatur von Thomas Rowlandson, namens *Lady H\*\*\*\*\* Attitudes*, wo Emma in entblößtem Zustand neben einer erotischen Skulptur zu finden ist und vor einem jungen Künstler gemalt wird (siehe Abbildung 13). Dieser betrachtet sie durch sein Brillenglas und errötet, während ein alter Mann auf ihre intimen Körperteile hinweist - es könnte eine Anspielung auf Sir William Hamilton sein, der fünfunddreißig Jahre älter war als Emma.

Die Attitüden von Emma Hamilton stellen eine Form der Kunst dar, in der sie mit minimalen Requisiten und expressiver Mimik eine Vielzahl klassischer Motive für Weiblichkeit verkörpert hat. Diese weibliche Kopierkunst kombinierte Bewegung, Stillstand, Emotion und Form und nutzte den eigenen Körper als Medium der Inszenierung. Das Publikum war sichtlich von ihren Tableaux Vivants fasziniert, betrachtete sie jedoch lediglich als ein weiteres Kunstartefakt. Im folgenden Kapitel erfolgt eine Erweiterung des Themas, indem die nächste Darstellerin, La Milo, einer eingehenden Betrachtung unterzogen wird. Ziel ist die Identifizierung von Mustern bei Tableaux Vivants im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts.

---

<sup>158</sup> vgl. Callaway, *Visual Ephemera*, S. 62.

<sup>159</sup> vgl. James Gillray, *A new edition considerably enlarged of Attitudes faithfully copied from nature and humbly dedicated to all admirers of the grand and sublime*, London: 1807, S. 1.

<sup>160</sup> vgl. Callaway, *Visual Ephemera*, S. 63.

### 3.3. La Milo (1885-?)

#### 3.3.1. Leben und Schaffen

Pansy Montague, geboren 1885 in Melbourne, begann im Alter von 13 Jahren ihre Karriere auf der Bühne als Chormädchen im Alexandra Theatre in Melbourne.<sup>161</sup> Als sie Mitglied von George Musgroves Singspielchor wurde, wurde ihre physische Attraktivität hervorgehoben und nämlich – dass sie über ideale Proportionen verfüge und angeblich die einzige Person auf der Bühne sei, die keine zusätzliche Polsterung benötige.<sup>162</sup> Ähnlich wie bei Lady Hamilton, lässt sich auch hier – 100 Jahre später und auf einem anderen Kontinent – feststellen, wie rasch und selbstverständlich auf den Körper einer Frau auf einer Bühne, auf ihr Aussehen und Gewicht öffentlich Bezug genommen wurde:

„Not that all are padded, but stage nymphs often wear - as their admirers do not always know - a pair of thick, woollen tights under the silken hose which the audience breathes hard over. ‚Milo’s‘ measurements were so well-proportioned that the woollens were regarded as unnecessary. She is a fine girl, and her unadulterated figure is a standing reproach to those who assert that woman has deteriorated since the days of Phidias and other persons whose descendants sell oysters.“<sup>163</sup>

Ihr offizielles Debüt als „La Milo“ (oder wie sie ursprünglich genannt wurde: „die moderne Milo“) gab sie im Jahr 1905, als sie in den Theatern von Harry Rickards mit einer Reihe von *poses plastiques* auftrat. Ihre Tableaux Vivants setzten sich einerseits aus antiken, andererseits auch aus modernen Statuen und Skulpturen zusammen.<sup>164</sup> Während sie sich für jede Posen bereitmachte, fertigte „Cruickshank, der Caricaturist“ Schnellbilder bekannter Persönlichkeiten und Personen an.<sup>165</sup> Die erste Tour des Duos erstreckte sich über ein halbes Jahr: vom 24. Juni bis zum 6. Juli (und nochmals im Dezember für das Weihnachtsprogramm) im Opera House in Melbourne, vom 22. Juli bis zum 2. September im Tivoli Theatre in Sydney und von September bis November in zahlreichen Städten Neuseelands.<sup>166</sup> La Milos denkwürdigste Nachahmung war ihre Verkörperung von Lady Godiva in der jährlichen Prozession der britischen Stadt Coventry im Jahr 1907, als sie eine Distanz von sechs Meilen durch die Straßen ritt. Im Rahmen dieser Prozession wurde die

---

<sup>161</sup> vgl. O. A., „At Poverty Point“, *Bulletin*, 10.08.1905, S. 30, <https://nla.gov.au/nla.obj-659732689/view?partId=nla.obj-659737565#page/n31/mode/1up>, 28.01.2025.

<sup>162</sup> vgl. O. A., „At Poverty Point“, *Bulletin*, 06.07.1905, S. 30, <https://nla.gov.au/nla.obj-690515374/view?partId=nla.obj-690535818#page/n31/mode/1up>, 28.01.2025.

<sup>163</sup> vgl. O. A., „At Poverty Point“, *Bulletin*, 06.07.1905, S. 30.

<sup>164</sup> vgl. O. A., „The Theatres“, *Sunday Times (Sydney)*, 16.07.1905, S. 2, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/125862099>, 28.01.2025.

<sup>165</sup> vgl. P. T. R. Quince, „The Playgoer“, *Punch (Melbourne)*, 29.06.1905, S. 35, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175411043/20479299>, 28.01.2025.

<sup>166</sup> vgl. „Touchstone“, „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 15.06.1905, S. 804; 06.07.1905, S. 32; 28.09.1905, S. 468; 05.10.1905, S. 504; 16.11.1905, S. 732, 28.01.2025.

Legende von Lady Godiva inszeniert, die nackt durch die Straßen der Stadt geritten sein soll, um ihren Mann zu überreden, die hohen Steuern zu erlassen, die er den Bürgern auferlegt hatte.<sup>167</sup>

Obwohl La Milo weltberühmt war, ist über ihr Privatleben nur wenig bekannt. Es lässt sich lediglich vermuten, ob sie ihr Leben tatsächlich so privat gehalten hat oder ob die Zeitungen lediglich an den skandalösen Aspekten interessiert waren. Zwei Geschehnisse brachten ihr jedoch unerwünschte Aufmerksamkeit ein. Das erste Ereignis datierte auf den 20. April 1907, als Richard Norman Lucas, ein britischer Journalist und Dichter, Selbstmord in einer U-Bahn-Station in London beging, indem er Blausäure trank, während er einen falschen roten Bart trug.<sup>168</sup> Es wurde vermutet, dass er sich so verkleidete, um La Milo, die „schöne Poseuse“<sup>169</sup>, in die er sich verliebt hatte, nachzustellen. Gemäß den Angaben der Zeitung *NZ Truth* nahm die Geschichte im Juli 1906 ihren Anfang, als La Milo im Londoner Pavillon auftrat. Lucas zeigte sich für die Aufführung interessiert und verfasste im Anschluss daran einen Brief an die Leitung des Pavillons. In diesem äußerte er Zustimmung zu bestimmten Aspekten, kritisierte jedoch gleichzeitig auch einige Punkte und unterbreitete Verbesserungsvorschläge. Sie akzeptierte seine Empfehlungen und nach einem ausführlichen schriftlichen Austausch entwickelte sich eine Bekanntschaft zwischen den beiden. Laut Cruickshank führte Lucas mehrere Interviews mit La Milo und bat sie wiederholt um Fotografien für seine Zeitungsartikel.<sup>170</sup> Er hatte auch ein Gedicht geschrieben, welches auf der Rückseite des Pavillon-Programms abgedruckt wurde und möglicherweise die ambivalente Natur des Publikums von La Milo beleuchtete.<sup>171</sup>

„Telling of beauty worthy ancient Greece  
That in a moment will put forth its thrall  
A loveliness that speaks straight to the heart  
And shows us nature fairer still than art.“<sup>172</sup>

Obgleich seine Bewunderung für die antike griechische Ästhetik klar erschien, entwickelte Lucas eine Obsession für La Milo, die in einer übermäßigen Beschäftigung mit ihr als - laut

---

<sup>167</sup> vgl. O. A., „Coventry’s Pageant“, *The Albury Banner and Wodonga Express*, 16.08.1907, S. 43, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/99828072>, 28.01.2025

<sup>168</sup> Er fertigte selbst einen Gummischlauch an, da der Kontakt der Blausäure mit dem Mund große Schmerzen verursachte, die er vermeiden konnte, indem er den Schlauch in den Hals einführte und das Gift direkt in den Magen spritzte.

<sup>169</sup> vgl. O. A., „Mad after ‚Milo‘“, *NZ Truth*, 06.07.1907, S. 7, <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/NZTR19070706.2.38>, 02.02.2025.

<sup>170</sup> vgl. O. A., „Mad after ‚Milo‘“, *NZ Truth*, 06.07.1907, S. 7.

<sup>171</sup> vgl. David Huxley, „Music hall art: La Milo, nudity and the pose plastique 1905–1915“, *Early Popular Visual Culture* 11/3, 2013, S. 218–236, hier S. 231.

<sup>172</sup> vgl. O. A., „Mad after ‚Milo‘“, *NZ Truth*, 06.07.1907, S. 7.

ihm - „dem vollkommensten Wesen auf Erden“ mündete.<sup>173</sup> Der Eindruck eines bedrängenden Stalking-Verhaltens seitens Lucas gegenüber La Milo wird durch verschiedene Erzählungen verstärkt, denen zufolge Lucas, verkleidet mit rotem Bart, ihr häufig nachstellte. Dieser Verdacht wird durch einen Streichholzverkäufer in der Northumberland Avenue gestützt, der angab, dass Lucas ihn periodisch befragte, wann immer Montague die türkischen Bäder besuchte. Als La Milo sich dazu entschied, ihren Urlaub in der Provinz zu verbringen, begann Lucas, ihr regelmäßig Briefe zu senden. Ein achtseitiger Brief wurde von ihr als Grenzüberschreitung betrachtet und in einer kurzen Antwort wurde ihm schließlich mitgeteilt, dass er keine Berechtigung habe, sich in ihre persönlichen Angelegenheiten einzumischen.<sup>174</sup>

Nach Erhalt dieser Nachricht, die praktisch den Abbruch ihrer Bekanntschaft bedeutete, zeigte sich Lucas gemäß den Aussagen seiner Freunde missmutig. Er erzählte ihnen, er habe ein Idol angebetet, das nie existiert habe. Eine Woche später schien er jedoch alles vergessen zu haben. Einige Tage später kehrte La Milo nach London zurück, um ein Engagement im Holborn Empire Music Hall wahrzunehmen. Lucas versuchte dort, Informationen über ihren Verbleib zu erlangen und man teilte ihm mit, dass Miss Montague nicht im Theater sei. Unmittelbar danach wurde sein Leichnam in der U-Bahn-Station Kingsway aufgefunden. Es sei darauf hingewiesen, dass sich diese Station in unmittelbarer Nähe zu dem Ort befand, an dem La Milo am gleichen Abend ihre Stellungen präsentierte. Wenngleich eine Untersuchung stattgefunden hat, wurde kein triftiger Grund für Lucas' Selbstmord angeführt. Seine Freunde sowie seine Frau beteuerten, dass er nie etwas gesagt oder getan habe, was sie zu der Annahme veranlasst hätte, dass er Selbstmordgedanken hegte.<sup>175</sup> Aus heutiger Perspektive könnte Lucas' Verhalten als Stalking und Obsession gewertet werden, das sich auf La Milo als eine herausgestellte, öffentlich besonders sichtbare und zudem extravagant auftretende Frau in besonderem Maße richtete. Interessanterweise schrieb er ihr zwar sehr oft, sie aber nur zweimal traf, wobei es sich in beiden Fällen um zufällige Begegnungen handelte.<sup>176</sup>

Der zweite öffentliche „Skandal“ in Pansy Montagues Leben war ein Juwelenbetrug, der sich im Februar 1910 ereignete. Sie, ihr Ehemann Ferdinand Eggena und ein Automakler namens

---

<sup>173</sup> ebd.

<sup>174</sup> ebd.

<sup>175</sup> ebd.

<sup>176</sup> ebd.

Percy Holland Easton wurden beschuldigt, sich unter Vorspiegelung falscher Tatsachen Schmuck im Wert von £8.280 von dem Juwelier William Edward Wood erschlichen zu haben.<sup>177</sup> La Milos Heirat mit Eggena wurde im Dezember 1908 im Grand Hotel Birmingham vollzogen, nachdem sie ihn in Marseille während ihrer Reise von Australien nach England kennengelernt hatte.<sup>178</sup> Im Verlauf des Prozesses wurde sie vorläufig aus der Haft entlassen. Dies erfolgte unter der Voraussetzung, dass Frank Gleniter, der Manager des Londoner Pavillons, sich selbst, sowie eine Kautions in Höhe von £500 als Bürgschaft für ihr Erscheinen vor Gericht anbot.<sup>179</sup> Als La Milo vor Gericht erschien, gab sie an, dass sie selbst Juwelen im Wert von etwa £3.000 und eine Immobilie in Australien besitze, die die Kosten von £8.280 decken würden. Im weiteren Verlauf des Prozesses legte sie dar, dass ihr jährliches Einkommen bei nahezu £5.000 liege und sie bereits seit geraumer Zeit in diesen Fall involviert sei, obwohl sie das Geld nicht benötigte und sie vielmehr als Instrument eingesetzt worden sei.<sup>180</sup> Schließlich wurde lediglich Ferdinand Eggen verurteilt.<sup>181</sup>

Im November 1914 unternahm sie eine US-amerikanische Poses-Plastiques-Tour, die im Palace Theatre in New York begann und bei der sie unter dem Pseudonym „Marcelle La Milo“ auftrat. Zu diesem Zeitpunkt existierte eine Vielzahl anderer Künstler\*innen, die Verlebendigungen ähnlicher Art darstellten. Infolgedessen wurde ihre Saison in New York als „kein durchschlagender Erfolg“ beschrieben und die Zeitungen schenkten ihr lediglich geringe Aufmerksamkeit.<sup>182</sup> Im März 1915 teilte La Milo, die in B. E. Keiths Theater in Boston wieder ein breites Publikum anlockte, mit, dass sie möglicherweise bald ihre Engagements absagen müsse. Dieser Schritt wurde durch die Knappheit der importierten Farbe bedingt, die sie für ihre Auftritte verwendete und aufgrund des Ersten Weltkriegs in

---

<sup>177</sup> vgl. O. A., „La Milo‘ charged. Three defendants in conspiracy trial“, *The Manchester Guardian*, 29.04.1910, S. 4, <https://www.proquest.com/docview/475038082?sourcetype=Newspapers>, 04.02.2025.

<sup>178</sup> vgl. O. A., „La Milo‘ as witness: her earrings, dresses and jewelry“, *The Observer*, 01.05.1910, S. 14, <https://www.proquest.com/docview/480578834?&sourcetype=Newspapers>, 04.02.2025.

<sup>179</sup> vgl. O. A., „La Milo‘ in court“, *The Manchester Guardian*, 11.02.1910, S. 2, <https://www.proquest.com/docview/475028326?&sourcetype=Newspapers>, 04.02.2025.

<sup>180</sup> vgl. O. A., „La Milo‘ charged“, *The Manchester Guardian*, 29.04.1910, S. 4; vgl. O. A., „La Milo‘ as witness“, *The Observer*, 01.05.1910, S. 14; vgl. O. A., „La Milo‘ acquitted“, *The Manchester Guardian*, 03.05.1910, S. 9, <https://www.proquest.com/docview/475063369>, 04.02.2025.

<sup>181</sup> vgl. O. A., „La Milo‘ acquitted“, *The Manchester Guardian*, 03.05.1910, S. 9.

<sup>182</sup> vgl. O. A., „Stageland“, *Sun (Christchurch)*, 26.12.1914, S. 4, <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/SUNCH19141226.2.10>, 28.01.2025; vgl. „The Limelight Man“, „Mimes and Mummies“, *Star (Christchurch)*, 19.03.1915, S. 3, <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/TS19150319.2.11>, 28.01.2025.

Europa begrenzt zur Verfügung stand.<sup>183</sup> Bald darauf verschwand sie aus den historischen Aufzeichnungen – die letzten Berichte über sie, die ich finden konnte, stammen aus dem Jahr 1915. In diesen wurde mehr oder weniger konspiriert, wie sie ihre australische Staatsbürgerschaft abgelegt hatte und in Amerika als Italienerin oder Britin vorgestellt wurde.<sup>184</sup>

Zum Leben La Milos und dessen Überlieferungen ist somit zunächst festzuhalten, dass sie uns im Verlauf von einem Jahrzehnt (von 1905 bis circa 1915) verstärkt als Phänomen und Figur begegnet. Sie tourte in dieser Zeit in zahlreichen Ländern der englischsprachigen Welt und feierte hier mit ihren Posen unterschiedlich große Erfolge. In diesem Zeitraum erfuhr sie eine intensive mediale Rezeption, ihre Tätigkeiten und ihr Leben wurden von der Presse begleitet und manches von ihr wurde als ‚skandalös‘ diskutiert. Diese Skandalisierung dürfte sich sicherlich auch auf ihre – nun im folgenden Kapitel zu diskutierenden – Darstellungen und die generierte Aufmerksamkeit dafür ausgewirkt haben.

### 3.3.2. Darstellung

Die zentrale Idee der künstlerischen Darbietungen von La Milo besteht in der Nachahmung berühmter Statuen. Ihre „fac-simile representations of ancient and modern masterpieces of statuary and sculpture“<sup>185</sup> wurden als eine der innovativsten, einzigartigsten und künstlerisch anspruchsvollsten Attraktionen beworben.<sup>186</sup> In einem Interview vom 26. Juli 1905, kurz nachdem sie in Australien zur Sensation geworden ist, erklärte La Milo, dass häufige Einladungen, als Modell für Gemälde und Skulpturen zu posieren, sowie die wiederholten Komplimente verschiedener Künstler\*innen sie dazu inspiriert hatten, ihre professionellen Darstellungen zu entwickeln.<sup>187</sup> In einem viel späteren Interview mit dem humorvollen Titel „A living statue‘ speaks. ‚La Milo‘ tells her story - from chorus girl to celebrity“ vom 05. Februar 1911 fügte sie hinzu:

---

<sup>183</sup> vgl. O. A., „La Milo’s paint“, *Barrier Miner*, 21.03.1915, S. 366, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/45319506>, 28.01.2025.

<sup>184</sup> vgl. „The Limelight Man“, „Mimes and Mummers“, *Star (Christchurch)*, 15.01.1915, S. 3, <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/TS19150115.2.17>, 28.01.2025; vgl. „Footlight“, „Dramatic and Musical“, *Free Lance*, 23.04.1915, S. 16, <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/NZFL19150423.2.26>, 28.01.2025.

<sup>185</sup> vgl. O. A., „The Modern Milo“, *Kalgoorlie Miner*, 31.01.1906, S. 7, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/89338455>, 11.02.2025.

<sup>186</sup> vgl. O. A., „The Modern Milo“, *Kalgoorlie Miner*, 31.01.1906, S. 7.

<sup>187</sup> vgl. O. A., „General Gossip“, *Referee*, 26.07.1905, S. 10, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/120496874/13161687>, 15.02.2025.

„Most people, I suppose, will assume that my start in public life was due to blessings which had been bestowed upon me - in the physical sense. This is by no means the fact. To say that I was utterly unconscious of my girlish charms would be to separate myself from the tendencies of my sex; but it must be understood that I was keenly interested in statuary at an unusually early age. It appealed to my artistic temperament much more strongly than any work in the art and picture galleries which I visited with my parents and my friends.“<sup>188</sup>

Sie erkannte, dass es erforderlich sei, den modernen Geist mit Hilfe der klassischen Meisterwerke anzusprechen, da kein besseres Mittel zur Darstellung der weiblichen Form existiere. Ihrer Meinung nach sei ihre Wirkung nicht nur keusch und klassisch, sondern es gebe keine andere Möglichkeit, die Linien der Figur „as confirmed by the ancients“ so lebhaft mit der künstlichen Form, wie es von den Modernen angenommen wurde, kontrastieren zu können. Sie war der Meinung, dass antike Skulpturen nach wie vor eine Anziehungskraft besitzen und führte als Beispiel eine „neue antike Statue“ in New York an, „Die braune Venus“, die von Tausenden Menschen besucht wurde.<sup>189</sup> Als sie den Vorschlag erhielt, ihre Darbietung zum ersten Mal für eine größere Bühnenproduktion zu perfektionieren, war dies für sie ein Schock. Sich einem großen Publikum zu stellen, war sicherlich mehr, als sie sich zugetraut hätte. Nach Überzeugung durch „der Spiegel und ihre Freunde“, dass ihre Herangehensweise an die *poses plastiques* einem Faksimile dieser Meisterwerke glich, beschloss sie, in den australischen Music Halls aufzutreten.<sup>190</sup>

Wenngleich ihre Vorgänger\*innen ebenso erfolgreich waren, wird La Milo als der erste internationale, sowie der berühmteste Star der *poses plastiques* bezeichnet.<sup>191</sup> Im Gegensatz zu den anderen Darsteller\*innen dieser Kunstform trug „The Modern Milo“ weder einen Ganzkörperanzug noch Strumpfhosen.<sup>192</sup> Stattdessen applizierte sie eine ausschließlich für sie in Deutschland hergestellte weiße Farbe auf ihr Gesicht, ihre Arme, ihre Beine und ihren Hals auf, die ihr das Aussehen einer Marmorstatue verlieh - ein Effekt, der nur sehr schwer zu erreichen war. Das Rezept befand sich im Besitz eines deutschen Chemikers, der es jahrelang und exklusiv für sie (vertraglich verpflichtet) zubereitete. Die Farbe war so wichtig, dass La Milo 1915, wie ich bereits erwähnt habe, befürchtete, ihre Verträge kündigen und sich bis zum Ende der Kriege in Europa von der Bühne zurückziehen zu müssen. Zeitungsberichten zufolge würde dies für sie den Verlust von Tausenden von Dollar bedeuten.<sup>193</sup> Gelegentlich

---

<sup>188</sup> vgl. O. A., „A living statue‘ speaks“, *Sunday Times (Sydney)*, 05.02.1911, S. 13, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/120787798>, 15.02.2025.

<sup>189</sup> vgl. O. A., „General Gossip“, *Referee*, 26.07.1905, S. 10.

<sup>190</sup> vgl. O. A., „A living statue‘ speaks“, *Sunday Times (Sydney)*, 05.02.1911, S. 13.

<sup>191</sup> vgl. Huxley, „Music hall art“, S. 221.

<sup>192</sup> vgl. O. A., „Notes from London“, *Kalgoorlie Miner*, 28.05.1906, S. 2, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/89624944>, 11.02.2025.

<sup>193</sup> vgl. O. A., „La Milo’s Paint“, *Barrier Miner*, 21.03.1915, S. 366.

bedeckte sie Teile ihres Körpers mit strategisch platzierten, losen Tüchern, die anmutig von ihrer außergewöhnlich zierlichen Figur fielen und die mit der Anmutung dessen, was unsichtbar bleiben musste, spielten.<sup>194</sup> Ein besonders eindrucksvolles Beispiel ist ihre Verlebendigung von Venus de Milo, bei der durch den Einsatz von schwarzem Samt die entsprechenden Körperteile unsichtbar gemacht wurden (siehe Abbildung 14).<sup>195</sup> Dabei handelt es sich um eine antike Marmorstatue der römischen Göttin der Liebe, Venus. Sie stammt vermutlich aus dem 2. Jahrhunderts v. Chr., hat einen nackten Oberkörper und einen mit Stoff bedeckten Unterkörper. Zu ihrem Repertoire gehörten auch weiteren Charaktere wie Venus de Medici, Andromeda, Pandora, Sappho, Psyche, Hebe, Diana und sie war in der Lage, die Gesichter und Gestalten dieser mythologischen Figuren, denen zugleich eine gewisse Erotik zugeschrieben wurde, auf perfekte Art und Weise zu imitieren.<sup>196</sup>

Während jeder Pose stand Montague absolut still auf einem Podest, das eine Höhe von circa 183 cm aufwies. Der Hintergrund, der die Szenerie einer blühenden Gartenlandschaft zeigte, wurde gemäß dem *Sydney Morning Herald* als eine stilistische Bereicherung für die Gesamtkomposition betrachtet, da er das blendende Weiß „der Statue“ hervorhob.<sup>197</sup> Die Vorhänge wurden zurückgezogen, um jede einzelne *pose plastique* zu zeigen, und sie blieb bis zum Ende ihres Repertoires statisch. Die Darbietung endete, als Montague vom Sockel trat, um dem Applaus des Publikums entgegenzunehmen.<sup>198</sup> Sie erzählte der *Sunday Times*, dass die größte Anstrengung in der mentalen und physischen Kontrolle bestand, die für jede Pose erforderlich war. Denn selbst die kleinste Bewegung der weißen Figur vor dem dunklen Hintergrund - selbst ein Atemzug - wäre überdeutlich wahrnehmbar.<sup>199</sup> Die Höhe ihres Podests wurde in einem Zeitungsartikel vom 13. Oktober 1906 angekündigt, da La Milo während einer Aufführung in London einen Kollaps erlitt. „The fair and shapely Australian lady“<sup>200</sup>, die zu diesem Zeitpunkt im Pavilion Theatre in verschiedenen klassischen Posen aufgetreten war, hatte als Venus de Medici mit der gewohnten Anmut und Wahrhaftigkeit einer Marmorstatue posiert und der Vorhang wurde für ein paar Minuten heruntergelassen,

<sup>194</sup> vgl. O. A., „Tivoli Theater“, *The Sydney Morning Herald*, 24.07.1905, S. 10, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/14709357>, 11.02.2025.

<sup>195</sup> vgl. Huxley, „Music hall art“, S. 222.

<sup>196</sup> vgl. O. A., „The Theatrical Gazette. Compilation of the World's Stage Doings“, *Referee*, 19.07.1905, S. 10, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/120496351#>, 11.02.2025; vgl. Huxley, „Music hall art“, S. 222.

<sup>197</sup> vgl. O. A., „Tivoli Theater“, *The Sydney Morning Herald*, 24.07.1905, S. 10.

<sup>198</sup> vgl. „The Don“, „Sydney Shows“, *Punch (Melbourne)*, 27.07.1905, S. 31, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175411659/20479447#>, 11.02.2025.

<sup>199</sup> vgl. O. A., „A living statue speaks“, *Sunday Times (Sydney)*, 05.02.1911, S. 13.

<sup>200</sup> vgl. O. A., „London Personal Notes“, *The Advertiser (Adelaide)*, 13.10.1906, S. 8, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/5106015>, 11.02.2025.

damit sie in der nächsten Pose als Circe auftreten konnte. Unmittelbar nach dem erneuten Öffnen des Vorhangs wurde La Milo beobachtet, wie sie in einer schwankenden Bewegung zu Boden stürzte. In der Folge wurde der Vorhang wieder geschlossen und es wurde bekanntgegeben, dass die Schauspielerin in Ohnmacht gefallen ist. Glücklicherweise wurden keine schwerwiegenden Verletzungen diagnostiziert, aber La Milo war sehr erschüttert und nicht in der Lage, die Vorstellung fortzusetzen.<sup>201</sup>

Im Programmheft des Tivoli Theaters vom Juli 1905 wurden ihre Reproduktionen als exquisit, raffiniert und schön angepriesen. Die Idee wurde als äußerst gewagt und kühn beschrieben, die jedoch in einem keuschen und klassischen Stil präsentiert wird, sodass sie sowohl visuell als auch intellektuell reizvoll und lehrreich ist.<sup>202</sup> Obwohl La Milo keine Mission zu haben glaubte und es ihr allein darum ging, das Publikum bestmöglich zu unterhalten und künstlerisch zu erfreuen, bestand eines der Hauptziele ihrer Ausstellung darin, das Überleben der klassischen Verewigung der Frauengestalt zu demonstrieren, so ihre Überzeugung.<sup>203</sup> Sie beabsichtigte nicht, ein sozusagen erzieherisches Medium zu sein, sondern lediglich die Reinheit und Wahrhaftigkeit der Statuen aller Epochen so nah wie möglich darzustellen.<sup>204</sup> Um die notwendigen Assoziationen mit der hohen Kunst zu verstärken, die die Sittenwächter in Schach halten sollten, wurde sie als lebende Reinkarnation der Venus de Milo beschrieben, die als höchstes Ideal klassischer weiblicher Schönheit galt. Darüber hinaus wurden ihre Körpermaße publiziert, um ihre Symmetrie zu betonen.<sup>205</sup> Die Maße umfassen nicht nur allgemeine Charakteristika wie Alter, Gewicht, Augenfarbe und Haarfarbe oder den Umfang ihrer Hüfte und ihrer Taille, sondern auch spezifische Merkmale wie den Umfang ihrer Knöchel, die Länge vom Handgelenk bis zum Ende des Mittelfingers oder von der Kehle bis zur Schulter und so weiter (siehe Abbildung 15).<sup>206</sup> Ihre Ähnlichkeit mit der Venus de Milo wurde angeblich nicht durch künstliche Mittel erzeugt, sondern als natürliche und ungeschmückte Schönheit beworben.<sup>207</sup> La Milo bezeichnete sich selbst als „most ardent believer in the natural form“, da sie die natürliche menschliche Gestalt, besonders in Bezug auf Gesundheit und Schönheit, für unübertrefflich

---

<sup>201</sup> vgl. O. A., „London Personal Notes“, *The Advertiser (Adelaide)*, 13.10.1906, S. 8, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/5106015>, 11.02.2025.

<sup>202</sup> vgl. *Tivoli Theater*, 22.07.1905, zitiert nach Callaway, *Visual Ephemera*, S. 68.

<sup>203</sup> vgl. O. A., „General Gossip“, *Referee*, 26.07.1905, S. 10.

<sup>204</sup> vgl. O. A., „A living statue speaks“, *Sunday Times (Sydney)*, 05.02.1911, S. 13.

<sup>205</sup> vgl. Callaway, *Visual Ephemera*, S. 68.

<sup>206</sup> vgl. O. A., „Amusements“, *Lyttelton Times*, 06.11.1905, S.1, <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/LT19051106.2.3.6>, 11.02.2025.

<sup>207</sup> vgl. „Touchstone“, „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 15.06.1905, S. 31, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175410739/20479215#>, 11.02.2025.

hielt.<sup>208</sup> Da diese für ihre Kunst essenziell war, vertrat sie auch die Auffassung, dass der Körperkultur eine hohe Relevanz zukommt. Sie gab an, dass sie gerne ruderte und Seil sprang, das Gehen jedoch als die angenehmste und wohltuendste Form der Erholung betrachtete.<sup>209</sup> Trotzdem war es die Kunst, und nicht die Natur, die Pansy Montague mit ihrem Körper und gepuderten Haar erfolgreich darstellte.<sup>210</sup> Mit anderen Worten: gerade der Eindruck der Natürlichkeit erforderte künstlerische Mittel.

In zahlreichen Zeitschriften wurden ganzseitige Werbungen mit mehreren Fotografien der berühmten *poses plastiques* von der modernen Milo veröffentlicht (siehe Abbildung 16 & 17).<sup>211</sup> Abbildung 16 ist ihre erste Werbung für ihre allerersten Verlebendigungen. Währenddessen warb Abbildung 17 für ihre ersten Darbietungen im Londoner Pavillon. Es zeigt vier ihrer lebenden Statuen – die braune Venus, Hebe, Oenone und Electra – und in der Mitte des Bildes ein Foto von ihr „in modernem Gewand“. Unter jedem Fotografie befindet sich eine kurze Beschreibung der jeweiligen Skulptur, und am unteren Rand - Information über La Milo selbst. Montague wurde häufig als „fashionably-dressed lady of today“ dargestellt, was laut Huxley als eine Art Garantie dafür diente, dass die abgebildete Frau tatsächlich aus Fleisch und Blut stammte und nicht aus Marmor oder Stein.<sup>212</sup> Ein Artikel aus *The Referee* bestätigt seine Hypothese, denn dort heißt es, dass ein Blick genügte, um den Begriff „modern“ in ihrem Namen zu rechtfertigen. Bei dieser modisch gekleideten Darstellerin gab es nur wenig, was äußerlich an die antiken Statuen erinnerte, die sie so anschaulich verkörperte. Die Transformation einer zeitgenössischen jungen Dame in eine antike Statue wie Venus de Medici erschien auf den ersten Blick als ein weiter Weg, doch ihre Fotografien belegen, dass dieser Übergang in der Tat sehr gut gelungen war. Das Ergebnis war so beeindruckend, dass man La Milo ohne weiteres als das originelle Modell für die von ihr dargestellten Marmor-Meisterwerke vorstellen könnte.<sup>213</sup>

Ein signifikanter Aspekt der künstlerischen Aufführungen von La Milo war der Karikaturist Alec Laing, der unter dem Pseudonym Cruickshank agierte. Es lässt sich lediglich eine Fotografie von Cruickshank finden, auf welcher er, La Milo sowie ihr Automobil zu sehen sind. Bedauerlicherweise ist der Scan sehr dunkel und das Gesicht von Cruickshank ist kaum

---

<sup>208</sup> vgl. O. A., „General Gossip“, *Referee*, 26.07.1905, S. 10.

<sup>209</sup> vgl. O. A., „A living statue speaks“, *Sunday Times (Sydney)*, 05.02.1911, S. 13.

<sup>210</sup> vgl. Callaway, *Visual Ephemera*, S. 70.

<sup>211</sup> vgl. Huxley, „Music hall art“, S. 227.

<sup>212</sup> vgl. O. A., „Tivoli Theatre“, *The Daily Telegraph*, 24.07.1905, S. 4, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/237672589>, 15.02.2025; vgl. Huxley, „Music hall art“, S. 227.

<sup>213</sup> vgl. O. A., „General Gossip“, *Referee*, 26.07.1905, S. 10.

zu erkennen (siehe Abbildung 18). Zwischen jeder einzelnen lebenden Statue fertigte er mit Radiernadel eine Schnellskizze auf einem Rauchglas an, die daraufhin auf großflächige Leinwand auf der Bühne projiziert wurde.<sup>214</sup> Die gezeichneten Persönlichkeiten variierten je nachdem, wo sie auftraten. So zählten zu den Figuren während ihrer australischen Tour im 1906 berühmte Australier\*innen der damaligen Zeit, die für das britische Publikum von geringem Interesse gewesen wären. In England zum Beispiel zeichnete er unter anderem Joseph Chamberlain und Winston Churchill.<sup>215</sup> Die Struktur der Performance bedingte eine Reihe von Verzögerungen bei der Vorbereitung jeder neuen Pose, welche durch die raschen Skizzen von Cruickshank exakt ausgefüllt wurden. Obgleich La Milo unzweideutig die Hauptattraktion war, sollte die Bedeutung von Cruickshank nicht unterschätzt werden, so Huxley. Während sie die Ästhetik der antiken Welt zum Ausdruck brachte, war es die Aufgabe von Cruickshank, satirische Darstellungen der zeitgenössischen Gesellschaft zu schaffen.<sup>216</sup>

Im Frühjahr 1906 kam die moderne Milo, zusammen mit Cruickshank, nach England und begann, im Londoner Pavillon jeden Abend ein großes Publikum mit ihren „keusch-realistischen“ Reproduktionen von Meisterwerken der Kunst anzuziehen, die dort die Begeisterung für das lebende Bild neu entfachten.<sup>217</sup> Sie erhielten sofort mindestens fünf Angebote für weitere Auftritte in anderen europäischen und amerikanischen Städten.<sup>218</sup> Cruickshank schrieb einen Brief an den *Melbourne Punch* über ihre Ankunft in den Tilbury Docks am 25. März 1906 und prahlte mit ihrer sehr erfolgreichen Premiere in London. Nachdem sie die *poses plastiques* gründlich überarbeitet hatten, gaben sie zwei Vorstellungen: eine für die Direktor\*innen des London Pavilion und eine für die Presse und Vertreter\*innen des *London County Council Music Hall Committee*. Er beschrieb die Show dort als viel besser als alles, was sie je in Australien gemacht haben, da in dem Pavillon vierzehn Scheinwerfer die Bühne beleuchteten, ein großes Orchester die Musik spielte und über vierzig Bühnenarbeiter zur Verfügung standen. Die Ticketpreise lagen zwischen 1s-6d für die billigste und £3-3s für die teuersten Eintrittskarten.<sup>219</sup> Er fügte hinzu, dass Geld für das

<sup>214</sup> vgl. Callaway, *Visual Ephemera*, S. 68; vgl. „The Don“, „Sydney Shows“, *Punch (Melbourne)*, 27.07.1905, S. 31; vgl. P. T. R. Quince, „The Playgoer“, *Punch (Melbourne)*, 29.06.1905, S. 35.

<sup>215</sup> vgl. Huxley, „Music hall art“, S. 222.

<sup>216</sup> ebd.

<sup>217</sup> vgl. O. A., „Stage and Dress“, *Sunday Times (Sydney)*, 27.05.1906, S. 18, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/126566117>, 28.01.2025; vgl. O. A., „Mad after ‚Milo‘“, *NZ Truth*, 06.07.1907, S. 7.

<sup>218</sup> vgl. O. A., O. A., *Mount Alexander Mail*, 26.06.1906, S. 4, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/199561421>, 28.01.2025.

<sup>219</sup> Zwölf Pence (12d) entsprach ein Schilling (1s) und 20 Shillings (20s) entsprach ein Pfund (£1).

Management dort keine Rolle spielte und La Milo der einzige Music-Hall-Star war, der sich mit elektrischen Werbeschilder rühmen konnte.<sup>220</sup>

Es ist wichtig zu erwähnen, dass die Dauer des Transports eines Briefs von England nach Australien Anfang des 20. Jahrhundert sowie die Zeitspanne bis zur Veröffentlichung der entsprechenden Information in den australischen Zeitungen nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann. Dies resultiert in zeitlichen Diskrepanzen in einigen Artikeln, wie beispielsweise einem Artikel der *Sunday Times* vom 26. August 1906, in dem berichtet wird, dass La Milo ihre 80. Aufführung im Londoner Pavillon schon erfolgreich beendete und es ihr besonders gut ging.<sup>221</sup> Die Annahme, dass die 80. Aufführung Ende August stattgefunden hat, kann allerdings nicht stimmen, da die Aufführungen Ende März begonnen haben und bis zum 26. August etwa 150 Shows absolviert sein müssten. Es lässt sich jedoch festhalten, dass das Duo am 27. September 1906 laut *Punch* seine 180. Vorstellung absolvierte und die Music Hall weiterhin überfüllt war, was als Rekord bezeichnet wurde.<sup>222</sup> Die Direktor\*innen des Pavillons reagierten auf den Erfolg der beiden Australier\*innen mit großer Freude und leisteten ihnen umfassende Unterstützung.<sup>223</sup> Nach dem großen Aufsehen in Großbritannien planten La Milo und Cruikshank laut *Punch* das gesamte Jahr 1906 in London zu verbringen, anschließend auf dem Kontinent (wahrscheinlich ist Europa damit gemeint) und in Amerika zu ihre *poses plastiques* vorzustellen und schließlich nach einigen Jahren nach Australien zurückzukehren.<sup>224</sup> Interessanterweise wurde ihr Plan nicht realisiert, denn in einer Werbeanzeige in *The Encore* aus dem Herbst 1906 kündigten sie an, ihr Engagement im Londoner Pavillon auf unbestimmte Zeit zu verlängern (siehe Abbildung 19).

Am 07. August 1907 wurde La Milo für die Rolle der Lady Godiva in der Parade von Coventry engagiert. In einem Artikel vom Juni wird berichtet, dass sie sich bereits auf ihre neue Rolle vorbereitete, indem sie täglich auf dem Wimbledon Common ritt und sich gelegentlich in das Herz Londons begab, um sich an das Reiten in überfüllten Straßen zu

---

<sup>220</sup> vgl. „Touchstone“, „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 21.06.1906, S. 34, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175376197#>, 13.02.2025.

<sup>221</sup> vgl. O. A., „Stage Gossip“, *Sunday Times (Sydney)*, 26.08.1906, S. 12, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/126555622>, 13.02.2025.

<sup>222</sup> vgl. „Touchstone“, „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 27.09.1906, S. 33, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175378545>, 13.02.2025.

<sup>223</sup> vgl. „Touchstone“, „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 30.08.1906, S. 34, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175377865>, 13.02.2025.

<sup>224</sup> vgl. „Touchstone“, „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 30.08.1906, S. 34; vgl. O. A., „Stage Gossip“, *Sunday Times (Sydney)*, 26.08.1906, S. 12.

gewöhnen (siehe Abbildung 20).<sup>225</sup> Auch dem Kostüm wurde große Aufmerksamkeit geschenkt: La Milo schlug vor, statt 100 Meter Chiffon (der 1902 getragen wurde) und der üblichen blassgelben Perücke einen kurzen Mantel und eine goldene Perücke zu tragen.<sup>226</sup> Die Wahl fiel schließlich auf ein hautfarbenes, eng anliegendes Kleidungsstück, das nur die Arme frei ließ. Die ursprüngliche Anordnung der voluminösen Chiffon-Falten wurde beibehalten, die in Verbindung mit einer üppigen kastanienbraunen Perücke die Figur drapierten, ohne „die höchst anmutige Wirkung zu zerstören“.<sup>227</sup> Das Prunkgeschirr des Pferdes war aus grünem Samt mit Goldborten und Rosetten im antiken Stil angefertigt (siehe Abbildung 21). La Milo bestand die Inspektion durch die Sonderkommission, die mit der endgültigen Beurteilung der Angemessenheit des Kostüms betraut war und sich einstimmig für den künstlerischen Charakter des Kostüms aussprach. Anschließend bestätigten auch die Mitglieder des Stadtrates das positive Urteil.<sup>228</sup> Die fünf Stunden lange Prozession wurde von großer Begeisterung und lautem Jubel begleitet. Eine riesige Menschenmenge von mehr als 150.000 Einwohner\*innen und Besucher\*innen (darunter eine hohe Anzahl amerikanischer Tourist\*innen) säumte die Straßen, durch die die Prozession zog (siehe Abbildung 22).<sup>229</sup> La Milo wurde von vier sogenannten Ehrenjungfrauen in weißen, mit Gold verzierten Kleidern sowie grün gekleideten männlichen Mitgliedern der Legion of Frontiersmen eskortiert (siehe Abbildung 23).<sup>230</sup> In einem Interview nach der Prozession gab sie zu, dass sie anfangs ziemlich nervös war und fast Lampenfieber hatte. Die Anprobe des Kostüms sei ziemlich anstrengend gewesen, jedoch wurde sie durch die anerkennenden Blicke der umstehenden Herren beruhigt. Sie äußerte, dass es sich nicht nur um einen bedeutenden Tag für sie handelte, sondern um den Höhepunkt ihres Lebens.<sup>231</sup>

Es lässt sich nicht mit absoluter Sicherheit sagen, inwieweit Cruickshank La Milos Nachahmungen beeinflusst hat, aber es scheint, dass er nicht direkt in der Aufführung involviert war, sondern ein breiteres Aufgabengebiet innehatte, insbesondere im Bezug auf die Werbung.<sup>232</sup> Obwohl Cruickshank sich intensiv für ihre Öffentlichkeitsarbeit engagierte, interessanterweise wurde er am häufigsten lediglich als Karikaturist anerkannt. Dies änderte

---

<sup>225</sup> vgl. O. A., „La Milo and the Godiva Procession“, *The Observer*, 23.06.1907, S. 7, <https://www.proquest.com/docview/480509189?sourcetype=Newspapers>, 13.02.2025.

<sup>226</sup> vgl. O. A., „La Milo and the Godiva Procession“, *The Observer*, 23.06.1907, S. 7.

<sup>227</sup> vgl. O. A., „Lady Godiva’s day“, *The Picton Post*, 09.10.1907, S. 6, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/117141886>, 13.02.2025.

<sup>228</sup> vgl. O. A., „Lady Godiva’s day“, *The Picton Post*, 09.10.1907, S. 6.

<sup>229</sup> ebd.; vgl. O. A., „Coventry’s Pageant“, *The Albury Banner and Wodonga Express*, 16.08.1907, S. 43.

<sup>230</sup> vgl. O. A., „Lady Godiva’s day“, *The Picton Post*, 09.10.1907, S. 6.

<sup>231</sup> ebd.

<sup>232</sup> vgl. Huxley, „Music hall art“, S. 222, S. 226.

sich erst im 1912, als er in einem Artikel als ihr „schlauer australischer Manager“ erwähnt wurde.<sup>233</sup> Auf jeden Fall lässt sich festhalten, dass die beiden die Relevanz von öffentlichkeitswirksamen Maßnahmen erkannten, was ich anhand einiger Beispiele zeigen werde. Huxley zufolge legen sowohl die Art der meisten Behauptungen, als auch Cruickshanks sensationalisierenden und ausufernden Schreibstil nahe, dass er geschickt mit der Presse zu spielen wusste.<sup>234</sup> In der Ausgabe vom 27. Dezember 1906 erschien in *The Performer* eine ganzseitige Karikatur, in der La Milo von großen Buchstaben mit der Aufschrift „Ring out the old, ring in the new“ umgeben ist (siehe Abbildung 24). Die moderne Milo wird durch eine Fotografie dargestellt, die sie in der Pose der Venus von Canova zeigt. Venus von Canova ist eine klassizistische Marmorstatue von 1812, die die Göttin Venus wieder mit nacktem Oberkörper und bedecktem Unterkörper zeigt. La Milo steht vor drei Figuren, die alle in Ganzkörperanzüge gekleidet sind und mit „old poses plastiques“, „tin chested Venus“ und „inflated Venus“ beschriftet sind. Auf der rechten Seite ist eine seltene Zeichnung von Cruickshank und zahlreiche herumliegende Verträge zu sehen. Die Karikatur ist nicht signiert, aber angesichts seines Talents fragt sich Huxley, ob dieses Stück „unverhohlener Werbung“ von Cruickshank selbst stammen könnte.<sup>235</sup>

Als Pansy für den Festzug in Coventry als Lady Godiva engagiert wurde, nutzte Cruickshank die Gelegenheit, sie noch populärer zu machen, indem er der Presse eine Reihe von Briefen und Fotos zukommen ließ. Zunächst behauptete er in einer überladenen und blumigen Nacherzählung, La Milo habe den Ritt einen Tag im April nach Mitternacht heimlich geübt. Dennoch existierten keine Zeugen, die die Echtheit dieser Erzählung gewährleisten konnten.<sup>236</sup> Während die exakten Umstände der Kostüm-Inspektion niemals vollständig aufgeklärt werden können, behauptete der Karikaturist, dass die Kontrolle von einer Gruppe von etwa zwölf Personen durchgeführt wurde und mindestens eine Viertelstunde dauerte. Er fügte hinzu, dass sie sich um die Darstellerin herum bewegten wie „connoisseurs round a picture“, wobei das Kostüm von allen Seiten und unter allen Lichtverhältnissen untersucht wurde. Der Bürgermeister von Coventry widersprach dieser Behauptung und gab an, dass lediglich fünf Personen involviert gewesen seien und die Untersuchung weniger als fünf

<sup>233</sup> vgl. C. R. B., „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 23.05.1912, S. 38, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175617475>, 11.02.2025; vgl. O. A., „Statue or living figure? Mrs. Chant suggests marble for ‚La Milo’s‘ performance“, *Punch (Melbourne)*, 08.11.1906, S. 37, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175379687>, 28.02.2025.

<sup>234</sup> vgl. Huxley, „Music hall art“, S. 226.

<sup>235</sup> a. a. O., S. 230.

<sup>236</sup> vgl. O. A., „La Milo as Lady Godiva“, *Auckland Star*, 06.04.1907, S. 13, <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/AS19070406.2.122>, 15.02.2025.

Minuten gedauert habe.<sup>237</sup> Eine andere „amüsante Geschichte“, die meiner Meinung nach als ein weiteres Beispiel für Werbung zu betrachten ist, ereignete sich im Jahr 1907 in Melbourne. Cruickshank erzählte in einem Brief, wie La Milos Team ihre *poses plastiques* in einem Park fotografieren wollte, bevor die Parkanlage für den Tag geöffnet wurde. Aufgrund dessen machten sie sich schon um fünf Uhr morgens auf den Weg, in der Hoffnung, ihren Plan so schnell wie möglich zu verwirklichen. Pansy war jedoch gerade auf den Sockel gestiegen, als zwei Arbeiter vorbeikamen und „die Statue“ lobten. Cruickshank wies darauf hin, dass die Skulptur am nächsten Tag enthüllt werden würde und dass die beiden Männer sich als privilegiert fühlen sollten, sie als Erste gesehen zu haben. Er teilte schlussendlich mit, er habe sich oft gefragt, welche Gedanken sich diese Männer am nächsten Morgen gemacht hätten, als sie die neue Statue nicht finden konnten.<sup>238</sup>

Als La Milo 1909 eine große Tournee durch Großbritannien unternahm, war ihre Berühmtheit selbst ein wichtiger Teil ihrer Anziehungskraft und daher – Teil ihrer Werbekampagne.<sup>239</sup> *The Performer* veröffentlichte in der Ausgabe vom 23. September eine Anzeige mit einem großen Foto und der Überschrift „The 60 H.P. Attraction. La Milo again in Wales“ (siehe Abbildung 25). Der Begleittext unter dem Foto lautete: „La Milo in her 60 H.P. Ariel Car, Palmer tyres, paying a morning visit to the Cardiff Empire.“ Im Anschluss daran folgen eine Reihe von Wortspielen über Autos, wie z.B. „Dea ex machina“, „Non-stop run of three years in Britain“, „La Milo has a firm CLUTCH on the public“ und „La Milo, the box office ACCUMULATOR“. Huxley ist sich ziemlich sicher, dass es sich hier um ein frühes Beispiel für Produktplatzierung handelt und La Milo, wie es bei vielen Prominent\*innen heutzutage der Fall ist, dafür bezahlt wurde, mit verschiedenen Produkten assoziiert zu werden. Er erklärt, wie ihre Verbindung mit diesem riesigen, teuren Automobil zeigte, wie erfolgreich sie geworden war und ihre Berühmtheit dem Auto einen glamourösen Glanz verlieh.<sup>240</sup> Seine Hypothese lässt sich durch die Gerichtsverhandlung bestätigen. Dabei wurde festgestellt, dass es in La Milos Beruf üblich war, dass die Besitzer\*innen verschiedener Geschäfte ihr unterschiedlichen Waren zu Werbezwecken schickten.<sup>241</sup> Auch im Rahmen ihrer Amerika Tournee im Jahr 1915 wurden Montagues *poses plastiques* durch bewegte Bilder von ihr in den neuesten Londoner und Pariser Kleidern ergänzt. Die Filme bewarben Pansy „in her

---

<sup>237</sup> vgl. O. A., „La Milo‘ as Lady Godiva“, *Auckland Star*, 20.09.1907, S. 5, <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/AS19070920.2.60>, 15.02.2025.

<sup>238</sup> vgl. O. A., „La Milo, the Living Statue“, *The Port Macquarie News and Hastings River Advocate*, 10.08.1907, S. 5, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/119143876>, 15.02.2025.

<sup>239</sup> vgl. Huxley, „Music hall art“, S. 232.

<sup>240</sup> ebd.

<sup>241</sup> vgl. O. A., „La Milo‘ as witness“, *The Observer*, 01.05.1910, S. 14.

lately-invented role of Perfect Lady, in which she advised on matters of dress and „form“.<sup>242</sup> *Punch* beschrieb die Situation wie folgt: Es war schwierig, eine der Modezeitschriften zu lesen, ohne dass Miss Montagues Gesicht auf den Seiten zu sehen war.<sup>243</sup>

La Milo zeigte bereits in früher Kindheit eine ausgeprägte Affinität für die Bildhauerei als künstlerische Ausdrucksform. Ihre Motivation, lebende Statuen zu erschaffen, resultierte aus der Überzeugung, dass keine andere Form der Darstellung der weiblichen Gestalt so effektiv sei. Die Kombination ihrer *poses plastiques*, des Bühnenaufbaus sowie der von Cruickshank angefertigten Skizzen führte zu einer globalen Resonanz, die eine umfangreiche Tournee zur Demonstration ihres Schaffens nach sich zog. La Milo präsentierte ihren Körper nicht nur als reine Reproduktion antiker Skulpturen, sondern als eigenständiges Kunstwerk, das die damaligen Ideale für die weibliche Figur veranschaulicht.

### 3.3.3. Rezeption

Die Reaktionen auf La Milos Kunst waren heterogen und oftmals widersprüchlich, was die Untersuchung der Publikumsrezeption, insbesondere unter Berücksichtigung der umfangreichen Werbemaßnahmen, zu einem interessanten Forschungsfeld macht. Erstens erhielt La Milo unzählige Briefe, die mit Gedichten und Liebeserklärungen gefüllt waren.<sup>244</sup> Nicht zu unterschätzen ist die Tatsache, dass sich in eine Vielzahl an Künstler\*innen befand, die versuchten, sie zu imitieren und mit verdächtig ähnlichen Namen wie „die originelle Klio“ zu konkurrieren. Gemäß Huxley vermochte doch keiner dieser Künstler\*innen wirklich mitzuhalten.<sup>245</sup> Seine These wird durch einen Artikel aus August 1906 gestützt, in dem behauptet wird, dass die meisten „Imitatoren von La Milos Kunst“ das Feld bereits verlassen hätten.<sup>246</sup> Eine ihrer allerersten Rezensionen, die am 29. Juni 1905 in *Punch* erschienen ist, kennzeichnete La Milo als „fine specimen of the shapely feminine“, deren Darbietungen dem zahlreich erschienenen Publikum große Freude bereiteten. Gemäß der Rezension waren ihre *poses plastiques* zu keinem Zeitpunkt als anstößig oder grob zu bezeichnen, sondern vielmehr als eine angenehme und unterhaltsame Verlebendigung der Kunst zu betrachten. Dies dürfte insbesondere denjenigen ehemaligen Kunststudent\*innen Gewinn bringen, deren frühe künstlerische Ausbildung vernachlässigt wurde. Da ihnen keine Möglichkeit mehr blieb, sich

---

<sup>242</sup> vgl. O. A., „Music hall art“, *Auckland Star*, 13.02.1915, S. 14, <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/AS19150213.2.98>, 13.02.2025.

<sup>243</sup> vgl. „Touchstone“, „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 30.08.1906, S. 34.

<sup>244</sup> vgl. O. A., „Amusements“, *The Sydney Mail and New South Wales Advertiser*, 03.10.1906, S. 887, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/163681095>, 15.02.2025.

<sup>245</sup> vgl. Huxley, „Music hall art“, S. 222.

<sup>246</sup> vgl. „Touchstone“, „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 30.08.1906, S. 34.

dieses Wissen in einem Atelier anzueignen, bot sich nun die Gelegenheit, es in der ersten Reihe des Parketts zu erlangen.<sup>247</sup> *The Referee* bewertete das Programm des Tivoli Theaters als von besonders hohem Niveau und charakterisierte La Milos Figur als ideal im wahrsten Sinne des Wortes:

„It is a form which transcends all our experience, which has no prototype or equal in the actual world, and beyond which no effort of the imagination can rise. The beau ideal or proud majestic womanhood, yet the Modern Milo arrives so near to this perfection of proportion as to constitute almost a challenge from the Nature the creator to Art the idealiser“.<sup>248</sup>

Im Jahr 1906, als sie nach England kam, verzeichnete der Londoner Pavillon am Piccadilly Circus täglich ausverkaufte Vorstellungen, die in der Presse in den höchsten Tönen gelobt wurden.<sup>249</sup> Laut einer weiteren Rezension bestand die Aufgabe La Milos darin, die Schirmherren des Londoner Pavillons mit ihrer Kunst davon zu überzeugen, dass die moderne Frau den Vergleich mit den antiken Skulpturen nicht zu scheuen brauchte.<sup>250</sup> Ihre *poses plastiques* wurden aber auch als „gewagt“ bezeichnet, sodass sogar gemutmaß wurde, dass der *London County Council* (LCC) Maßnahmen ergreifen und die Aufführung untersagen würde.<sup>251</sup> Es wurde in der *The Evening Mail*, die sich auf die *The Daily Mail* bezieht, wieder auf den Erziehungsaspekt der Ausstellung eingegangen wie folgt: „A very nice, strictly correct, highly educational exhibition, which may be cordially recommended to teachers, parents and guardians.“<sup>252</sup> Das Publikum wurde jedoch auch verspottet, da La Milo die gleichen Statuen verlebendigte, die tagtäglich in der Nationalgalerie vernachlässigt wurden.<sup>253</sup> Dazu bot der Artikel die einzigartige Möglichkeit, die Aufregung für La Milos *poses plastiques* zu erleben, indem er ein Abend im Londoner Pavillon detailliert beschrieb, an dem sie auftrat:

„The London Pavilion was crowded to its utmost capacity last night. Clubmen in opera-hats, full-faced racing men in bowlers, youths of London town in caps, jostled each other in the gangways and bumped each other's knees as they pushed their feverish way between the rows of seats. Here and there one saw a large hat with a still larger feather in it. The air was thick with the smoke of many cigars, pipes, and cigarettes. Every now and then a wag in the gallery would shout, 'Are we downhearted?'. And the stalls, almost to a man, would reply, 'No!'“<sup>254</sup>

---

<sup>247</sup> vgl. P. T. R. Quince, „The Playgoer“, *Punch* (Melbourne), 29.06.1905, S. 35.

<sup>248</sup> vgl. O. A., „The Theatrical Gazette. Compilation of the World's Stage Doings“, *Referee*, 19.07.1905, S. 10.

<sup>249</sup> vgl. O. A., O. A., *Mount Alexander Mail*, 26.06.1906, S. 4.

<sup>250</sup> vgl. O. A., „Notes from London“, *Kalgoorlie Miner*, 28.05.1906, S. 2.

<sup>251</sup> vgl. O. A., „Tame Turn at The London Pavilion“, *The Evening Mail*, 01.06.1906, S. 2, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/256554985>, 28.01.2025.

<sup>252</sup> vgl. O. A., „Tame Turn at The London Pavilion“, *The Evening Mail*, 01.06.1906, S. 2.

<sup>253</sup> ebd.

<sup>254</sup> ebd.

Obwohl die Reaktion der Presse überwiegend positiv war und die meisten Menschen von ihren Nachahmungen fasziniert waren, gab es selbstverständlich auch negative sowie beleidigende Äußerungen über sie. Im September 1906 äußerte sich eine Londoner Kritikerin ablehnend über La Milos Körperbau. Sie bemängelte die Fülle des Körpers, die Kürze der Beine sowie die Dicke der Waden und Knöchel. Für eine vollständig unbedeckte Darbietung erwartete sie eine ansprechende Erscheinung, wobei nur die perfektesten Körperproportionen eine solche Vorstellung rechtfertigen würden.<sup>255</sup> Es war auch eine unausweichliche Konsequenz, dass La Milo von Kontroversen verfolgt wurde, insbesondere in Anbetracht der Art ihrer Kunstform sowie der Faktor, dass das, was die unteren Klassen in den Music Halls sehen könnten, womöglich zensiert wurde, so Huxley.<sup>256</sup>

Im Juni 1906 präsentierte sie ihre Verleibendigung von *Venus vor dem Spiegel*, ein Gemälde von Diego Velázquez, das im Zeitraum von 1647 bis 1651 angefertigt wurde. Es wurde die Hypothese aufgestellt, dass seitens des LCCs kein Einspruch gegen den neusten Teil des Programms zu erwarten sei, sofern es sich um eine künstlerische Reproduktion einer Statue oder eines Bildes eines bekannten Meisters handele. Gemäß einem Zeitungsartikel verfügte der LCC jedoch nicht über die rechtliche Befugnis, eine Aufführung auf der Music-Hall-Bühne zu verhindern, was der Öffentlichkeit nicht bekannt war. Der Rat hatte lediglich die Autorität, den Manager aufzufordern, bestimmte Aufführungen, gegen die er Einwände hatte, zu unterlassen. Im Falle seiner Weigerung hatte der LCC das Recht, ihm bei der nächsten Lizenzierung die Lizenz für die Music Hall nicht zu erteilen. Die Posen von La Milo wurden allerdings vollständig frei von jeglichen Aspekten beschrieben, die von der Öffentlichkeit als anstößig empfunden werden könnten.<sup>257</sup>

Im November 1906 besuchte der Journalist W.T. Stead erstmals eine Music Hall, nämlich den Londoner Pavilion. Stead war einer der renommiertesten Journalist\*innen seiner Zeit, Herausgeber der *Pall Mall Gazette* bis 1889, als er zurücktrat, um die *Review of Reviews* zu gründen. Er war tief religiös, kämpfte gegen Kinderprostitution und setzte sich für die Anhebung des Schutzalters ein.<sup>258</sup> Es bestand die Vermutung, dass Stead eine ablehnende Haltung gegenüber dem Wesen der Music Hall haben würde, was durch den ersten Absatz seiner Rezension über seine Erfahrungen bei dem Besuch fast bestätigt wurde:

---

<sup>255</sup> vgl. „Egeria“, „Mainly About People“, *The Daily News*, 01.09.1906, S. 3, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/82463861>, 28.02.2025.

<sup>256</sup> vgl. Huxley, „Music hall art“, S. 223.

<sup>257</sup> vgl. O. A., „Velasquez ‚Venus‘ on the stage: ‚La Milo’s‘ new pose at the Pavilion“, *The Observer*, 24.06.1906, S. 6, <https://www.proquest.com/docview/480498650>, 12.02.2025.

<sup>258</sup> vgl. Huxley, „Music hall art“, S. 224.

„My first impression was one of unutterable boredom. For three and half solid hours I sat listening to the most insufferable banality and imbecility that ever fell on human ears. Compared to much of the ‚patter‘ and semi-articulate gibberish that was heard from the stage, the gibbering of the apes at the Zoo was an intellectual feast.“<sup>259</sup>

Trotzdem wies er auf eine bemerkenswerte Ausnahme hin: La Milo. Seiner Meinung nach zeichnete sie sich nicht nur durch ihre faszinierende Ähnlichkeit mit echtem Marmor aus, sondern stellte einen außergewöhnlichen Kontrast zu dem langen, eintönigen Programm dar, das von „Hässlichkeit“ und „Vulgarität“ geprägt war. Er bezeichnete die Anschuldigung ihrer Unanständigkeit als Betrug und beschuldigte diejenigen, die auf dieser Grundlage Eintrittskarten verkauften, Geld unter Vorspiegelung falscher Tatsachen zu erhalten. Wie Stead ausführte: „La Milo is as indecent as statues are indecent, no more, no less“.<sup>260</sup> Für La Milos Opposition bedeutete dies einen signifikanten Rückschlag: der berühmteste und einflussreichste Moralist Englands verurteilte La Milo nicht. Im Gegenteil, er äußerte sogar seine Wertschätzung und erteilte ihr und Cruickshank sogar die Einladung, sich ihm zum Tee zu gesellen.<sup>261</sup>

In Reaktion auf diesen Artikel kam es zu einem Briefwechsel zwischen der namhaften Kritikerin Ormiston Chant und Cruickshank. Chant erklärte, dass sie keine Zeit habe, den Pavillon zu besuchen, sie jedoch die Art und Weise, wie weibliche Schönheit in La Milos Darstellungen (die eigentlich schön sei, nur weil sie normal sei) ausgenutzt wurde, nicht gutheißen könne.<sup>262</sup> Zudem äußerte sie die Ansicht, dass es nicht notwendig sei, ein lebendiges Element zu verwenden, und schlug stattdessen vor, einfach Marmorstatuen zu benutzen. Sie sei sich sicher, dass die Verlebendigungen von La Milo keine unanständigen Züge aufwiesen, da Unanständigkeit ein oberflächliches Konzept sei. Es gehe um die tiefere Frage der Ehrfurcht vor der Frau, die ihrer Meinung nach zwangsläufig zunehmen werde, und um die Entwicklung der Frauen und ihre edleren Vorstellungen von ihrem Platz in der Gesellschaft und ihrer Funktion.<sup>263</sup> Sie warf Cruickshank und Montague vor, dass sie diese Angelegenheit lediglich aus einer geschäftlichen Perspektive betrachteten, während Chant selbst, als „Lehrerin von Männern und Frauen“ (ihre Begründung für die Verwendung dieser Bezeichnung für sich selbst war, dass sie die meisten Sonntage predigte), die Perspektive eines anderen Standpunktes einnehmen müsse. Schlussendlich argumentierte sie, dass La

---

<sup>259</sup> vgl. O. A., „Drivel for Dregs“, *The Walcha Witness and Vernon County Record*, 24.11.1906, S. 4, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/191628796>, 15.02.2025.

<sup>260</sup> vgl. O. A., „Drivel for Dregs“, *The Walcha Witness and Vernon County Record*, 24.11.1906, S. 4.

<sup>261</sup> vgl. Huxley, „Music hall art“, S. 224.

<sup>262</sup> vgl. O. A., „Statue or living figure? Mrs. Chant suggests marble for ‚La Milo’s‘ performance“, *Punch (Melbourne)*, 08.11.1906, S. 37.

<sup>263</sup> ebd.

Milos Gefühle zu einem früheren Zeitpunkt ihrer Karriere stark dagegen rebelliert haben müssen, dass sie unbekleidet vor einem Publikum stehen musste, und dass diese früheren Gefühle richtig waren und sie sich nie von ihnen trennen durfte.<sup>264</sup>

Cruickshank entgegnete, dass erstens die bloße Gegebenheit, dass eine lebende Frau in der Lage war, kalten Marmor effektiv mit ihrer eigenen Form darzustellen, so dass das Auge fast perfekt getäuscht wurde, der Punkt des Ganzen war: das eine Merkmal, das in seiner Vollkommenheit die Aufführung auf ihr hohes Niveau stellte.<sup>265</sup> Er schrieb, dass der künstlerische Standpunkt von ihm und Montague auf der Tatsache basierte, dass jede Andeutung oder jedes Merkmal sorgfältig berechnet und ausgeübt wurde. Er behauptete, ohne Angst vor Widerspruch von irgendeiner Person, die das Stück gesehen hatte, dass es völlig frei von Unanständigkeit sei. Er argumentierte, dass, obwohl dies nicht der Hauptpunkt der Ausstellung war, sie dennoch einen verfeinerten und erhebenden Einfluss auf die Zuschauer\*innen ausübte.<sup>266</sup> Zweitens fügte Cruickshank hinzu, Montague sei eine Dame von bescheidenem Wesen gewesen, die keines der Laster aufwies, die gemeinhin mit der damaligen Gesellschaft assoziiert wurden. Sie war altmodisch genug, um das Rauchen als unpassend für eine Dame zu betrachten. Sie würde nicht im Traum daran denken, „ein der ultra-dekolletierten Kleider“, die in Mode waren, zu tragen. Letztendlich begnügte sie sich mit einem einfachen häuslichen Leben, ohne zum Beispiel dem aufregenden Zeitvertreib des Pferderückens nachzugehen.<sup>267</sup> Schließlich wurde Chants gebeten, den Londoner Pavillon zu besuchen und sich selbst ein Bild von diesem, wie sie es nennt, „schlimmsten Teil des Programms“ zu machen.<sup>268</sup>

Ein unerwarteter Wendepunkt ereignete sich im Juni 1907, als der Bischof von London den LCC aufforderte, die Darstellungen von lebenden Statuen zu verbieten. Nach Angaben der *Border Watch* wurden in London und weiteren britischen Städten vermehrt Ausstellungen lebender Statuen veranstaltet, die von einem deutlichen Anteil der Öffentlichkeit wegen der unangemessenen Darstellungen junger Frauen auf der Bühne kritisiert wurden. Infolgedessen protestierte eine große Gruppe verschiedener religiöser Konfessionen bei der LCC gegen diese Ausstellungen, angeführt von dem Londoner Bischof.<sup>269</sup> Alle Zeitungen führten

---

<sup>264</sup> ebd.

<sup>265</sup> ebd.

<sup>266</sup> vgl. O. A., „The poses of ‚La Milo‘“, *Table Talk (Melbourne)*, 15.11.1906, S. 21, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/146639632>, 28.02.2025.

<sup>267</sup> vgl. O. A., „Statue or living figure?“, *Punch (Melbourne)*, 08.11.1906, S. 37.

<sup>268</sup> vgl. O. A., „The poses of ‚La Milo‘“, *Table Talk (Melbourne)*, 15.11.1906, S. 21.

<sup>269</sup> vgl. O. A., „Living Statuary“, *Border Watch*, 08.06.1907, S. 3, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/77555994>, 11.03.2025.

ausführliche Diskussionen über die Vor- und Nachteile dieser Ausstellungen, die La Milo in England zu einer solchen Popularität verhalf.<sup>270</sup> Einem anderen Artikel zufolge rief der Londoner Bischof seine Glaubensbrüder dazu auf, ihn und den Erzbischof von Canterbury bei ihren Protesten zu unterstützen, während Tausende von Menschen, die die *poses plastiques* befürworteten, umso eifriger zu deren Besichtigung drängten, weil eine Verbotsverfügung gegen sie drohte. Es wurde berichtet, dass der LCC wiederholt Besuche in vielen Music Halls absolviert habe und dabei die Auffassung vertrat, dass die Ausstellungen als harmlos zu bewerten seien, da die Tableaux Vivants weder eine suggestive Haltung noch eine suggestive Bewegung aufwiesen. Es wurde angedeutet, dass die beiden Kirchenvertreter zwar versuchten, diese lebenden Statuen zu unterdrücken, ihr Widerstand jedoch die beste Werbung sei. Die Betreiber der Music Halls sprachen von einem Geschäft, das sie seit vielen Monaten nicht mehr gemacht hatten, das Publikum strömte in Scharen herbei und es wurden keine Einwände erhoben.<sup>271</sup> Es kann nachgewiesen werden, dass La Milo von dieser Gegenreaktion auch profitiert hat, wie der folgenden Werbeanzeige hervorgeht (siehe Abbildung 19). In dieser dankt sie gemeinsam mit Cruickshank nicht nur Herrn Frank Glenister und der Pavillon-Direktion, der Londoner Presse und dem britischen Publikum, sondern auch dem Klerus „for their gratuitous advertisement“. Der Protest hatte jedoch tatsächlich eine Auswirkung auf den *London County Council*, der am 26. Juni 1907 mit einer Mehrheit von 66 zu 45 Stimmen die Entscheidung traf, alle Eigentümer von Music Halls darüber zu informieren, dass die Fortführung von Ausstellungen lebender Statuen unerwünscht sei.<sup>272</sup> Interessanterweise hielt das La Milo nicht davon ab, im August 1907 als Lady Godiva am Coventry Pageant teilzunehmen, konnte aber die umfangreiche Kontrolle ihres Kostüms und ihre Nervosität erklären.

Am 21. Februar 1908, ein Jahr nach der Zensur, waren die Anzeigetafeln in Manchester plötzlich mit Plakaten bedeckt, die den erneuten Auftritt von La Milo im dortigen Palace Theatre in der folgenden Woche angekündigten. Am nächsten Morgen überdeckten die Aufkleber ihren Namen mit der Ankündigung einer weiteren Aufführung. J. H. Thewlis, der Vorsitzende des *Watch Committee*, führte aus, dass diese Art der Unterhaltung, wie bereits in der Vergangenheit kommuniziert, nicht unterstützt würde. Seiner Meinung nach sei die

---

<sup>270</sup> vgl. O. A., „Living statuary. County council opinion. Exhibitions undesirable“, *Kalgoorlie Miner*, 28.06.1907, S. 5, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/90237158>, 13.03.2025.

<sup>271</sup> vgl. O. A., „Living statuary“, *The Telegraph*, 17.06.1907, S. 2, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175954141>, 11.03.2025.

<sup>272</sup> vgl. O. A., „Living statuary. County council opinion. Exhibitions undesirable“, *Kalgoorlie Miner*, 28.06.1907, S. 5.

Angelegenheit auf der Konferenz zufriedenstellend geregelt worden.<sup>273</sup> Da das Komitee über die Befugnis verfügte, die Schließung jede Music Hall oder jedes Variététheaters zu veranlassen. In der Folge sahen sich die Leiter\*innen verschiedener Vergnügungsstätten veranlasst, weitere Ausstellungen dieser Art zu vermeiden.<sup>274</sup> Thewlis zeigte sich überrascht, als er ein Telegramm erhielt, das ihn darüber in Kenntnis setzte, dass La Milo im Palace Theatre auftreten sollte. Er verbot die Aufführung umgehend: „We have not made a set against La Milo as La Milo. There are others giving the same class of performance, and it is the performance that we object to.“<sup>275</sup> La Milo gab in einem Interview an, sie sei empört darüber, von den Behörden in Manchester als unerwünscht angesehen zu werden.<sup>276</sup> Es ist davon auszugehen, dass es zu Missverständnissen kam, da die von La Milo intendierten Posen drapiert präsentiert werden sollten. La Milo äußerte sich dahingehend, dass es als sehr ungewöhnlich zu betrachten sei, sich gegen einen drapierten Akt zu aussprechen, den niemand noch gesehen hatte.<sup>277</sup>

Der nächste Beweis für eine negative Rezension stammt aus dem Jahr 1912, in der berichtet wurde, dass Cruickshank Verhandlungen geführt habe, um La Milo auf den Champs-Élysées in Paris erscheinen zu lassen. Der Verfasser dieser Artikel schloss seine Ausführungen mit einer sarkastischen Bemerkung und äußerte sich wie folgt: „Of course, it is part of Cruickshank’s business to encourage the delusion that Pansy has a matchless figure, though oftentimes she would only be strikingly beautiful if it were proper to estimate beauty by weight“.<sup>278</sup> Im Jahr 1915, als sie bereits in Amerika ihre Nachahmungen dargestellt hat, wurde sie verspottet, dass sie ihre Nationalität geheim hielt, um die Neugier der Öffentlichkeit zu wecken. Zudem wurde sie von der Zeitung mit einer meiner Meinung nach völlig unnötigen Bemerkung kritisiert, sie müsse inzwischen fast aus dem Teenageralter raus sein.<sup>279</sup>

Ich möchte dieses Kapitel mit La Milos eigenen Gedanken zur Rezeption ihrer *poses plastiques* abschließen. In einem Interview vom 5. Februar 1911, in dem sie über ihren

---

<sup>273</sup> vgl. O. A., „La Milo Tabooed“, *The Australian Star*, 03.04.1908, S. 3, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/229929334>, 02.03.2025.

<sup>274</sup> vgl. O. A., „Poses in Music-Halls: A ‚La Milo‘ engagement stopped“, *The Manchester Guardian*, 24.02.1908, S. 12, <https://www.proquest.com/docview/474761084>, 12.02.2025.

<sup>275</sup> vgl. O. A., „La Milo Tabooed“, *The Australian Star*, 03.04.1908, S. 3.

<sup>276</sup> ebd.

<sup>277</sup> vgl. O. A., „Poses in Music-Halls: A ‚La Milo‘ engagement stopped“, *The Manchester Guardian*, 24.02.1908, S. 12; vgl. O. A., „La Milo Tabooed“, *The Australian Star*, 03.04.1908, S. 3.

<sup>278</sup> vgl. C. R. B., „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 23.05.1912, S. 38.

<sup>279</sup> vgl. O. A., O. A., *Observer*, 01.05.1915, S. 22, <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/TO19150501.2.46>, 01.03.2025.

Aufstieg in der Welt des Showbusiness referierte, offenbarte Pansy, dass ihre Darbietungen ihr Glück, Gunst und auch nicht wenig Tadel eingebracht hatten. Sie gestand, dass es viel Widerstand und unfreundliche Kritik gegeben hatte, was sie nicht nur sehr schmerzte, sondern sie in einer weinenden Nacht fast dazu gebracht hätte, alles aufzugeben. Als entscheidenden Faktor für ihre Resilienz führt sie ihre Überzeugung an, im Recht zu sein, die sich durch die wiederholte Darstellung ihrer *poses plastiques* nur gestärkt hat. Interessanterweise gehörten zu ihren wichtigsten Freunden auch viele, die einst ihre Feinde waren. Sie berichtete, dass Geistliche aller Konfessionen sie auf ihre Kunst angesprochen hätten, und zeigte sich erfreut darüber, dass nur wenige sie verlassen hatten, ohne dass abscheuliche Fehlinterpretationen und Missverständnisse korrigiert wurden.<sup>280</sup>

---

<sup>280</sup> vgl. O. A., „A living statue‘ speaks“, *Sunday Times (Sydney)*, 05.02.1911, S. 13.

#### 4. Diskussion

In diesem Kapitel werde ich einen Vergleich zwischen Lady Hamilton und La Milo vornehmen. Die Analyse bezieht sich auf die Literatur, die Inszenierungen selbst, die Rezeption des weiblichen Körpers sowie die verwendeten Mittel und die Räume. Des Weiteren ist zu eruieren, inwiefern sich Übereinstimmungen und Differenzen sowie Konstanten und Diskontinuitäten feststellen lassen.

Zuerst werde ich die Quellen einordnen, sowie ihre Menge und Qualität beurteilen. Mein erster Eindruck war, dass sich mehr Material über Emma Hamilton als über La Milo finden lässt. Dies erschien mir sinnvoll, da La Milo heutzutage weder sehr bekannt noch umfassend erforscht ist, insbesondere im Vergleich zu Emma Hamilton. Weiterhin ist sie eine Darstellerin australischer Herkunft und der Mangel könnte daher geografisch bedingt sein. Auf jeden Fall ließ sich beobachten, dass die Informationen über La Milo als äußerst begrenzt zu charakterisieren waren, was wahrscheinlich dazu geführt hat, dass sie heutzutage als Künstlerin unbeachtet ist. In einer zufälligen Entdeckung habe ich ein Buch über die theatralische Kunst in Australien aufgefunden, welches mich zu einem australischen und einem neuseeländischen Archiv geführt hat. In der Folge ist eine enorme Menge an Quellen aufgetaucht, die eine präzisere Rekonstruktion und Analyse der Darstellungen und Rezeptionen La Milos im Vergleich zu denen Lady Hamiltons ermöglicht. Die mangelnde Anschaulichkeit der Archiven konstituiert meiner Meinung nach der Grund für die unzureichende Erforschung von La Milo. Die Suche nach weiteren Quellen gestaltete sich als äußerst herausfordernd und es war erforderlich, mit Schlüsselbegriffen und Filtern zu experimentieren. Ich habe wiederholt die Erfahrung gemacht, dass ich sehr nützliche Artikel und interessante Interviews erst am Ende des Schreibprozesses gefunden habe.

Im nächsten Schritt werde ich die Quellen thematisieren und nämlich, was für Quellen vorhanden sind und ihre Überlieferung. Meine Argumentation fußt auf der Prämisse, dass eine umfassende Erforschung von konkreten Inhalte sowie die Art des Mediums, in dem diese diskutiert werden, abhängig ist. Ein wesentlicher Aspekt, der den Mangel an Informationen voraussetzt, ist die Überlieferung selbst. In einigen Fällen wurde Lady Hamiltons Literatur auf Althochdeutsch verfasst, was die Lesbarkeit und Verständlichkeit erschwerte. Obwohl es mehrere Berichte von Zuschauer\*innen gibt, die Emmas Verlebendigungen aus erster Hand erlebt haben, ist diese Literatur schwieriger zu finden, da sie meistens aus damaligen Reiseberichten stammt. Ein weiterer relevanter Punkt ist, dass alle

erhaltenen Aufzeichnungen, Beschreibungen in Reisetagebüchern, Briefen und sogar die visuellen Darstellungen offensichtlich die Vorurteile der betreffenden Autor\*innen und Künstler\*innen widerspiegeln. Contogouris bestätigt die von mir aufgestellte Hypothese und führt aus, dass die schriftliche Berichte die Wahrnehmung der Autor\*innen von Emma, die eine sehr umstrittene Figur war, offenbaren, während die visuellen Darstellungen der Attitudes die ästhetischen Anliegen der Künstler\*innen reflektieren.<sup>281</sup> Gemäß ihrer Argumentation ist während Emmas Lebenszeit keine Entwicklung in den schriftlichen und bildlichen Darstellungen ihrer Attitudes zu verzeichnen. Es handelt sich um verstreute, individuelle Eindrücke, die in ihrer Gesamtheit lediglich eine vage Vorstellung von den tatsächlichen Nachahmungen vermitteln.<sup>282</sup> Außerdem konstatiert sie, dass dieses Phänomen nicht nur auf Lady Hamiltons Attitüden beschränkt ist.<sup>283</sup> Ein bedeutender Teil der Kenntnisse über Emmas Herkunft und frühes Leben ist in den anonym veröffentlichten Biografien zu finden, die bedauerlicherweise darauf abzielen, Sensationen zu generieren.

Währenddessen ist die Rezeption von La Milos Nachahmungen ausführlicher dokumentiert, da sie wegen des Aufkommen der Massenpresse in Form von Zeitungsartikeln publiziert wurden. Diese sind aber auf keinen Fall als objektiver als die Quellen von Lady Hamilton zu klassifizieren, insbesondere unter Berücksichtigung, dass die Information, die Cruickshank an die Presse weiterleitete, häufig eine übermäßige und blumige Darstellung aufwies. Die zwei Archive, die ich für die vorliegende Untersuchung herangezogen habe und wo ich alle Zeitungsartikeln über La Milo ausfindig gemacht habe, sind *Papers Past* und *Trove*. Beide sind digitale Archive, die eine Sammlung von australischen, neuseeländischen und pazifischen Zeitungen, Gazetten, Zeitschriften und Magazinen aus verschiedenen Bibliotheken bieten.<sup>284</sup> Es sei darauf hingewiesen, dass die Mehrheit der Artikel auf Informationen zurückgreift, die von sogenannten Londoner Korrespondent\*innen bereitgestellt wurden. Infolgedessen sah ich mich mit einer Tendenz konfrontiert, dass zahlreiche Zeitungen die gleichen Nachrichten wiederholten, wenngleich an unterschiedlichen Tagen und mit marginalen Abweichungen. Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, dass jede Zeitung ihren Sitz in einer anderen Stadt hat. Dies führt dazu, dass die Nachrichten gelegentlich wiederholt werden, da sie für eine andere Region bestimmt waren und die verschiedenen Städte mit unterschiedlicher Geschwindigkeit erreichen, was

---

<sup>281</sup> vgl. Contogouris, *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art*, S. 70.

<sup>282</sup> a. a. O., S. 93.

<sup>283</sup> a. a. O., S. 70.

<sup>284</sup> vgl. O. A., „About“, *Trove*, O. A., <https://trove.nla.gov.au/about>, 14.03.2025; vgl. O. A., „About“, *Paper Past*, O. A., <https://paperspast.natlib.govt.nz/about>, 14.03.2025;

manchmal zu zeitlichen Diskrepanzen geführt hat. Das zuvor von mir angeführte Beispiel in der *Sunday Times* hinsichtlich der 80. Aufführung zielt darauf ab, das bestehende Missverständnis zu minimieren, indem darauf verwiesen wird, dass die Aufführung „als der Brief geschickt wurde“ beendet wurde. Es ist jedoch nicht optimal, über Ereignisse, die vor nahezu drei Monaten stattgefunden haben, in der aktuellen Berichterstattung zu lesen. Ein weiteres Beispiel für ein Problem bei der Überlieferung, die Mangel bedingt, sind Artikel, die eine minderwertige Digitalisierung aufweisen. In der Konsequenz ist die Lesbarkeit mancher Textpassagen beeinträchtigt. Daraus ergibt sich eine geringere Zuverlässigkeit dieser Quellen im Vergleich zu Büchern. Die visuellen Referenzen beider Künstler\*innen unterscheiden sich insofern, als dass Emma Hamilton und ihre Attitüden in Zeichnungen und Gemälden zu finden sind, wohingegen La Milo und ihre *poses plastiques* – in Fotografien abgebildet sind. Dies resultiert in einer deutlich unterschiedlichen Wirkung jeder Kunstform, was auf die Evolution der Medienformate zurückzuführen ist. Wie bereits angemerkt, wurde La Milo auch in einigen Karikaturen thematisiert, die dennoch zumeist als gut gemeint zu bewerten sind. Die Kritik wurde in ihrem Fall hauptsächlich in schriftlicher Form geäußert. Lady Hamilton war in ihrer Jugend Gegenstand abwertender Karikaturen, als sie beschuldigt wurde, ein unangemessen verführerisches Modell zu sein (siehe Abbildung 13). Später während ihrer Schwangerschaft und der damit verbundenen Gewichtszunahme wurde sie aber wieder verspottet (siehe Abbildung 10, 11 und 12).

Laut dem *Gender Glossar* fungieren Archive als „Speichergedächtnis für die Nachwelt“<sup>285</sup>, in denen hauptsächlich schriftliche Textdokumenten konserviert werden. Jedes Archiv erfüllt verschiedene Zwecke und Eigenschaften und die Quellen sind ausnahmslos durch spezifische Auswahlaspekte der verantwortlichen Instanz determiniert.<sup>286</sup> Seit dem Ende des 20. Jahrhunderts zeigen Kulturwissenschaften verstärkt, „dass Archive kein neutrales, repräsentatives, sondern ein lückenhaftes und verzerrtes Abbild der Gesellschaft widerspiegeln“.<sup>287</sup> Dieser Umstand ist darauf zurückzuführen, dass die Archive, besonders in dem Abendland von „patriarchalen Strukturen“ gekennzeichnet waren und in erster Linie Männern in Führungspositionen vorbehalten waren.<sup>288</sup> Eine weitere Ungleichheit liegt darin,

<sup>285</sup> vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck 1999, S. 137, zitiert nach Johanna Heide, „Archiv“, *Gender Glossar*, 30.07.2020, <https://www.gender-glossar.de/post/archiv>, 25.05.2025.

<sup>286</sup> vgl. Heide, „Archiv“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>287</sup> vgl. Georges Didi-Huberman/Knut Ebeling, *Das Archiv brennt*, Berlin: Kadmos 2007, S. 7 und Kate Eichhorn, *The Archival Turn in Feminism*, Philadelphia: Temple University Press 2013, S. 2, zitiert nach Heide, „Archiv“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>288</sup> vgl. Joan M. Schwartz/Terry Cook, „Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory“, *Archival Science* 2, 2002, S. 1–19, hier S. 16f, zitiert nach Heide, „Archiv“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

dass gewissen Akteur\*innen mehr räumliche Präsenz und Visibilität gewährleistet wurde. Frauen waren folglich diskriminiert und ihre gesellschaftliche Partizipation sowie ihr Zugriff auf Politik und Ressourcen wie Ausbildung waren fast bis zum 20. Jahrhunderts größtenteils unterbunden.<sup>289</sup> All das ist in meinem Fall auch evident, da einerseits ein Mangel an Informationen über Lady Hamilton und La Milo bestand, andererseits nur sehr wenige Quellen verfügbar sind, die von weiblichen Zeitgenossinnen stammen oder überhaupt erhalten sind. Jedoch erforderte das neu etablierte weibliche Rollenverständnis und Selbstbild eine Neuinterpretation vorhandener Archive, um weibliche Erfahrungen und Geschichten sichtbar zu machen.<sup>290</sup> Aufgrund der Tatsache, dass seit der Antike vorwiegend schriftliche Quellen archiviert wurden, wurden auch langsam „bisher als illegitim geltende Repräsentationsmechanismen wie mündliche Überlieferungen, Performances“ inkludiert.<sup>291</sup> Dieser Aspekt trägt zu einer Erklärung bei, warum La Milos *poses plastiques* im Vergleich zu Lady Hamiltons Attitüden ausführlicher beschrieben sind. Dies ist dadurch bedingt, dass Emma Hamilton 100 Jahre früher ihre Kunst geschaffen hat und die Rezeption definitiv eher mündlich überliefert wurde. Die jüngste Erfassung und Aufbewahrung historischer Quellen in digitaler Form ermöglicht einen erleichterten Zugang zu diesen Quellen, vorausgesetzt, die entsprechenden Materialien wurden bereits digitalisiert.<sup>292</sup> „Dennoch bleibt die Problematik des verzerrten gesellschaftlichen Abbilds auch im digitalen Zeitalter aktuell.“<sup>293</sup> Es ist essenziell, dass elektronische Medien langfristig archiviert und abrufbar bleiben, um die Integrität und Zugänglichkeit dieser zu gewährleisten. Nichtsdestotrotz beeinträchtigen rasch fortschreitende technische Innovationen die dauerhafte Datensicherung und machen fundiertes EDV-Fachwissen notwendig.<sup>294</sup> Darüber hinaus ist eine Zunahme potenzieller Gefahren zu beobachten, die sich insbesondere aus der potenziellen „Dekontextualisierung und Manipulation digitaler Archivgüter“ ergeben.<sup>295</sup>

---

<sup>289</sup> vgl. Gerda Lerner, *The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to Eighteen-seventy*, Oxford: Oxford University Press 1994, zitiert nach Heide, „Archiv“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>290</sup> vgl. Aleida Assmann, „Kanon und Archiv – Genderprobleme in der Dynamik des kulturellen Gedächtnisses“, *A Canon of Our Own? Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies*, hg. v. Marlen Bidwell-Steiner/Karin S. Wozonig, Innsbruck, Austria: Studienverlag 2006, S. 20–34, hier S. 30, zitiert nach Heide, „Archiv“, *Gender Glossar*, 25.05.2025..

<sup>291</sup> vgl. Heide, „Archiv“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>292</sup> vgl. Annika Wellmann-Stühling, „Historische Produktivität“, *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, hg. v. Marcel Lepper/Ulrich Raulff, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2016, S. 246–257, hier S. 255, zitiert nach Heide, „Archiv“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>293</sup> vgl. Heide, „Archiv“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>294</sup> vgl. Andreas Pilger, „Archivlandschaft“, *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, hg. v. Marcel Lepper / Ulrich Raulff, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2016, S. 77–90, hier S. 86, zitiert nach Heide, „Archiv“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>295</sup> vgl. Heide, „Archiv“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

Des Weiteren wäre zu untersuchen, inwieweit die Privatleben beider Darstellerinnen Thema öffentlicher Besprechungen waren. Ich bin der Meinung, dass die beiden Frauen sich der Tatsache bewusst waren, dass ihre Leben zum Gegenstand von Gesprächen wurden. Bedauerlicherweise ist es sowohl in der Gegenwart als auch in der Vergangenheit unmöglich, die Verbreitung von Klatschgeschichten zu kontrollieren. In Lady Hamiltons Fall liegt eine enge Verflechtung ihrer Verlebendigungen mit ihrem Privatleben vor, da sie ihre Darbietung lediglich vor den Freunden und Gästen ihres Ehepartners präsentierte. Nichtsdestotrotz stand ihr Leben unter dem prüfenden Blick der Öffentlichkeit. In der Stille ihres neuen Zuhauses präsentierte sie die Attitüden, die herausragende Bewunderung auslösten. Im Laufe der Zeit wurde jedoch nicht nur ihre „schändliche“ Vergangenheit immer wieder thematisiert, sondern auch ihre Romanze mit Nelson, sodass die britische Königin es ablehnte, sie zu treffen, auch wenn sie die Frau des Botschafters war. Es ist auch wichtig zu erwähnen, dass Nelsons Ehefrau bereits vor der Rückkehr ihres Mannes nach England Kenntnis darüber erhielt, dass zwischen den beiden eine Liaison bestehen könnte. Die hier zu berücksichtigende Implikation besagt, dass eine rasche Verbreitung dieser Gerüchte von Italien bis England zu verzeichnen war. Gleichzeitig wurde Lady Hamiltons Leben nach ihrem Tod auch durch ihre Briefkorrespondenzen (oder Sir William Hamiltons und Admiral Horatio Nelsons) unter die Lupe genommen, da sie nach dem Ableben aller Beteiligten für die Öffentlichkeit zugänglich wurden. Diese Briefe wurden am häufigsten in biografische Essays mit bekannten Bildern von Emma eingewoben und als Bücher veröffentlicht. Obwohl auf diese Weise eine Vielzahl an Auskünften über ihr Privatleben verfügbar sind, ist die Qualität dieser Bücher häufig fragwürdig, da sie tendenziell eine fiktionalisierte Version von ihrem Leben präsentieren. Der Fokus solcher Bücher liegt nicht nur auf den als skandalösesten Teilen ihres Lebens, sondern es lässt sich eine Verzierung der künstlerischen Narration und der Wiedergabe ihrer Briefe beobachten. Meiner Meinung nach stellt das anonym publizierte Werk *Memoirs of Lady Hamilton*, welches kurz nach ihrem Tod erschien, ein perfektes Beispiel für diese Thematik dar. Laut Baily enthält der Text eine Vielzahl an verleumderischen und skandalösen Inhalten, die unwahrscheinlich waren und größtenteils vollständig widerlegt und diskreditiert wurden.<sup>296</sup> Trotzdem neigt selbst sein Buch *Lady Hamilton. A Biographical Essay With a Catalogue of her Published Portraits*, auf dem ich mich beziehe, zur Spekulationen und seine persönlichen Gefühle und Meinungen bezüglich Emma evident und klar nachvollziehbar sind.

---

<sup>296</sup> vgl. Baily, *Emma, Lady Hamilton*, S. 16.

Im Vergleich dazu ist das Leben von der modernen Milo durch eine hohe Privatheit geprägt, weshalb nur wenige Informationen über ihre Person bekannt sind. Abgesehen von ihrer Eheschließung sind keine weiteren Details über ihr Privatleben dokumentiert. Doch die in den Zeitungen veröffentlichten Artikel und die Art und Weise der Berichterstattung geben Anlass zu einigen hochinteressanten Fragestellungen. In einem Zeitungsartikel vom 10. August 1905, kurz nachdem sie zum ersten Mal ihre *poses plastiques* präsentiert hat, wurde darauf hingewiesen, dass sie durch einen sozusagen mysteriösen Schleier der Geheimhaltung umschlossen war.<sup>297</sup> „Some music-hall patrons imagine that she is a continental beauty who goes about in draughty clothes to earn her salary; others think she hails from the Land of Trusts; and [...] there are others who are under the impression that the ever-so-lightly-clad lady is English.“<sup>298</sup> Die Bezeichnung „The Land of Trusts“ ist nicht eindeutig definiert, eine kurze Recherche ergibt jedoch, dass es sich dabei möglicherweise um die Vereinigten Staaten von Amerika handelt. Dies veranschaulicht die Problematik des Kontextverlusts bei der Interpretation historischer Quellen. Bezüglich des Juwelen-Diebstahls war sie unter den Personen im Gerichtssaal die einzige, deren Kleidung in der Presse überhaupt erwähnt wurde. Im März trug sie beispielsweise Kleidung in dunklen Farbtönen sowie schwarzen Pelz.<sup>299</sup> Ein weiteres Outfit, das im Detail beschrieben wurde, bestand aus einem Pelzmantel und einem modifizierten „Dollar Princess“-Hut.<sup>300</sup> In dem letzten Gerichtsfall wurde sie lediglich als „elegant gekleidet“ beurteilt, wobei angemerkt wurde, dass sie eine große Riechflasche bei sich trug.<sup>301</sup> Vielleicht wurde ihre Kleidung in den Fokus gerückt, da sie die einzige Frau im Prozess war oder aufgrund ihres „Fashionista“-Status (wie anhand ihrer Bilder ersichtlich wird). Es ist dennoch faszinierend, dass die Zeitungen es für relevant erachteten, einige ihrer Outfits in den Artikel zu integrieren. Wie ich bereits erwähnt habe, erfolgte eine Ergänzung ihrer Posen in Amerika durch Bewegbildaufnahmen von ihr in exklusive Kleidungskombinationen aus London und Paris, wobei sie als Beraterin für Mode und Körperpflege beworben wurde, die in einer großen Anzahl von Modezeitschriften zu sehen war.<sup>302</sup> Ich bin auch der Meinung, dass die Verwendung ihres Namens in erster Linie der Generierung von Aufmerksamkeit für die Artikel diene, da er stets an vorderster Stelle der

---

<sup>297</sup> vgl. O. A., „At Poverty Point“, *Bulletin*, 10.08.1905, S.30.

<sup>298</sup> ebd.

<sup>299</sup> vgl. O. A., „Yesterday's Police: ‚La Milo‘ at Bow street. Jeweller's advice on stage effects“, *The Observer*, 06.03.1910, S. 14, <https://www.proquest.com/docview/480473206?sourcetype=Newspapers>, 04.02.2025.

<sup>300</sup> vgl. O. A., „‚La Milo‘ in tears: further evidence in the jewel fraud case“, *The Observer*, 20.03.1910, S.14, <https://www.proquest.com/docview/480622108?sourcetype=Newspapers>, 04.02.2025.

<sup>301</sup> vgl. O. A., „‚La Milo‘ as witness“, *The Observer*, 01.05.1910, S. 14.

<sup>302</sup> vgl. O. A., „Music hall art“, *Auckland Star*, 13.02.1915, S. 14; vgl. „Touchstone“, „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 30.08.1906, S. 34.

Überschriften zu finden war, obschon sie in das Gerichtsverfahren involviert wurde, ohne dass ihr eine Schuld oder Kenntnis der Ereignisse zu attestieren war. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass der Vorfall im weiteren Verlauf ein Jahr später unter der Bezeichnung *The La Milo case* bekannt wurde. Dies ist insbesondere vor dem Hintergrund bemerkenswert, dass La Milo über die geringste Verbindung zu dem Fall verfügte.<sup>303</sup>

Im Rahmen einer Analyse der Lebenssituation der beiden Künstlerinnen könnte die Frage aufgeworfen werden, ob es Informationen über ihre Gedankenwelt gibt. Folglich ist eine weitere Kategorie zu berücksichtigen, nämlich, ob die Fähigkeit zur Recherche von Quellen hinsichtlich ihrer Gedanken gegeben ist. La Milo erlangte Bekanntheit als eine Dame, deren Figur und gewagte, anmutige Posen in den Sonntagszeitungen ausführlich thematisiert wurden.<sup>304</sup> Es wurde dagegen keine Aufmerksamkeit auf ihre persönlichen Gedanken und Meinungen zu verschiedenen Themen gerichtet. Es existieren einige Interviews, in denen La Milo über ihre Kunst und die dahinterstehende Inspiration sprach. Bekannt sind jedoch nur wenige Momente, in denen sie ihre Gedanken und Gefühle mitteilt, was die Suche nach solchen Momenten zu einer anspruchsvollen Aufgabe macht. Glücklicherweise lassen sich einige ihrer Auffassungen aus der Korrespondenz zwischen Cruickshank und verschiedenen Zeitungen ableiten. Sie charakterisierte beispielsweise ihr Landhaus in der Nähe von London und ihre Automobile als Objekte, deren Besitz in Australien lediglich ein Wunschtraum sein würde.<sup>305</sup> Dies unterstreicht nicht nur, wie erfolgreich sie zu diesem Zeitpunkt war, sondern auch, wie viel erfolgreicher und reicher sie dank ihrer Karriere geworden ist. Ein weiterer Einblick in ihre Persönlichkeit, aber auch in ihre Einstellung zu Geld ist eine Geschichte, in der ihr ein Perlencollier mit einem großen Tropfen Diamant für £30.000 angeboten wurde. Auch wenn das Collier angeblich auch vom Kaiser selbst begehrt wurde (man kann nur vermuten, ob dies nicht einfach eine Verkaufsstrategie war), antwortete sie nur, dass es am Hals einer Dame vulgär aussehen würde und sie lieber die £30.000 genießen würde.<sup>306</sup> Lady Hamiltons persönliche Gedanken sind in ihren Briefkorrespondenzen zu finden, doch die Briefe selbst werden nicht einfach zur Verfügung gestellt und die Originale werden wahrscheinlich irgendwo in einem Museum aufbewahrt. Wie bereits erwähnt, wurden Emmas Briefe in Bücher integriert und in eine Art Erzählung eingebettet, die darauf abzielte, eine umfassende Biografie zu schaffen. Ein Beispiel für solche Textgattung ist das Buch *Emma*

---

<sup>303</sup> vgl. O. A., „Sequel to the La Milo case“, *The Observer*, 10.12.1911, S. 17,

<https://www.proquest.com/docview/480641793?sourcetype=Newspapers>, 04.02.2025.

<sup>304</sup> vgl. O. A., „Tame Turn at The London Pavilion“, *The Evening Mail*, 01.06.1906, S. 2.

<sup>305</sup> vgl. O. A., „Theatrical Tattle“, *Truth (Perth)*, 13.10.1906, S. 8.

<sup>306</sup> vgl. O. A., „La Milo‘ as Lady Godiva“, *Auckland Star*, 20.09.1907, S. 5.

*Lady Hamilton. From new and original sources and documents. Together with an Appendix of Notes and New letters* von Walter Sichel. Wie der Titel bereits vermuten lässt, wurden alle Briefe, die der Autor finden konnte, in den Anhang aufgenommen. Zusätzlich wurden Notizen dazu geschrieben, um den Kontext über Daten, Personen, Details, grammatikalische Fehler, durchgestrichene Wörter usw. zu ergänzen. Zwar werden sie als hilfreich erachtet, jedoch sind einige von ihnen letztendlich nicht objektiv und stellen eher Vermutungen dar. Im Kontrast zu La Milos manifestieren sich in Emmas Korrespondenz in erster Linie ihre Sorgen und Emotionen, da ihre Briefe nahezu wie ein Tagebuch gelesen werden können. In ihrer Korrespondenz fand sich doch keinerlei Bezug zu ihren Attitüden sowie keine Relevanz für die Fragestellungen meiner Forschung. Aus diesem Grund erachte ich es als nicht erforderlich, mich näher mit all den zahlreichen Briefen zu befassen, die sie während ihres Lebens verfasst hat.

An diesem Punkt erscheint es zweckmäßig, eine Diskussion über beide Kunstformen zu eröffnen. Lady Hamiltons Verlebendigungen umfassten hauptsächlich Gemälde, aber auch Statuen, bildliche Motive aus Vasen sowie mythologische Figuren im Allgemeinen. La Milo zeigte eine signifikante Affinität zur Nachahmung von Statuen und Skulpturen. Emmas Attitüden werden in hohem Detailgrad beschrieben, wobei ein besonderer Fokus auf die vermittelten Emotionen gelegt wurde. Dieser Schluss lässt sich logisch ableiten, wenn die Attitüden und die *poses plastiques* als Kunstformen verglichen werden. Beide Darstellerinnen zielten darauf, Weiblichkeit möglichst eindrucksvoll zu inszenieren. Lady Hamilton bediente sich Requisiten und wickelte sich in eine Tunika, da das Vermögen ihrer Attitüden in der Übermittlung von Affekten lag, die durch ihre Mienen und Gesten zum Ausdruck gebracht wurden. Die moderne Milo kolorierte einige ihrer Körperbereiche mit weißer Farbe und bedeckte andere mit Tüchern. Ihre weltweite Berühmtheit erlangte sie durch die höchst präzise Imitation ihrer Vorlagen, die als „one of the most novel, unique and artistic attractions“<sup>307</sup> gewürdigt wurde. Ein ähnliches Phänomen lässt sich auch bei Lady Hamilton beobachten, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts in ganz Europa einen Namen mit ihren Attitüden gemacht hat. Der zentrale Unterschied besteht darin, dass die Zeitungen La Milo als Performerin und Künstlerin anerkannten, während Emma Hamilton, trotz ihrer Bekanntheit, in der damaligen Gesellschaft lediglich als Objekt, als weiterer Gegenstand in William Hamiltons Schatzkammer, und niemals als Künstlerin bezeichnet wurde. Es ist durch Quellen belegt, dass es sich bei La Milos *poses plastiques* auf der australischen Bühne um

---

<sup>307</sup> vgl. O. A., „The Modern Milo“, *Kalgoorlie Miner*, 31.01.1906, S. 7.

eine von ihr selbst entwickelte Idee und Schöpfung handelte, in deren Rahmen sie vollständige künstlerische Autorität besaß. Im Gegensatz dazu existieren bedauerlicherweise keine eindeutigen Beweise für den kreativen Prozess von Lady Hamilton. Trotzdem ist es naheliegend, dass ihre Ausbildung, ihr „natürlich vorhandenes künstlerisches Temperament“<sup>308</sup>, sowie die Atmosphäre Neapels zu ihrer Inspiration beigetragen haben, Attitüden zu schaffen. Wenngleich es Anzeichen dafür gibt, dass Sir Hamilton einen gewissen Beitrag geleistet haben mag, übernahm Emma in dieser Sache eine essenzielle und innovative Funktion. Lady Hamilton und La Milo wiesen eine Gemeinsamkeit auf, nämlich dass die Anerkennung für größtenteils ihrer erbrachten Leistungen häufig den Männern in ihrem Leben zuteil wurde. Es gibt Indizien, die auf die kreative Partnerschaft zwischen La Milo und Cruickshank schließen lassen, in der beide Akteure wesentliche Beiträge sowohl auf der Bühne als auch hinter den Kulissen leisteten.<sup>309</sup> Allerdings ist zu konzedieren, dass La Milo eine größere Anerkennung verdient, während Cruickshank eine sekundäre Rolle innehatte. Callaway beschreibt Emma Hamiltons Lebensgeschichte auch als exemplarisch für die Geschichte vieler anderen Frauen in der Vergangenheit, die durch männliche Spuren überlagert ist.<sup>310</sup>

„Even a history as well documented as hers has since been diminished by twentieth-century writers who cannot accept that this young, uneducated woman had any talent of her own other than just being beautiful. The difficulty these misogynist spoilsports face in proving their case is that they cannot decide upon a clear-cut Svengali.<sup>311</sup> [...] Surely it is just as likely for Emma to have taken a little inspiration from them all, and created performance art all by herself. There is no real need, apart from reflex deference to a masculinist historical construction, to postulate a puppet-master for her.“<sup>312</sup>

Die Rekonstruktion von Emma Hamiltons Attitüden gestaltet sich in der heutigen Zeit als eine Herausforderung, wie Contogouris darlegt.<sup>313</sup> Jede Untersuchung der Attitüden stößt letztendlich auf das Problem, dass es sich um etwas handelt, das nicht mehr beobachtet werden kann. Weder die visuellen noch die schriftlichen Spuren stammen von ihr – obwohl sie auf umfangreiches Wissen zurückgriff, improvisierte sie ihre Darbietungen und hinterließ somit keine Aufzeichnungen über ihre Choreografien.<sup>314</sup> Dazu präsentierte sie die Verlebendigungen in der Privatresidenz ihres Ehemannes, weshalb keine entsprechenden Presseberichte existierten. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich aber auch die Massenpresse noch

<sup>308</sup> vgl. Baily, *Emma, Lady Hamilton*, S. 24f.

<sup>309</sup> vgl. Huxley, „Music hall art“, S. 234.

<sup>310</sup> vgl. Callaway, *Visual Ephemera*, S. 63.

<sup>311</sup> Eine Person, die einen kontrollierenden oder hypnotisierenden Einfluss auf eine andere Person ausübt.

<sup>312</sup> vgl. Callaway, *Visual Ephemera*, S. 63.

<sup>313</sup> vgl. Contogouris, *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art*, S. 70.

<sup>314</sup> ebd.

nicht wirklich durchgesetzt.<sup>315</sup> Die vorliegende Thematik ist erneut mit der der Quellen in Verbindung zu bringen, da eine Rekonstruktion von La Milos *poses plastiques* anhand der zahlreichen Zeitungsartikel, wie bereits zuvor erörtert, bis zu einem gewissen Grad möglich ist. Interessanterweise war es mir unmöglich zu eruieren, ob Emma sich der Meinung des Publikums für ihre Nachahmungen bewusst war und ob die Rezeption vor ihr überhaupt diskutiert wurde. Im Vergleich dazu hat La Milo eine hohe Anzahl an Informationen über sich selbst in der Zeitung gelesen, da diese öffentlich verfügbar waren. Als evidenten Beweis werde ich ein Zeitungsartikel heranziehen, in dem eine ausführliche Antwort auf die kontinuierliche Kritik von Mrs. Chant formuliert wurde:

„So long as Mrs. Ormiston Chant condemned my performance without having seen it, so long was I content to tolerate her criticism and ignore her abuse; but now that she has condescended to step from the lofty height of prejudiced puritanism and has written her impressions of my poses, I feel compelled to justify my art and defend my personal character.“<sup>316</sup>

Die moderne Milos „music hall turn“<sup>317</sup> repräsentierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts in London einen zeitgenössischen Trend.<sup>318</sup> Um die Popularität ihrer Posen besser zu verstehen, ist es notwendig, die Entwicklung der Kostümkonventionen im Palace Theatre im Jahr 1893 zu betrachten.<sup>319</sup> Ursprünglich für die Aufführungen von Grand-Opéra-Stücken konzipiert, wurde das „Royal English Opera House“ nur wenige Jahre später, im Jahr 1891, in einer Music Hall namens „Palace Theatre of Varieties“ umgewandelt.<sup>320</sup> Das Palace Theatre ist ein Beispiel für die zahlreichen Varietétheater, die in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in Music Halls umgestaltet wurden.<sup>321</sup> Tracy Davis hat sich mit Briefen und Berichten von Zeitgenoss\*innen aus dem *Greater London Record Office Archiv* befasst und die Geschichte des Palace Theatres wie folgt rekonstruiert: Da der Umbau des Palace Theatres nach der Gründung des *London County Council's Theatres and Music Hall Licensing Committee* (LCC) erfolgte, erhielt das Palace Theatre die Baubewilligung für eine Promenade nicht. Die Promenade stellte den Ort dar, an dem sich in der Regel gut gekleidete Prostituierte flanierten. Das Management des Palace Theatre erkannte, dass das Haus ohne sie nicht mehr wettbewerbsfähig sein würde. Es wurde erwogen, wie es möglich wäre, ein Stammpublikum zu gewinnen und gleichzeitig den Anschein eines Ortes der

---

<sup>315</sup> ebd.

<sup>316</sup> vgl. O. A., „Living statuary as an art. By La Milo“, *Evening Journal*, 22.06.1907, S. 1.

<sup>317</sup> Mit der Bezeichnung „turn“ ist ein separater Auftritt im Rahmen des Music-Hall-Programms gemeint.

<sup>318</sup> vgl. O. A., O. A., *Mount Alexander Mail*, 26.06.1906, S. 4.

<sup>319</sup> vgl. Davis, *Actresses As Working Women*, S. 125.

<sup>320</sup> vgl. Faulk, *Music Hall and Modernity*, S. 142.

<sup>321</sup> vgl. Barrow, „Toga Plays and Tableaux Vivants“, S. 220.

„Familienunterhaltung“ zu wahren. Die Lösung wurde in der Kostümierung der Tableau-Vivant-Darstellerinnen gefunden. Anstatt die Frauen mit „klassischen“ Draperien zu bedecken, kopierten sie getreu die künstlerischen Quellen, auch wenn das bedeutete, nur Maillots zu tragen.<sup>322</sup> Im Rahmen dieser Regelung verbesserte sich die Bilanz des Palastes von einem Betriebsdefizit von £37.000 im ersten Jahr als Opernhaus auf einen Gewinn von £6.000 im ersten Jahr als Music Hall.<sup>323</sup>

Es soll im Folgenden die Frage erörtert werden, was genau unter dem Begriff „Maillot“ zu verstehen ist. Im Vergleich zu Lady Hamilton trugen ihre Nachfolgerinnen auf der britischen Bühne enge, hautfarbene Ganzkörperanzüge, die einen Eindruck von Nacktheit erzeugten. Der Maillot wurde über das Korsett getragen und sollte die stilisierte Silhouette einer Skulptur nachahmen.<sup>324</sup> Diese sogenannte bekleidete Nacktheit konstituierte ein sorgfältig inszeniertes Spektakel, das nicht nur bei der Tableaux Vivants, sondern auch bei der Werbefotografie weiter genutzt wurde. Auf der Bühne fungierten Strumpfhosen, Ganzkörperanzüge und Polster als Mittel zur Perfektionierung des weiblichen Körpers und Idealisierung der weiblichen Nacktheit. Einerseits wurde Cellulite geglättet und die Körperbehaarung entfernt, andererseits wurde die ästhetische Wirkung, anscheinend jedoch nicht die erotische Attraktivität, erhöht.<sup>325</sup> So wurden die Menschen mit Plakaten und Anzeigen angelockt, auf welchen „nackte“ und „halbnackte“ Frauen abgebildet waren und deren Exaktheit mit der von Originalen versprochen wurde.<sup>326</sup> Im Laufe der Zeit wurden wiederholt Beschwerden über die Unanständigkeiten der lebenden Bilder und Statuen erhoben, sodass mehrfach Inspektoren des LCC zur Kontrolle entsandt wurden. Allerdings waren sämtliche Einwände und Auseinandersetzungen über das Thema im Laufe des Jahrzehnts erfolglos, da sie oft einfach vertagt wurden und Proteste schnell durch kleine Kompromisse unterbunden wurden.<sup>327</sup> So entschied das LCC, dass ein dünnes Tuch, eine Gazeo der ein Blumenstrauß über dem Becken der Darstellerinnen als Kompromiss ausreichend sei. Solange im Palace Theatre eigentliche Kunstwerke präsentiert wurden, oblag es an den Zuschauer\*innen, sich an das Vorhandensein von Maillots zu erinnern.<sup>328</sup> Selbst wenn die Darstellerinnen Chiffon über die Maillots trugen, kritisiert Davis diese Lösung als noch sexuell suggestiver:

---

<sup>322</sup> vgl. Davis, *Actresses As Working Women*, S. 127.

<sup>323</sup> a. a. O., S. 128.

<sup>324</sup> vgl. Barrow, „Toga Plays and Tableaux Vivants“, S. 221.

<sup>325</sup> vgl. Davis, *Actresses As Working Women*, 126f.

<sup>326</sup> a. a. O., S. 128.

<sup>327</sup> vgl. Faulk, *Music Hall and Modernity*, S. 143.

<sup>328</sup> vgl. Davis, *Actresses As Working Women*, S. 129.

„The wisp of fabric, like the Romantic ballet skirt and classical tutu, held an honoured place on the English stage because it was a fetishized object: not an instrument of concealment but rather a flag drawing attention to the site most sought after by the voyeuristic eye. Invested with powerful significations of male heterosexual eroticism, these items highlight the Victorian spectacle of absent costume and the paradoxes of propriety and immodesty, public and private vestimentary codes, and licit and illicit enjoyment of the female body.“<sup>329</sup>

Endlich im Jahr 1894, nur ein Jahr nach der Veränderung der Kostüme, wurden die britischen Tableaux Vivants zum Gegenstand einer umfassenden Kontroverse, als Lady Somerset, die Vorsitzende der *Women's Christian Temperance Union*, vor dem LCC einen formellen Protest einlegte. Gleichzeitig schloss sich ein leitender Funktionär der sozialen Reinheitsbewegung in der *National Vigilance Association* namens W. A. Coote sie an.<sup>330</sup> Faulk zufolge resultierte der anhaltende Konflikt um die Tableaux Vivants in einer Krise der etablierten Vorstellungen vom ästhetischen Wert des weiblichen Spektakels. Die Angriffe der Aktivist\*innen der Reinheitsbewegung stellten diese Unterhaltungsform auf den Prüfstand zu einem Zeitpunkt, als das Varieté zunehmend von der Mittelschicht unterstützt wurde. Die anschließende Kontroverse initiierte einen anregenden Diskurs über Frauen, Massenunterhaltung und das Wesen der Ästhetik, der öffentlich ausgetragen und diskutiert wurde.<sup>331</sup> Faulk argumentiert, dass der weibliche Akt für die Zuschauer\*innen im spätviktorianischen London nicht einfach mit dem skopischen Vergnügen verbunden war. Wenn das Publikum weiblichen Körpern in einer solchen Umgebung begegnete, die eine ästhetische Bewertung begünstigte, nahm es vielmehr an einer komplexen Produktion neuer Interpretationen teil. Er führt aus, dass das Erleben der Tableaux Vivants im Palace Theatre die Beobachtung des weiblichen Körpers in einer als „highly mediated“ zu bezeichnenden Weise ermöglichte, mit neuen Bühnentechniken, einschließlich Beleuchtung und aufwändigen Bühnenhintergründen. All dies ermutigte das Publikum, den Akt in einen narrativen Kontext zu stellen, der das Unbehagen über die Zurschaustellung der weiblichen Form mildern konnte.<sup>332</sup> Obwohl die Tableaux Vivants in den Music Halls des späten 19. Jahrhunderts den weiblichen Körper als Spektakel inszenierten, waren sie kein weiteres Beispiel für Frauenfeindlichkeit, so Faulk. Stattdessen ist diese als spektakulär zu betrachtende Unterhaltung nach seiner Ansicht untrennbar mit Fragen der Klassen- und Konsumkultur verbunden.<sup>333</sup> Er beschreibt den von Lady Somerset angezettelten Konflikt um die lebenden Bilder des Palace Theatres als eine Form des Eingriffs in die Produktion von Massenunterhaltung, der einen öffentlichen Dialog

---

<sup>329</sup> a. a. O., S. 131.

<sup>330</sup> vgl. Faulk, *Music Hall and Modernity*, S. 143.

<sup>331</sup> a. a. O., S. 144.

<sup>332</sup> a. a. O., S. 145.

<sup>333</sup> a. a. O., S. 145, S. 146.

über die in den Tableaux Vivants auftretenden Frauen und ihren Status als Arbeiterinnen auslöste.<sup>334</sup>

Obwohl sich das Kostüm von La Milos von den Maillots unterscheidet, gelten die Bedenken hinsichtlich der Unanständigkeit und Unangemessenheit der Tableaux-Vivant-Kleidung auch hier – und sogar noch in stärkerem Maße – da sie, um das ursprüngliche Aussehen der Statuen, die sie nachahmt, zu bewahren, auf der Bühne fast nackt war. Die Kontroversen und Diskussionen waren zehn Jahre später identisch, wie aus dem Artikel vom 28. Juni 1907 hervorgeht. Wie ich bereits erörtert habe, wurde am 26. Juni 1907 die Maßnahme beschlossen, Tableaux Vivants auf der britischen Bühne zu limitieren.<sup>335</sup> W. A. Coote bekleidete zu diesem Zeitpunkt nicht nur die Position des Sekretärs der *National Vigilance Association*, sondern auch des *London Council for the Promotion of Public Morality*. Er vertrat immer noch die Auffassung, dass die Einordnung solcher Unterhaltungsformen als pädagogische Kräfte in der Kunst als absurd zu gewichten sei.<sup>336</sup> Auch wenn diese Agitation in den Music-Hall-Kreisen anfänglich nicht mit der erforderlichen Seriosität behandelt wurde, begannen die betroffenen Künstler\*innen die andauernden Proteste und Forderungen nach einem Verbot als äußerst störend zu empfinden.<sup>337</sup>

„The restrictions which are suggested should be placed upon our exhibitions are becoming unbearable,’ said a member of a well-known group of living statuary artists to our representative yesterday. ‘No one with the smallest grain of common-sense can call them objectionable. What is there ‘indecent’, ‘impure’, or ‘suggestive’ about them, may I ask? If living statuary is degrading to look upon, then more so are some of the statues and pictures in many of our public art galleries. I do not think the public will allow a few mock-modest people to debar them from the enjoyment of such artistic exhibitions.’“<sup>338</sup>

Im Bezugnahme auf die Thematik „Frauen und Arbeit“ möchte ich ein theoretisches Konzept hervorbringen, welches sich mit der Sichtbarkeit von Frauen befasst, nämlich – die Problematik der Dichotomie zwischen Arbeit und Familie. Der Ansatz hinterfragt die Ansicht, dass Arbeit ausschließlich derjenigen Tätigkeit zuzuordnen ist, die mit einer finanziellen Vergütung einhergeht. „Women have always worked, and unpaid work was and

---

<sup>334</sup> a. a. O., S. 145.

<sup>335</sup> vgl. O. A., „Living statuary. County council opinion. Exhibitions undesirable“, *Kalgoorlie Miner*, 28.06.1907, S. 5.

<sup>336</sup> vgl. O. A., „Living statuary. County council opinion. Exhibitions undesirable“, *The Mercury (Hobart)*, 28.06.1907, S. 5, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/9926326>, 13.03.2025.

<sup>337</sup> vgl. O. A., „Living statuary. County council opinion. Exhibitions undesirable“, *The Mercury (Hobart)*, 28.06.1907, S. 5.

<sup>338</sup> ebd.

is women's work“.<sup>339</sup> Gemäß Bock sind Geburt, Erziehung und Betreuung von Kindern als typische Beispiele für unbezahlte Arbeit zu nennen.<sup>340</sup> Die vermeintliche Dichotomie zwischen Arbeit und Familie, zwischen Männern als Arbeitnehmern und Frauen als „Nicht-Arbeitnehmerinnen“, erweist sich als eine zwischen bezahlter und unbezahlter Arbeit, zwischen unterbezahlter und angemessen bezahlter Arbeit, zwischen dem höheren und niedrigeren Wert der Arbeit – zwischen Arbeit von Männern und Arbeit von Frauen.<sup>341</sup> In der vorliegenden Abhandlung werde ich die These vertreten, dass dies auch auf den Bereich der Kunst übertragen werden kann.

La Milo gelang es, diese gesellschaftlichen Strukturen zu durchbrechen und sich einen Arbeitsbereich in der Kunst zu schaffen – sie arbeitete, verdiente ein enormes Vermögen, machte sich einen Namen und Karriere. Das Gerichtsverfahren ermöglicht zudem die Analyse ihrer finanziellen Situation. Wie bereits festgestellt wurde, betrug ihr Jahreseinkommen fast £5.000, ihr Wochenlohn schwankte zwischen £100 und £200.<sup>342</sup> Ein Einkommen von £5.000 im Jahr 1911 entspricht gegenwärtig etwa £752.644,04.<sup>343</sup> Gemäß der Aussage ihres Ehemannes besaß sie in Australien ein Grundstück von beträchtlicher Größe. Außerdem verfüge sie über ein erhebliches verfügbares Einkommen.<sup>344</sup> Sie selbst gab an, dass sie in ihrem Beruf beträchtliche Summen verdient hatte und über ein hohes Maß an Autonomie verfügte, als sie nach England kam. Sie fügte hinzu, dass sie nie von irgendjemandem finanziell abhängig gewesen sei und während ihres Aufenthalts in Großbritannien ihren Lebensunterhalt aus eigenen Einkünften bestritten habe.<sup>345</sup> Selbst nach der Heirat mit Eggena wurde die Bezahlung der Hotelkosten von ihr übernommen.<sup>346</sup> Den Leser\*innen bleibt verborgen, welche Frage der Anwalt zunächst gestellt hat, um den Kontext adäquat zu erfassen. Trotzdem äußerte La Milo, dass sie die Andeutung, ihr Mann nehme Geld von ihr an, als „geradezu widerlich“ empfand. Es lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, ob die Frage implizierte, dass Eggena sie ausschließlich aus monetären Gründen geheiratet und ausgenutzt hat, oder ob eine andere Intention zugrunde liegt. Sie fügte hinzu,

---

<sup>339</sup> vgl. Gisela Bock, „Challenging Dichotomies: Perspectives on Women's History“, *Writing Women's History. International Perspectives*, hg. v. Karen Offen/Ruth Roach Pierson/Jane Rendall, London: Palgrave Macmillan 1991, S. 1–23, hier S. 3.

<sup>340</sup> vgl. Bock, „Challenging Dichotomies“, S. 3.

<sup>341</sup> a. a. O., S. 4.

<sup>342</sup> vgl. O. A., „Sequel to the La Milo case“, *The Observer*, 10.12.1911, S. 17.

<sup>343</sup> Ich habe die Berechnung mit der folgenden Website durchgeführt:

<https://www.in2013dollars.com/uk/inflation/1911?amount=5000>.

<sup>344</sup> vgl. O. A., „La Milo charged“, *The Manchester Guardian*, 29.04.1910, S. 4.

<sup>345</sup> vgl. O. A., „La Milo as witness“, *The Observer*, 01.05.1910, S. 14.

<sup>346</sup> ebd.

dass sie ihm zu verschiedenen Zeitpunkten Schecks ausgestellt habe, weil er über £2.000 von seinen Verwandten in Deutschland erhalten habe. Das Problem war, dass er bankrott sei und kein Konto haben dürfe, weshalb das Geld auf ihr Bankkonto eingezahlt wurde.<sup>347</sup> Auch wenn dies nicht das Ziel der Berichterstattung im Kontext des Gerichtsverfahrens war, konnte ich unschätzbare Informationen über La Milo als unabhängige, berufstätige Frau in der Theaterbranche zu Beginn des 19. Jahrhunderts gewinnen, die einen signifikanten Wohlstand für sich selbst erwarb. Sie teilte in einem Brief an *The Observer*, dass sie und Cruickshank nicht nur in einem Landhaus außerhalb von London residierten, das ein paar Schilling pro Woche kostete (was dem niedrigsten Eintrittspreis für ihre Aufführung entsprach), sondern auch verfügten sie zusätzlich über ein eigenes Automobil.<sup>348</sup> Eine weitere interessante Tatsache über sie ist, dass es keine gesicherten Erkenntnisse darüber gibt, ob sie die Rolle der Lady Godiva anstrebte oder ob ihr diese angeboten wurde. Allerdings nahm sie kostenlos an der Lady Godiva Prozession teil.<sup>349</sup> Wie ich bereits dargelegt habe, war es in La Milos Beruf häufig zu beobachten, dass die Besitzer\*innen unterschiedlicher Geschäfte ihre Waren zu kommerziellen Zwecken an sie sandten. Dazu wurde sie dafür entlohnt, dass sie mit diversen Produkten assoziiert wurde. Diese Praxis veranschaulicht ihre einflussreiche Position und unterstreicht, was für Bedeutung ihre Auffassung besaß.<sup>350</sup> Es lässt sich nachweisen, dass sie eine hohe Anerkennung erfuhr, was sich darin zeigt, dass selbst der Manager des Londoner Pavillons die £500-Garantie beglich, sodass sie während des Gerichtsverfahrens nicht inhaftiert wurde.

Lady Hamiltons Darbietungen sind dem Kult der Sensibilität zuzuordnen, dessen literarischer Höhepunkt in Europa zwischen 1740 und 1780 lag (jedoch ist auch Ende des 18. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle dieses Kultes in ganz Europa, einschließlich Italien, festzustellen).<sup>351</sup> Der Kult der Sensibilität fokussierte sich auf das weibliche Publikum, da das Nachspielen mythologischer und literarischer Rollen eine der wenigen Gelegenheiten für Damen aus der höfischen Gesellschaft und der aufstrebenden Mittelschicht bedeutete, ihre Emotionen öffentlich zu artikulieren. Das Leben dieser Frauen war ansonsten strengen Regeln unterworfen – selbst gebildete Frauen hatten im Gegensatz zu Männern keine

---

<sup>347</sup> ebd.

<sup>348</sup> vgl. O. A., „Theatrical Tattle“, *Truth (Perth)*, 13.10.1906, S. 8, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/207396745>, 28.01.2025.

<sup>349</sup> vgl. O. A., „La Milo and the Godiva Procession“, *The Observer*, 23.06.1907, S. 7.

<sup>350</sup> vgl. O. A., „La Milo‘ as witness“, *The Observer*, 01.05.1910, S. 14.

<sup>351</sup> vgl. Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton's ‚Attitudes‘“, S. 228.

Erlaubnis, Streit zu führen, Wut zu zeigen oder ihre Meinung offen zu äußern.<sup>352</sup> Emma Hamilton war aus dieser Perspektive eine umstrittene Figur und es ist mir nicht möglich, eine verlässliche Aussage über ihre Person zu tätigen. Es ist auch schwer zu bestimmen, welche Meinung genau die Menschen über sie hatten. Es gab Menschen, die sie bewunderten. Es gab Menschen, die sie kritisierten. Es gab Menschen, die sie liebten. Und es gab Menschen, die über sie tratschten. Doch abgesehen von Admiral Horatio Nelson und Sir William Hamilton befand sie sich inmitten von Personen, denen sie kein Vertrauen entgegenbringen konnte. Es lässt sich feststellen, dass sie eine einflussreiche Persönlichkeit war, die sowohl einen bedeutenden Beitrag zur Kunst geleistet hat als auch eine wichtige Funktion als politische Vermittlerin innehatte. Trotzdem selbst Königin Maria Caroline versagte Emma jegliche Unterstützung, nachdem diese ihren Interessen nicht länger diente. Im Rahmen des vorliegenden Vergleichs kann ich feststellen, dass Lady Hamilton sich aus beruflicher und finanzieller Perspektive in einer deutlich prekären Position befand. Emma war in finanzieller Hinsicht nie unabhängig. Ihre Attitüden waren weder ihre Profession noch ihr Beruf und in der Folge war sie nicht in der Lage, für sich selbst zu sorgen, was bei La Milo hingegen der Fall war. Im Gegensatz zu der australischen Performerin war sie auch von dem Vermögen ihrer Partner und späteren Ehemänner abhängig und wahrscheinlich besaß sie erst in ihren letzten Lebensjahren, als sie nach Frankreich zog, ihren eigenen Wohnraum. Selbst nach dem Ableben von Sir William Hamilton und Admiral Horatio Nelson war sie finanziell abhängig von dem Vermögen, das die beiden ihr hinterlassen hatten. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass nicht zu erörtern ist, ob es sich bei ihren Attitüden um ein Hobby handelte oder nicht, sondern vielmehr zu konstatieren ist, dass selbst im Falle eines solchen Willens keine Möglichkeit bestand, dies als Arbeit zu betrachten. Selbst wenn sie die Intention hegte, eine Laufbahn mit ihrer Kunst zu verfolgen, verfügte sie nicht über die Mittel dafür. Es ist anzunehmen, dass sie keine Wahl hatte, finanziell unabhängig zu sein. Obwohl sie in vielerlei Hinsicht eine entscheidende Rolle in dem Krieg gegen Frankreich spielte, waren weder die britische Regierung noch die sizilianische Königin bereit, ihr eine Art zusätzliches Geld zukommen zu lassen. Dies bewirkte, dass sie bedauerlicherweise in Armut starb, ohne jegliche Unterstützung von nahestehenden Personen. In ihrem Testament formulierte sie den Wunsch, dass Georg IV., der Prinzregent, sich um Horatia Nelson kümmern und sie versorgen solle, wie es von der Tochter des siegreichen Generals Horatio Nelson erwartet wurde. Sie sah sich aber genötigt, die Behauptung zu negieren, dass es sich dabei um ihre eigene Tochter

---

<sup>352</sup> a. a. O., S. 234f.

handelte, und äußerte nur, ihre Mutter sei „zu signifikant, um erwähnt zu werden“.<sup>353</sup> Dies ist darauf zurückzuführen, dass sie zum Zeitpunkt der Abfassung des Testaments am 4. September 1811 noch auf die Pension von Sir William Hamilton durch die Regierung hoffte und daher darauf bedacht war, ihre Ansprüche auf die Dankbarkeit der Regierung gegenüber Sir Hamilton und Admiral Nelson nicht zu gefährden, indem sie eine Tatsache vorbrachte, die zum Wohle aller am besten verschwiegen wurde.<sup>354</sup>

Der Tod von La Milo ist bis heute nicht vollständig erforscht. Es liegen keine Informationen darüber vor, wann sie die *poses plastiques* eingestellt hat. Caroline Daley beschreibt das wie folgt: „She was not yet 30, but Pansy Montague’s best days were behind her.“<sup>355</sup> Allerdings ist bekannt, dass die weiße Farbe, mit der sie ihre sichtbaren Körperteile bedeckte und die eine marmorartige Ästhetik erzeugte, aufgrund der kriegsbedingten Einschränkungen des Impots nicht mehr verfügbar war. Wie bereits angedeutet, findet sich in den historischen Dokumenten keine Spur über ihr Verbleib, und die Umstände sowie der Ort ihres Ablebens sind nicht überliefert. Rund um 1915 wurde in den Zeitungen konspiriert, dass sie ihre australische Staatsbürgerschaft niederlegte, da sie sich in Amerika als Italienerin oder Britin zu identifizieren schien. Es liegen keine stichhaltigen Beweise für diese Behauptung vor, was sie in meiner Sicht nicht nur zu einem Hörensagen macht, sondern auch als eine Form der Verleumdung erscheinen lässt. Aus meiner Perspektive implizieren weder ihre öffentliche Präsentation seitens ihres Presseteams als erfolgreiche britische Künstlerin noch die Inklusion des Namens „Marcelle“ in ihrer Künstlernamen eine bewusste Entscheidung zur Negierung ihrer nationalen Herkunft, insbesondere unter Berücksichtigung ihrer bereits zuvor erlangten Prominenz. Ich vertrete die Auffassung, dass solche Berichterstattung als eine Form der Kritik über eine arbeitsame, nicht mehr junge Theaterdarstellerin zu betrachten ist, deren künstlerisches Schaffen nicht länger als so neu, innovativ und einzigartig angesehen wird.

Ein weiterer interessanter Ansatz in der Frauengeschichte ist das Konzept der Beziehung zwischen Öffentlichkeit und privaten Räumen, zwischen dem Politischen und dem Persönlichen sowie der Sphäre der Macht und der Sphäre des Haushalts.<sup>356</sup> Die traditionelle politische Theorie hat diese Bereiche wiederum als eine Dichotomie der sich gegenseitig ausschließenden Begriffe betrachtet, so Gisela Bock, die mit der sogenannten „Sphäre der

---

<sup>353</sup> vgl. Baily, *Emma, Lady Hamilton*, S. 119f.

<sup>354</sup> a. a. O., S. 118f.

<sup>355</sup> vgl. Daley, *Leisure & Pleasure*, S. 91.

<sup>356</sup> vgl. Bock, „Challenging Dichotomies“, S. 4.

Frauen“ und der „Welt der Männer“ identifiziert werden.<sup>357</sup> Die Frauenforschung hat diese Sichtweise fundamental in Frage gestellt und auf deren Angemessenheit für das Verständnis von Politik und Gesellschaft hingewiesen. Gemäß dieser Dichotomie wird das Leben von Männern in beiden Sphären gestaltet, während der richtige Platz der Frau ausschließlich in der häuslichen Sphäre und in der Unterordnung unter Vater oder Ehemann verortet wird.<sup>358</sup> Die Dichotomie kann demnach nicht als eine zwischen zwei autonomen, symmetrischen und gleichwertigen Sphären betrachtet werden. Stattdessen beschreibt sie eine komplexe Beziehung zwischen Herrschaft und Unterordnung sowie zwischen Macht und Machtlosigkeit.<sup>359</sup> Zudem verschieben sich die Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre im Laufe der Zeit und zwischen den Kulturen erheblich.<sup>360</sup> Es wird argumentiert, dass Frauen die männliche Vorherrschaft herausfordern konnten und dies auch taten, indem sie entweder versuchten, in die typisch männliche Sphäre vorzudringen, oder indem sie den Wert ihrer eigenen Sphäre betonten – manchmal versuchten sie, beides zu kombinieren. Aus historischer Perspektive stellten Frauen die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung weniger in Frage als die geschlechtsspezifische Machtverteilung. Die Wissenschaftler\*innen der Frauengeschichte haben zudem darauf hingewiesen, dass die traditionelle viktorianische Konzeption der weiblichen Sphäre im 19. Jahrhundert nicht ausschließlich unterdrückerisch war, sondern vielmehr einen Raum für weibliche Verbundenheit und die Entwicklung einer Frauenkultur als Ausdruck der Subjektivität von Frauen bot.<sup>361</sup> Lady Hamilton brach in die von Männern dominierte Welt der Kunst und Kultur ein und begnügte sich nicht damit, passiv als Muse zu posieren. Durch ihre Attitüden trat sie aktiv auf, inszenierte und kontrollierte ihre Darstellungen, was einen Schritt in Richtung öffentlicher künstlerischer Urheberschaft bedeutete. Gleichzeitig nutzte sie ihre weiblich kodierten Attribute wie Schönheit, Anmut und emotionale Ausdruckskraft als künstlerische Werkzeuge innerhalb der öffentlichen Sphäre der kulturellen Eliten. Im historischen Kontext von La Milo wurde von respektablen Frauen die Erwartung gehegt, dass sie sich durch Bescheidenheit, häusliche Pflichten und Privatsphäre auszeichneten. Indem sie sich in einem Zustand geringer Bekleidung auf der Bühne präsentierte, wurde ihrerseits eine Abweichung von den vorherrschenden Normen vorgenommen – sie betrat die öffentliche, von Männern dominierte Sphäre der Unterhaltung und inszenierte ihre Körper als hohe Kunst.

---

<sup>357</sup> ebd.

<sup>358</sup> ebd.

<sup>359</sup> vgl. Carole Pateman, *The Sexual Contract*, Cambridge: Polity Press 1988, zitiert nach Bock, „Challenging Dichotomies“, S. 4.

<sup>360</sup> vgl. Bock, „Challenging Dichotomies“, S. 4.

<sup>361</sup> a. a. O., S. 5.

Diese These lässt sich auch direkt mit dem Ansatz von Laura Mulvey, nämlich dem männlichen Blick, in Verbindung bringen. Mulvey vertritt die Position, dass Frauen im klassischen Kino primär Objekte des männlichen Blicks sind. Gemäß Mulvey ist in einer von sexuellem Ungleichgewicht geprägten Welt die Freude am Betrachten zwischen aktiv und männlich sowie passiv und weiblich aufgeteilt. Der männliche Blick, der die weibliche Figur bestimmt, projiziert seine Fantasie auf sie. In ihrer traditionellen exhibitionistischen Rolle werden Frauen gleichzeitig betrachtet und zur Schau gestellt, wobei ihr Aussehen so gestaltet ist, dass es eine starke visuelle und erotische Wirkung hat.<sup>362</sup> Lady Hamilton inszenierte ihren eigenen Körper als eine Abfolge von Tableaux Vivants. Sie lud das Publikum zum Betrachten ein und kontrollierte gleichzeitig, wie ihr Körper präsentiert wurde. Sie verkörperte die idealisierte weibliche Figur und erfüllte damit die männlichen, ästhetische und erotischen Fantasien. Im Gegensatz zu den passiven Filmheldinnen war Emma sowohl die Schöpferin als auch die Darstellerin ihrer Attitüden. Aus der Perspektive Mulveys lässt sich konstatieren, dass La Milo zweifellos ein Objekt für den männlichen Blick war, da Männer die Möglichkeit hatten, einen nahezu unbekleideten weiblichen Körper zu betrachten. Die moderne Milo übte auch eine Kontrolle über die Präsentation ihres Körpers aus – sie wählte die Posen, die skulpturalen Referenzen und die Rahmung mit Bedacht. Im Endeffekt präsentierte sie ihren Körper als Kunstobjekt und distanzierte sich damit von einer bloßen Form der erotischen Zurschaustellung.

An dieser Stelle erscheint es mir als passend, unterschiedliche Ansätze zu präsentieren, die sich mit dem Konzept des Geschlechts und dessen Strukturen auseinandersetzen. Ann Oakly differenziert zwischen einem biologischen Geschlecht und einem soziokulturellen Geschlecht (auf Englisch: sex versus gender). Dieser Umstand ermöglicht eine Erweiterung der Klassifikationen, die mit dem Geschlecht assoziiert werden, und erlaubt es, diese nicht mehr ausschließlich auf biologische Faktoren zu beschränken. Stattdessen können auch ökonomische und soziokulturelle Intentionen in die Reflektion miteinbezogen werden.<sup>363</sup> Zudem wurde konstatiert, dass eine Trennung der Geschlechter auf eine artifizielle Ebene stattfindet und Frauen aus diesem Grund methodisch marginalisiert werden. Nichtsdestotrotz sind geschlechtsspezifische Rollen historisch bedingt und daher veränderbar, ebenso wie die

---

<sup>362</sup> vgl. Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, hg. v. Leo Braudy/Marshall Cohen, New York: Oxford UP 1999, S. 833–844, hier S. 837.

<sup>363</sup> vgl. Ann Oakley, *Sex, Gender and Society (Towards a New Society)*, London: Maurice Temple Smith Ltd. 1972, zitiert nach Christian Berger/Paul Hahnenkamp, „Frauen- und Geschlechtergeschichte“, *Gender Glossar*, 24.01.2017, <https://www.gender-glossar.de/post/frauen-und-geschlechtergeschichte>, 25.05.2025.

mit ihnen einhergehenden Nachteile.<sup>364</sup> Die Tatsache, dass sowohl Emma als auch La Milo dem weiblichen Geschlecht angehören, könnte ein Erklärungsansatz dafür sein, warum die Öffentlichkeit ein solch großes Interesse daran zeigt, ihr Privatleben zu skandalisieren, was bei Männern weniger der Fall wäre. Es ist auch frappierend zu beobachten, dass Frauen in solchen Situationen stets die Schuld zugewiesen werden. In La Milos Fall erweckt die Art und Weise der Berichterstattung in den Zeitungen den Eindruck, dass sie und ihr Charme die Ursache dafür ist, dass Lucas sich umgebracht hat und in erster Linie von ihr besessen war. Genauso war Lady Hamilton die alleinige Schuldige in ihrer Affäre mit Nelson. Ich möchte an dieser Stelle auf das bereits angeführte Zitat verweisen, da es meiner Meinung nach die Situation am treffendsten beschreibt: „Club men whispered abominations from ear to ear, and husbands told their wives at home that they had better be careful of Lady Hamilton if they should meet her in Society.“<sup>365</sup> Dazu haben viele Autor\*innen wiederholt der Versuch unternommen, den Eindruck zu erwecken, Lady Hamilton habe Nelson ein fremdes Kind untergeschoben, um mehr Einfluss auf seine Gefühle und sein Geld zu haben. Jedoch ist, basierend auf der Analyse der Briefe von Sir Nelson und Lady Hamilton, für jeden erkennbar, dass der Admiral die kleine Horatia als sein eigenes Kind anerkannte.<sup>366</sup>

Sabine Gabriel und Patrick Leinhos widmen sich ihrerseits der Analyse der Wechselbeziehungen zwischen der Erforschung von Biografien und den bestehenden Normen der Geschlechterrollen. Gemäß den beiden Autor\*innen weisen Gendernormen eine starke Verankerung in gesellschaftlichen Konstruktionen auf, indem sie die persönlichen Erlebnisse und Erfahrungen einer Person im Laufe ihres Lebens prägen. Die vorliegende Problematik ist darauf zurückzuführen, dass solche Normen eine ubiquitäre, beständige und bereits in frühen Lebensstadien integrierte Natur aufweisen.<sup>367</sup> Zudem sind mit dem Versuch, diesen Mustern zu entkommen, zum Teil erhebliche soziale Kosten assoziiert.<sup>368</sup> Nach Ansicht von Greville war es für Emma unerlässlich, Gehorsam, Fügsamkeit und Eleganz zu entwickeln. Dies sollte durch die Abkehr von ihrer ursprünglichen Wildheit und die Erlangung einer gebildeten Denk- und Handlungsweise erreicht werden.<sup>369</sup> Ihr Vergnügen am Leben, das sie in ihrer

---

<sup>364</sup> vgl. Berger/Hahnenkamp, „Frauen- und Geschlechtergeschichte“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>365</sup> a. a. O., S. 95.

<sup>366</sup> a. a. O., S. 99f.

<sup>367</sup> vgl. Sabine Gabriel/Patrick Leinhos, „Biografieforschung und Geschlecht“, *Gender Glossar*, 19.12.2022, <https://www.gender-glossar.de/post/biografieforschung-und-geschlecht>, 25.05.2025.

<sup>368</sup> vgl. Stefan Hirschauer, „Dekonstruktion und Rekonstruktion. Plädoyer für die Erforschung des Bekannten.“, *Feministische Studien*, 11/2, 1993, S. 55–67 und Gesa Lindemann, *Das paradoxe Geschlecht. Transsexualität im Spannungsfeld von Körper, Leib und Gefühl*, Wiesbaden: VS Verlag 2011, zitiert nach Gabriel/Leinhos, „Biografieforschung und Geschlecht“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>369</sup> vgl. Bailly, *Emma, Lady Hamilton*, S. 23.

Adoleszenz gemeinsam mit ihrem männlichen Gegenüber beim Reiten auf Pferden erlebte, wurde von ihm als unangemessen erachtet. La Milo versorgte als Ernährerin ihre Familie, und obwohl ihr Mann ein Betrüger war, wurde sie in einen Gerichtsprozess hineingezogen, in dem ihr noch vorgeworfen wurde, einen Geldbetrug zu unterstützen. Aus diesem Grund erlangen die Herstellung und Festigung von geschlechtsspezifischen Rollenvorstellungen auch für die Biographien sowie die Biografieforschung eine Tragweite.<sup>370</sup>

Die Konstruktion einer Biographie ist ein vielschichtiger Prozess, der maßgeblich von gesellschaftlichen Geschlechterkonstruktionen abhängt. Dabei werden auch ortsspezifische „Prozesse, (Zeit-)Strukturen, Praxen und Diskurse der Vergeschlechtlichung“ deutlich.<sup>371</sup> Obgleich eine Biografie gemeinhin als eine Lebensgeschichte interpretiert wird, besitzt sie in wissenschaftlicher Hinsicht eine Vielzahl an Konnotationen und integriert subjektive sowie gesellschaftliche Perspektiven. Die Untersuchung biographischer Narrative ermöglicht die Visualisierung von bestehenden geschlechtlichen Herrschaftsstrukturen sowie deren Implikationen.<sup>372</sup> In den Aussagen von Frauen lassen sich beispielsweise vermehrt eindeutige Bezüge zu genderbezogenen Strukturen konstatieren, die in ihrer retrospektiven Lebenserzählung als „Geflecht mehrerer roter Fäden“ zu identifizieren sind.<sup>373</sup> Ein perfektes Beispiel für die Darstellung geschlechtlicher Herrschaftsstrukturen ist die Beschreibung von Lady Hamilton als Besitz von Sir William Hamilton in Goethes Reisebuch. Diese Aussage wurde aus der damaligen Perspektive als akzeptabel erachtet. Ein weiteres Beispiel ist in einem Brief aus dem Jahr 1814 zu finden. Kurz nachdem sie gemeinsam mit Horatia begonnen hatte, in Frankreich zu residieren, verfasste sie eine Korrespondenz an verschiedene Zeitungen mit der Intention, ihren Namen zu reinwaschen. Es wurde die Behauptung aufgestellt, sie sei aus dem Schuldgefängnis geflohen, ohne ihre Schulden zu begleichen, was jedoch nicht der Wahrheit entsprach. Lady Hamilton äußerte, dass sie, wenn sie über die entsprechenden Mittel verfügen würde, rechtliche Schritte gegen die Personen einleiten würde, die sie in dieser Angelegenheit diffamiert hatten.<sup>374</sup> Es lässt sich vermuten, dass sie nicht die Ressourcen besaß, die notwendig gewesen wären, um ihren Namen und ihren guten Ruf vor Verleumdungen zu schützen, wie es einem Mann möglich gewesen wäre.

---

<sup>370</sup> vgl. Gabriel/Leinhos, „Biografieforschung und Geschlecht“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>371</sup> ebd.

<sup>372</sup> ebd.

<sup>373</sup> vgl. Bettina Dausien, „Lebensbegleitendes Lernen in den Biographien von Frauen. Ein biographietheoretisches Bildungskonzept“, *Handbuch zur Frauenbildung*, hg. v. Wiltrud Gieseke, Opladen: Leske+Budrich 2001, S. 101–114, hier S. 64, zitiert nach Gabriel/Leinhos, „Biografieforschung und Geschlecht“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>374</sup> vgl. Walter Sichel, *Emma Lady Hamilton. From new and original sources and documents*, S. 514.

Selbst diese Korrespondenz erweist sich als nahezu nutzlos, wenn man sich vor Augen führt, wie viele Lügen über sie in Umlauf gebracht wurden. Ein weiteres Beispiel für die Geschlechternormen der weiblichen Attraktivität ist La Milos Antwort auf die Kritikerin Mrs. Chant, die sich gegen ihre Posen äußerte. Die Kritikerin postulierte, dass ihre Kunst bei Männern eine Verachtung für Frauen hervorrufe. La Milo konterte darauf, dass es nicht Intellekt, religiöser Eifer oder Beredsamkeit sind, die einen Mann dazu bewegen, eine Frau zu verehren, sondern das „mysteriöse und wunderbare Geschenk der Schönheit“.<sup>375</sup> La Milo argumentierte, dass selbst die Völker, die ihre Frauen am wenigsten ehren, zumindest ihre Schönheit hochschätzen. Außerdem vertrat sie die Auffassung, dass die weibliche Schönheit von jeher einen Einfluss auf die Welt ausübt. Sie führte aus, dass Männer, welche ihre *poses plastiques* geschaut haben, im Anschluss mit einer gesteigerten Wertschätzung für ihre Ehepartnerinnen oder Schwestern das Theater verließen.<sup>376</sup> Aus heutiger Sicht kann diese Haltung als ein Ausdruck verinnerlichter Frauenfeindlichkeit interpretiert werden. Es ist zu eruieren, ob sie der Auffassung war, dass ihr äußeres Erscheinungsbild das Beste war, was sie als Frau zu bieten hatte. Es besteht die Möglichkeit, dass sie davon ausging, dass ihre physische Attraktivität die einzige Eigenschaft war, die von einer signifikanten Anzahl von Menschen wahrgenommen und geschätzt würde. Oder vielleicht glaubte La Milo, dass ihre Kunst nur dann Anerkennung finden würde, wenn sie durch die Präsentation ihres „perfekt proportioniertes“ Körpers vermittelt würde und der ästhetische Wert ihrer Arbeit in ihrer körperlichen Erscheinung „verpackt“ sein müsste, um überhaupt wahrgenommen zu werden.

Die Frauen- und Geschlechtergeschichte ist eine Fachwissenschaft, die sich damit befasst, die existierenden geschlechtsspezifischen Normen und deren Erzeugung mithilfe von verbalen Berichten zu studieren.<sup>377</sup> „Materielle, ideologische und dabei auch geschlechterhegemoniale Konzepte werden durch die ‚allgemeine Geschichte‘ als ‚natürlich‘ dargestellt.“<sup>378</sup> Die Wissenschaftler\*innen zielen auf eine Ablösung des traditionellen historisch-geschichtswissenschaftlichen Narrativs ab, welches die Historie als „Geschichte großer Männer“<sup>379</sup> stilisiert, die binäre Geschlechterstruktur als passend erachtet und männliche Vorherrschaft perpetuiert. Der Fokus ihrer Forschungstätigkeit liegt auf den

<sup>375</sup> vgl. O. A., „Living statuary as an art. By La Milo“, *Evening Journal*, 22.06.1907, S. 1, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/208617471>, 03.03.2025.

<sup>376</sup> vgl. O. A., „Living statuary as an art. By La Milo“, *Evening Journal*, 22.06.1907, S. 1.

<sup>377</sup> vgl. Berger/Hahnenkamp, „Frauen- und Geschlechtergeschichte“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>378</sup> ebd.

<sup>379</sup> vgl. Joan Kelly-Gadol, „Did Women Have a Renaissance?“, *Becoming Visible. Women in European History*, hg. v. Renate Bridenthal/Claudia Koonz, Boston: Houghton Mifflin 1977, S. 137–164 und Renate Bridenthal/Claudia Koonz, *Becoming Visible. Women in European History*, Boston: Houghton Mifflin 1977, zitiert nach Berger/Hahnenkamp, „Frauen- und Geschlechtergeschichte“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

„historischen Dimension von Geschlechterordnungen“<sup>380</sup>, deren Intersektionalität und Frauen als agierende erkennbare Akteurinnen in der Geschichtsschreibung zu verorten sind.<sup>381</sup> Lady Hamilton spielte eine bedeutende Rolle sowohl in der Kunst als auch in der Politik wegen ihrer engen Beziehung zu Admiral Horatio Nelson, der als einer der bedeutendsten Seekriegsführer in die Geschichte einging, insbesondere aufgrund seines Sieges bei Trafalgar. Aufgrund ihrer signifikanten Beiträge ist Lady Hamilton meiner Meinung nach als eine wichtige Persönlichkeit zu betrachten. Trotzdem, einer einfachen Suche in einer Suchmaschine zufolge, erscheint unter ihrem Namen am häufigsten die Bezeichnung „Dienstmädchen“ oder „die Mätresse von Lord Nelson“. Darüber hinaus ist mir wichtig anzumerken, dass ihre Person nicht in ausreichendem Maße Anerkennung erfährt. Eine Vielzahl von Informationen über sie findet sich auch in Büchern, deren Schwerpunkt auf den Briefen der männlichen Personen in ihrem Leben liegt, wie Sir William Hamilton, Horatio Nelson, dem Maler George Romney und anderen. Wie bereits zuvor erörtert, verfügte die moderne Milo über weltweite Bekanntheit als Schauspielerin. Eine weitere Geschichte, die diese Tatsache bestätigt, ist ein Interview vom August 1907 mit Taro Miyake, einem japanischen Ju-Jitsu-Meister. Er wurde darin gefragt, ob er La Milo als Lady Godiva sehen würde, während er sich in Coventry aufhielt.<sup>382</sup> Trotz meiner intensiven Bemühungen, ist mir die Beschaffung von Informationen über ihr Leben und ihr Schaffen nur sehr langsam gelungen. Dabei ergibt eine kurze Recherche im Internet vorwiegend Fotografien, die sie in moderner Kleidung zeigen, während kaum Belege für ihre *poses plastiques* ersichtlich sind.

Ein weitere Theorie, die ich einbinden will, ist das Geschlechterdispositiv. Das *Gender Glossar* definiert den Terminus „Geschlechterdispositiv“ als einen Verweis auf den Begriff des Dispositivs. Der Dispositiv wurde 1978 von dem französischen Philosophen Michel Foucault etabliert.<sup>383</sup>

„Er definiert das Dispositiv als ein ‚heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische

---

<sup>380</sup> vgl. Berger/Hahnenkamp, „Frauen- und Geschlechtergeschichte“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>381</sup> ebd.

<sup>382</sup> vgl. BaritsuSociety, „Miyake, the Champion of Japan: an Interesting Interview (1907)“, *The Baritsu Society*, 22.12.2020, <https://bartitsusociety.com/miyake-the-champion-of-japan-an-interesting-interview-1907/>, 25.05.2025.

<sup>383</sup> vgl. Monika Jäckle, „Geschlechterdispositiv“, *Gender Glossar*, 26.10.2014, <https://www.gender-glossar.de/post/geschlechterdispositiv>, 25.05.2025.

Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfasst<sup>384</sup>. [...] Der Begriff des Geschlechterdispositivs bezieht sich auf die diskursive Konstruktion von Geschlecht unter gewissen historischen und kulturellen Bedingungen und beschreibt das strategische Funktionieren einer Ordnung der Geschlechter. Das Geschlechterdispositiv umfasst das machtvolle Zusammenspiel von hegemonialen Geschlechternormen in Gestalt von gesellschaftlich-kulturellen Leitbildern (Diskursen), von institutionellen Regelungen wie Geschlechtsrollenverteilungen (Institutionen), von vergeschlechtlichten Praktiken (Praxis) im Sinne des *doing gender* und von geschlechtlichen Identitätsangeboten (Subjektivität)<sup>385</sup>. Im Mittelpunkt des Geschlechterdispositivs stehen Machteffekte verbunden mit der Frage, wie sich ‚Geschlecht‘ als diskursive Praxis in einem Netz von Institutionen, Gesetzen, Spezial- und Alltagsdiskursen etc. formiert und strategisch etabliert und wie Subjekte in diesem komplexen Zusammenspiel als ‚Frauen‘ und ‚Männer‘ hervorgebracht werden.<sup>386</sup>

Laut dieser Theorie wird Geschlecht als eine soziale und kulturbedingte Konstruktion angesehen, die durch bestimmte Machtstrategien wie zum einen die Naturalisierung und zum anderen die Biologisierung entsteht.<sup>387</sup> Der Begriff des Geschlechterdispositivs fasst viele einflussreiche Mechanismen zusammen, welche die Konstruktion von Geschlecht durch regulierende Gender-Normen koordinieren und kontrollieren oder aber verhindern und unterbinden.<sup>388</sup> Einerseits fungiert das Geschlechterdispositiv als Instrument, das die Gesellschaft durch geschlechtliche Normierungspraktiken strukturiert, klassifiziert und reguliert. Andererseits bestimmt es die Erwartungshaltung an das Verhalten von Männern und Frauen und definiert die entsprechenden Normen und Werte.<sup>389</sup> Anders gesagt veranschaulicht das Geschlechterdispositiv, dass das, was wir als vermeintlich natürliches Geschlecht wahrnehmen, in Wirklichkeit das Ergebnis soziologischer, kultureller und diskursiver Konstrukten ist.<sup>390</sup> Demzufolge differieren die Auffassungen von Lady Hamilton und La Milo in Bezug auf das Konstrukt der Weiblichkeit und dessen Ausprägungen maßgeblich. Der deutliche Unterschied in der Inszenierung des Körpers sowie in der Art der Bekleidung in ihren Kunstformen kann als ein aufschlussreiches Zeichen für ihr Verständnis von weiblicher Ästhetik interpretiert werden. Diese Diskrepanz ist auf die unterschiedlichen

---

<sup>384</sup> vgl. Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve Verlag 1978, S. 119f, zitiert nach Jäckle, „Geschlechterdispositiv“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>385</sup> ebd.

<sup>386</sup> vgl. Jäckle, „Geschlechterdispositiv“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>387</sup> vgl. Isabell Lorey, „Macht und Diskurs bei Foucault“, *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*, hg. v. Hannelore Bublitz/Andrea D. Bührmann/Christine Hanke/Andrea Seier, Frankfurt/New York: Campus 1999, S. 87–96, hier S. 94, zitiert nach Jäckle, „Geschlechterdispositiv“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>388</sup> vgl. Andrea D. Bührmann, „Die Normalisierung der Geschlechter in Geschlechterdispositiven“, *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*, hg. v. Hannelore Bublitz, Frankfurt, New York: Campus 1998, S. 71–94, hier S. 78, zitiert nach Jäckle, „Geschlechterdispositiv“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>389</sup> vgl. Jäckle, „Geschlechterdispositiv“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>390</sup> vgl. Sabine Hark, „Feministische Theorie - Diskurs - Dekonstruktion. Produktive Verknüpfungen“, *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*, hg. v. Reiner Keller/Andreas Hirsland/Werner Schneider/Willy Viehöver, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2001, S. 353–372, hier S. 354, zitiert nach Jäckle, „Geschlechterdispositiv“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

sozioökonomischen Hintergründe, finanziellen Ressourcen und beruflichen Umstände der beiden Künstlerinnen zurückzuführen, die zudem ein Jahrhundert zwischen ihren Lebenszeiten einnahmen.

Das letzte Konzept, das ich im Zusammenhang mit Geschlecht in Verbindung bringen werde, ist das Konzept des *Doing Gender*. Der Begriff *Doing Gender* konstituiert einen Forschungsansatz, welcher das Phänomen des Geschlechts nicht als eine immanente, dem Menschen innewohnende Qualität erachtet, sondern als das Resultat kontinuierlicher, im Alltag stattfindender Wechselbeziehungen. Von entscheidender Relevanz ist in diesem Zusammenhang die Art und Weise, wie Individuen Gender in diesen Alltagssituationen präsentieren, observieren und evaluieren.<sup>391</sup> Besser gesagt befasst sich der *Doing Gender* Ansatz mit der Frage, auf welche Weise eine Person mit oder ohne Bewusstsein durch ihr Tun eine Geschlechtsidentität demonstriert. Zu diesem Zweck werden verschiedene Aspekte des Verhaltens einer Person, wie zum Beispiel die Art der Konversation, der Gang, die Sitzhaltung, die Inszenierung des Körpers und weitere Faktoren analysiert und miteinander in Beziehung gesetzt.<sup>392</sup> Die Rezipierung und Interpretation dieser Faktoren erfolgt mittels einer sogenannten geschlechterbezogenen Kategorisierung, die jeder Mensch dann in seinem eigenen Verhalten anwendet und dabei sowohl auf sich selbst als auch auf andere bezieht. Es besteht dann die Implikation, dass die jeweilige Person sich in diesem Fall entweder den herrschenden Normen für Frauen und Männer anpasst oder diese aktiv untergräbt.<sup>393</sup> Das Geschlecht kann dabei nicht als Messgröße betrachtet werden, die Aufschluss darüber gibt, inwiefern ein Verhalten als überwiegend oder nicht genug weiblich einzustufen ist. Stattdessen ist zu evaluieren, ob das Verhalten für eine Frau als adäquat wahrgenommen wurde oder nicht.<sup>394</sup> Ein weiterer Schwerpunkt ist „das Eindringen von geschlechtlichen Interaktionsformen und Kategorien in scheinbar neutrale professionelle Verhaltenscodes, die umgekehrt auch Sanktionen gegen die Performance von Geschlechtlichkeit enthalten können“.<sup>395</sup> Die Produktion von genderbezogenen Konzepten und Praktiken ermöglicht auch

---

<sup>391</sup> vgl. Linus Westheuser, „Doing Gender“, *Gender Glossar*, 08.01.2018, <https://www.gender-glossar.de/post/doing-gender>, 25.05.2025.

<sup>392</sup> vgl. Regine Gildemeister, „Doing Gender. Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung“, *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, hg. v. Ruth Becker/Beate Kortendiek, Berlin: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 137–145, 2010, zitiert nach Westheuser, „Doing Gender“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>393</sup> vgl. Richard Jenkins, *Social identity*, London: Routledge 1996 und Richard Jenkins, „Categorization. Identity, social process and epistemology“, *Current sociology* 48/3, 2000, S. 7–25, zitiert nach Westheuser, „Doing Gender“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>394</sup> vgl. Candace West/Don Zimmerman, „Doing gender“, *Gender & Society* 1/2, 1987, S. 125–151, hier S. 135, zitiert nach Westheuser, „Doing Gender“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>395</sup> vgl. Westheuser, „Doing Gender“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

die Interpretation innerer Widersprüche, regionale Besonderheiten sowie komplexer Relationen der Genderspezifik mit weitere Kategorien sozialer Differenzierung, wie zum Beispiel ethnische Zugehörigkeit und sozioökonomische Schicht. Des Weiteren verdeutlicht *Doing Gender* den engen Zusammenhang zwischen Status und Geschlecht, der sich auch im Verhalten stark ausdrückt.<sup>396</sup> Zudem wird beleuchtet, wie Kategorisierung nach Geschlecht einen kontinuierlichen Veränderungsprozess markiert, dessen Relevanz in Abhängigkeit von Umständen, Raum, und Zeitperiode variiert.<sup>397</sup>

Im vorliegenden Fall integrierten sich La Milo und Lady Hamilton in das vorherrschende „konventionelle Frauenbild“, indem sie sich in hohem Maße an den damals herrschenden Normen für Frauen orientierten. Eine Methode, mittels derer die beiden Künstlerinnen ihre Zugehörigkeit zu dem weiblichen Geschlecht demonstrierten, war ihre Kunst und nämlich die die Artikulation ihrer Weiblichkeit wurde durch die Inszenierung ihres Körpers realisiert. Geschlecht und die Idee von Geschlecht sind allerdings keine Konstanten, sondern unterliegen stetiger Prägung. Es lässt sich argumentieren, dass La Milo und Lady Hamilton einen Einfluss darauf hatten, was in ihrer Zeit unter Weiblichkeit verstanden wurde, sowie wie Weiblichkeit konstruiert und praktiziert wurde. Dies impliziert, dass die Inszenierung des Körpers der beiden Künstlerinnen nicht nur von gesellschaftlichen und geschlechtlichen Erwartungen hinsichtlich der Darstellung von Feminität determiniert war, sondern auch die Inszenierungen selbst entgegengesetzt eine Wirkung auf die Konstruktion von Weiblichkeit selbst ausübten. Zum Beispiel welche Mimiken, Gesten, Kleidung diese Frauen in ihren Kunstformen integriert haben oder selbst deren Rezeption – es handelt sich um eine Kombination von Handlungen und Praktiken, die die Idee von Geschlecht auch ihrerseits hervorgebracht haben. Das primäre Ziel von La Milos Verlebendigungen lag in der Präsentation und Verewigung der weiblichen Körper und Körperform als universell akzeptiert und von Menschen der Antike sowie der Moderne gleichermaßen verehrt. Sie äußerte die Überzeugung, dass kein besser geeignetes Verfahren zur Inszenierung der weiblichen Figur vorhanden sei als die *poses plastiques*. Wichtig hier zu erwähnen ist, dass nicht nur ich oder das Publikum korrekt vermutet haben, dass sie sich bemüht hat, Weiblichkeit am passendsten zu inszenieren. Diese These wird durch die Informationen aus ihren Interviews selbst bestätigt. Sie betonte, dass ihr Anliegen nicht nur darin bestand, das Publikum mit ihrer Kopierkunst zu unterhalten, sondern auch die klassische weibliche Schönheit zu

---

<sup>396</sup> vgl. Cecilia L. Ridgeway/Lynn Smith-Lovin, „The Gender System and Interaction“, *Annual Review of Sociology* 25/1, 1999, S. 191–216, zitiert nach Westheuser, „Doing Gender“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>397</sup> vgl. Westheuser, „Doing Gender“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

demonstrieren. Schließlich wurde der Künstlername „La Milo“ von der Venus de Milo inspiriert, die als Inbegriff des perfekt proportionierten weiblichen Körpers angesehen wurde. Ihre Nachahmungen zeichneten sich von künstlerischem Anspruch aus und fungierten nicht ausschließlich als Form der Unterhaltung, sondern vielmehr als eine Verbindung zwischen dem traditionellen Konzept der Weiblichkeit und der Vergnügung. La Milo gab den Leser\*innen auf diese Weise Auskunft einerseits über die Rezeption ihrer Kunst, andererseits über die von ihr intendierte Form der Rezeption. Im Endeffekt wurde La Milo als „the perfect embodiment of womanhood“<sup>398</sup> angepriesen. Trotzdem wurden in einigen Fällen von Kritiker\*innen ihre *poses plastiques* als nicht angemessen für eine weibliche Darstellerin erachtet.

„Although what she did was still daring in 1913, it was not long before ordinary women on the street would be encouraged to pose on stage in the name of beauty. Wearing little more than the Modern Milo had, these women would also aspire to measure up against the Venus de Milo. The age of the modern beauty contest was about to dawn.“<sup>399</sup>

Für die vorliegende Problematik gilt entsprechend die gleiche Vorgehensweise wie bei der Analyse der Konstruktion von Geschlecht selbst. Das Verhalten variiert demnach in Abhängigkeit von diversen Faktoren wie beispielsweise der sozialen Klasse, der Zeitperiode sowie dem geographischen Ort. In Bezug auf Lady Hamilton wurde ihr Verhalten in ihrer Jugend sowie ihre enge Beziehung zum Maler George Romney als nicht adäquat für eine Dame erachtet. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war das Konzept von Weiblichkeit in der Gesellschaft vornehmlich mit den traditionellen Rollenbildern der „Hausfrau, Gattin und Mutter“ verbunden.<sup>400</sup> In der Folgezeit begann dieses Verständnis jedoch, neue Aspekte und Konnotationen zu integrieren. Lady Hamilton verkörperte die neuen Kennzeichen der Weiblichkeit des 18. Jahrhunderts: natürliche Schönheit, museale Inspiration und emotionale Empfänglichkeit. Es wurde argumentiert, dass ihre Einstellungen als Kommentare zur damaligen Konstruktion von Weiblichkeit zu begreifen sind. Dies ist darauf zurückzuführen, dass Emma weibliche Stereotypen verkörperte und sich in ihrer Darstellung mehrerer Aspekte der Kultur ihrer Zeit, des Klassizismus, bediente. Emma wird als eine feministischer Performancekünstlerinnen eingeordnet, die ihre Körper auf eine Weise zur Schau stellten, die bewusst die konventionelle Wahrnehmung von Frauen als passive Objekte für das visuelle

---

<sup>398</sup> vgl. Caroline Daley, *Leisure & Pleasure. Reshaping & Revealing the New Zealand Body 1900–1960*, Auckland: Auckland University Press 2003, S. 91.

<sup>399</sup> vgl. Daley, *Leisure & Pleasure*, S. 92.

<sup>400</sup> vgl. Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 75.

und sexuelle Vergnügen heterosexueller männlicher Betrachter unterlief und gleichzeitig die kulturelle Konstruktion der Lebenserfahrungen von Frauen in den Vordergrund rückte.<sup>401</sup>

Es gibt noch eine weitere Verbindung zwischen dem Geschlechterdispositiv, dem *Doing Gender* Ansatz und der feministischen Historiographie. Dabei geht es um die zuvor beschriebene Infiltration geschlechtlicher Normen in professionelle Verhaltensnormen, die vermeintlich neutral zu sein scheinen. Obwohl die Verlebendigung klassischer Kunstwerke als künstlerische Praxis zu betrachten ist, die in der vermeintlich „neutralen“ Bereich der hohen Kunst verortet war, handelte es sich dennoch nicht um eine neutrale professionelle Sphäre. Geschlechterordnungen, insbesondere hinsichtlich der Erwartungen an das Verhalten, die Bewegung und die Präsentation des Körpers von Frauen, prägten ebenfalls die Wahrnehmung dessen, was in diesen künstlerischen Darbietungen als angemessen oder respektabel galt. Da Lady Hamilton und die moderne Milo ihren Körper als Teil ihres künstlerischen Ausdrucks einsetzten, insbesondere in einer Weise, die Körperlichkeit und Sinnlichkeit in den Vordergrund stellte, wurden ihren Nachahmungen oft als unmoralisch, provokativ oder sexuell bewertet. Ein weiteres Beispiel für die Bestrafung oder Unterdrückung von Ausdrucksformen des Geschlechts ist die Tatsache, dass ihre Performances nicht als legitime Kunst in ihrer Zeit angesehen wurden, sondern in Kategorien wie „Unterhaltung“, „Provokation“ oder „Spektakel“ eingeordnet wurden. In diesem Sinne lässt sich eine Überschneidung ihrer geschlechtsspezifischen Performance mit Disziplinierungsmechanismen feststellen, die die Grenze zwischen Kunst und Unanständigkeit regeln. Eine weitere Sanktion besteht in der Reduzierung ihrer Arbeit auf reine Verführung und der Aberkennung ihres intellektuellen und künstlerischen Werts aufgrund ihrer physischen Attraktivität. Es wurde wiederholt die Auffassung vertreten, La Milo sei unanständig oder keine authentische Künstlerin, da sie ihren beinahe unbekleideten Körper als Medium einsetzte. Ihre Aufführungen führten zu einer Vielzahl von Kontroversen, verbalen Anfeindungen seitens der Presse sowie wiederholten Überprüfungen ihrer *poses plastiques* und der Bekleidung selbst. In der Konsequenz dessen wurde sie bisweilen eingeschränkt, in Bezug auf die Frage, an welchen Orten und in welcher Form sie Inszenierungen präsentieren durfte. Emma Hamiltons Attitüden wurden des Öfteren auch als verborgener Erotismus und nicht als legitime Kunst wahrgenommen und in der öffentlichen Debatte wurde wiederholt eine Sexualisierung ihrer Performances vorgeworfen. Die bestehende Unklarheit zwischen Kunst und Unanständigkeit wurde instrumentalisiert, um

---

<sup>401</sup> vgl. Contogouris, *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art*, S. 66.

ihre künstlerische Autorität zu untergraben. Als Folge dessen wurde sie selbst nicht als Künstlerin angesehen, sondern eher als Muse, Objekt oder sogar Kurtisane.

Eine letzte Thematik, die einer Erörterung bedarf, ist der Körper. In der Forschung wurde nachgewiesen, dass sich zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert ein wesentliches Element neuzeitlicher geschlechtsbezogener Strukturen etabliert und nämlich: „die Naturalisierung der Geschlechterdifferenz“.<sup>402</sup> Der Begriff „Naturalisierung der Geschlechterdifferenz“ bezeichnet den Prozess, in dem die Unterschiede zwischen den Geschlechtern als natürlich, biologisch und somit als eine unabänderliche und unbestreitbare Gegebenheit erscheinen. Diese Behauptung erweist sich als unzutreffend, da der Körper, ebenso wie das Geschlecht, als Konzept von der historischen Entwicklung sowie kulturellen und sozialen Normen abhängig ist.<sup>403</sup> Diese biologisch fundierten genderbezogenen Unterschiede haben in der Konsequenz eine Rangordnung der geschlechtlichen Identitäten etabliert. Dies geschah gleichzeitig mit der Etablierung der universellen menschlichen Rechte und dem damit einhergehenden Bestreben der Frauen, sich zu beteiligen. Der „Natur vs. Kultur“-Ansatz fußt auf dieser Prämisse und nämlich: Frauen lassen sich durch eine innere, biologische, instinktive und universelle Verbindung zur Natur charakterisieren, während Männer durch eine kulturelle Prägung und Vermittlung von Eigenschaften wie Rationalität, Geist und Zivilisation definiert werden. Gemäß dieser Argumentation haben sich Männer aus ihrer natürlichen Veranlagung gelöst. Diese Argumentation hatte bis zum 20. Jahrhundert Bestand und diente insbesondere dem Exkludieren von Frauen aus allen wesentlichen gesellschaftlichen Sphären, einschließlich des Kulturbereichs.<sup>404</sup> Diese Argumentation kann als weitere Begründung dafür herangezogen werden, warum La Milos *poses plastiques* und Emma Hamiltons Attitüden lediglich als Unterhaltung und nicht als Kunst angesehen wurden. Schließlich ist ihre Kunst untrennbar mit der Darstellung des eigenen Körpers verknüpft, wobei der Körper selbst als Medium dient. Es lässt sich die Hypothese aufstellen, dass beide Künstler\*innen davon ausgingen, dass ihre künstlerische Ausdrucksformen durch die Ästhetisierung des eigenen Körpers legitimiert werden müsse. Dies wirft die Frage auf, ob Lady Hamilton und La Milo annahmen, dass ihr Aussehen das einzige Mittel war, durch das

---

<sup>402</sup> vgl. Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750–1850*, Frankfurt am Main: Campus 1991 und Thomas Walter Laqueur, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996 und Londa Schiebinger, *Am Busen der Natur. Erkenntnis und Geschlecht in den Anfängen der Wissenschaft*, Stuttgart: Klett-Cotta 1995, zitiert nach Imke Schmincke, „Körper“, *Gender Glossar*, 01.08.2018, <https://www.gender-glossar.de/post/koerper>, 25.05.2025.

<sup>403</sup> vgl. Schmincke, „Körper“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

<sup>404</sup> vgl. Laqueur, *Auf den Leib geschrieben*, 1996, zitiert nach Schmincke, „Körper“, *Gender Glossar*, 25.05.2025.

ihre Kunst geschätzt und sichtbar gemacht werden konnte. Ich betrachte den Körper in diesem Kontext als eine Form der „Verpackung“, die der Tableaux Vivants Sichtbarkeit und Anerkennung im öffentlichen Raum verschafft. Es liegen keine eindeutigen Belege für diese Behauptung vor, außer einer Äußerung von La Milo in einem Interview, die eine gewisse Suggestion erweckt, nämlich – sie äußerte, dass es keine bessere Möglichkeit gebe, die weibliche Form zu präsentieren und den modernen Geist anzusprechen, als durch die klassischen Meisterwerke.<sup>405</sup> Obwohl die beiden Frauen ihren Körper als Ausdrucksmittel ihrer Kreativität nutzten, wurde der weibliche Körper „aus moralischen Gründen“ als Verführungsmittel verurteilt.<sup>406</sup> Wie ich bereits erwähnt habe, wurde zum Beispiel mehrfach die Behauptung aufgestellt, La Milos *poses plastiques* sei unzünftig und sie keine richtige Künstlerin sei, nur weil sie ihren fast nackten Körper inszenierte. Im Hinblick auf Lady Hamilton wurde ihr in ihrer Adoleszenz der Vorwurf erhoben, ein unsittlich verführerisches Modell zu sein. Im weiteren Verlauf ihres Lebens, während ihrer Schwangerschaft und der damit einhergehenden Gewichtszunahme, wurde sie erneut verspottet. Dieser Spott kann in den als unrealistisch erachteten Normen für den weiblichen Körper verankert sein, da Lady Hamilton über eine als attraktiv zu bezeichnende Erscheinung verfügte, die einfach später im Leben eine Gewichtszunahme aufwies. In der heutigen Gesellschaft sehen sich Frauen und ihre Körper nach wie vor mit unrealistischen und strengen Erwartungen konfrontiert. Wie ich bereits hervorgehoben habe, charakterisierte *The Bulletin* La Milos Körper als so ausgewogen proportioniert, dass sie auf der Bühne keine Polsterung beanspruchte. Es wurde die Behauptung aufgestellt, dass ihre „unverfälschte Figur“ die Ansichten der Menschen über Frauen verändern könne. Darüber hinaus wurden Frauen – nicht ihre Körper oder ihr Aussehen, sondern die Gesamtheit der weiblichen Bevölkerung – als verfallen bezeichnet.<sup>407</sup> Diese Aussage ist meiner Meinung nach als objektivierend und beleidigend zu betrachten. Ihr genaues Alter zum Zeitpunkt dieser Aussage ist nicht überliefert. Basierend auf den mir bekannten Informationen lässt sich jedoch eine Schätzung bezüglich ihres Alters vornehmen und so ist davon auszugehen, dass sie zwischen 13 (als sie Chorsängerin in George Musgroves Singspielchor geworden ist) und 20 Jahren alt war (als sie ihre *poses plastiques* debütierte). Es ist evident, dass der Körper von La Milos ein signifikanter Bestandteil ihrer künstlerischen Praxis war. Dies ist zum einen auf die Natur der *poses plastiques* zurückzuführen und zum anderen auf die Tatsache, dass ihre Körpermaße einen integralen

---

<sup>405</sup> vgl. O. A., „General Gossip“, *Referee*, 26.07.1905, S. 10.

<sup>406</sup> vgl. Hoff/Meise, „Tableaux vivants“, S. 74.

<sup>407</sup> vgl. O. A., „At Poverty Point“, *Bulletin*, 06.07.1905, S.30.

Aspekt ihrer Werbestrategie darstellen. Trotzdem war sie in dem oben genannten Fall noch zu jung, sodass ihr Körper auf diese Weise zum Gegenstand von Diskussionen werden konnte. Dennoch legte das Publikum weiterhin beträchtlichen Wert auf ihren Körper, womöglich in Folge ihrer eigenen Werbekampagne. In demselben Artikel, in dem sie beschuldigt wurde, ihre Nationalität gewechselt zu haben, beendete der unbekannte Autor/die unbekannte Autorin den Artikel mit der Aussage „Pansy must be almost out of her teens by now“, als ob ihr Alter und insbesondere, dass sie kein Teenager mehr ist, für ihre Kunst von Bedeutung wäre.<sup>408</sup>

---

<sup>408</sup> vgl. O. A., O. A., *Observer*, 01.05.1915, S. 22.

## 5. Schluss

Gegenstand der vorliegenden Masterarbeit ist der Vergleich zweier Künstlerinnen und ihrer jeweiligen Kunstformen. Der Fokus dieser historischen Grundlagenforschung liegt auf der Praxis der Verkörperung sowie der Aufdeckung von Kongruenzen und kontinuierlichen Entwicklungen anhand der Leben, Verlebendigungen und der Rezeption des Schaffens von Lady Hamilton und La Milo. Die Analyse ermöglicht die Verfolgung der Entwicklung des Phänomens des Tableau Vivants als weibliche Kopierkunst über die Zeit und an unterschiedlichen Orten. Dabei wurden eine Vielzahl von Faktoren berücksichtigt, darunter der zeitliche und örtliche Kontext, spezifische Umstände, soziale und gesellschaftliche Aspekte, das Geschlecht und so weiter. Der Fokus liegt auf den Konzepten der Weiblichkeit, der Körperlichkeit und der Art und Weise, wie diese in ihren Verlebendigungen dargestellt wurden. Im Rahmen dieser Untersuchung wurden verschiedene feministische Theorien angewendet, wobei eine Verbindung mehrerer theoretischer Ansätze zu den Bereichen Medien, Geschlecht, Körper, unterschiedliche soziale Konstrukte und weitere Sachverhalte hergestellt wurde.

Der evidenteste Unterschied zwischen den beiden Formen bestand darin, dass Emma Hamiltons Attitüden eine Form der adligen Salonunterhaltung einnahm, die als halbprivat zu bezeichnen ist, während La Milos *poses plastiques* ein konsumorientiertes Spektakel für die breite Masse war. Es liegen mehrere Zeitungsberichte über La Milos Posen vor, die eine Rekonstruktion in gewissem Maße erlauben. Bedauerlicherweise trifft dies nicht auf Emmas Posen zu, da die geringe Anzahl an verfügbaren Quellen außerdem nicht aus ihr selbst stammt. Die Inszenierungen des weiblichen Körpers bei den beiden Darstellerinnen erfolgten unter Verwendung sehr einfacher Mittel, die jedoch zu äußerst beeindruckenden Ergebnissen führten. Es lässt sich feststellen, dass beide Frauen Weiblichkeit auf unterschiedliche Weise verkörperten, wobei beide Formen den gleichen voyeuristischen Aspekt aufwiesen. Während die Überleitungen von Pose zu Pose bei Lady Hamilton integraler Bestandteil ihrer Performance waren, fungierten die Kulissen bei La Milo als Mittel zur Intensivierung der Effekte zwischen den einzelnen Posen. Während Emma ihre Darbietungen allein präsentierte, wurde La Milo von dem Karikaturisten Cruickshank unterstützt. Obwohl ihre Erfolge häufig den Männern in ihren Leben zugeschrieben wurden, übten beide Frauen eine komplette künstlerische Autorität aus: Emma Hamilton genoss eine gewisse kreative Autonomie, und ihre Fähigkeit, Tableaux Vivants selbst zu gestalten, sollte nicht unterschätzt werden, obwohl es keine eindeutigen Quellen gibt, die dies explizit bestätigen; La Milo verbandete in ihrer

künstlerischen Arbeit auf kunstvolle Weise Reproduktion, körperliche Disziplin und eine kontrollierte Inszenierung von Weiblichkeit zu einem performativen Statement über die Macht der Frau als Kunstwerk und Künstlerin zugleich. Das Ziel, das sich La Milo stellte, war nicht nur das Publikum zu unterhalten, sondern die klassische Frauenfigur auf bestmögliche Weise zu verewigen. Die Intention, die Emma mit ihren Haltungen verfolgte, ist leider nicht bekannt. Die Rezeption des Publikums war uneinheitlich, wobei die Zuschauer\*innen überwiegend von dem künstlerischen Schaffen fasziniert waren. Auf jeden Fall lässt sich konstatieren, dass die beiden Frauen über ein hervorragendes Gespür für die Inszenierung des weiblichen Körpers und über ein besonderes Talent für die weiblichen Kopierkünste verfügten. Sie haben auch das Kunstverständnis um die Dimension der Weiblichkeit erweitert und somit einen wichtigen Beitrag zum gesellschaftlichen Diskurs geleistet. Ihre Biografien verdeutlichen, dass Weiblichkeit keine feste Eigenschaft ist, sondern – wie *Doing Gender* beschreibt – in Handlungen und Darstellungen kontinuierlich konstruiert wird. Das Geschlechterdispositiv manifestierte sich bei beiden in der Art und Weise, wie Macht, Diskurse und Normen ihre Darstellung prägten und ihre Reputation steuerten. Lady Hamilton verband natürliche Schönheit mit klassizistischer Kunst und spielte dabei mit weiblichen Rollenbildern ihrer Zeit. La Milo nutzte ihre *poses plastiques*, um die Ästhetik des weiblichen Körpers als Kunst zu etablieren. Beide verdeutlichen, wie Kunstpraxis und Weiblichkeitskonstruktion wechselseitig ineinander greifen und bestehende Geschlechternormen bestätigen oder verschieben können. Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass Lady Hamilton und La Milo trotz ihrer evidenten Unterschiede eine Vielzahl an Gemeinsamkeiten aufwiesen.

Im Folgenden werde ich die Aspekte erörtern, weitere Forschungsvorhaben von Relevanz sein könnten. Zunächst ist festzustellen, dass eine detailliertere Analyse der Abbildungen unter Berücksichtigung des Kontextes möglich ist. Es besteht weiterer Forschungsbedarf hinsichtlich der Frage, welche Auswirkungen die Tableaux-Vivant-Zensur in England hatte, ob sie der Grund für La Milos spätere Aktivitäten in den USA war und welche Entwicklung ihr Schaffen nach 1912 nahm. Eine detaillierte Analyse der privaten Korrespondenz von Emma Hamilton ist ebenfalls zu empfehlen. Darüber hinaus birgt die Untersuchung der Beziehung zwischen Frauen und Beruf, Frauen und Theater sowie Frauen in der Gesellschaft in Bezug auf die Epoche ein signifikantes Forschungspotenzial. Es bietet sich die Möglichkeit, der Frage nachzugehen, aus welchen Gründen das Display von Nacktheit als so aufregend empfunden wurde und ob dies mit dem Geschlecht in Verbindung steht. In Bezug

auf die Thematik des männlichen Blicks kann eine vertiefende Analyse erfolgen. In diesem Kontext kann ein weiteres Konzept analysiert werden, das unter dem Terminus „aesthetic distance“ subsumiert wird. Es bezeichnet die Diskrepanz zwischen der bewussten Realität des Betrachters und der fiktiven Realität, die in einem Kunstwerk präsentiert wird.

Schließlich möchte ich mich auf die Ausführungen von Contogouris beziehen, die die Auffassung vertritt, dass es bei der Thematisierung von Performances immer essenziell ist, sich der Tatsache bewusst zu sein, dass, wenn das Ziel darin besteht, über Performance zu schreiben, keine andere Wahl besteht, als Berichte und Darstellungen zu untersuchen, eigene Berichte zu erstellen und sich gleichzeitig der Grenzen und Vorteile der eigenen Position bewusst zu bleiben.<sup>409</sup> Ich werde meiner Masterarbeit mit dem folgenden Zitat über Emma Hamilton beenden, das auch meiner Meinung nach für La Milo gleichgültig ist:

„Emma seemed to exist in a liminal space: between contemporary and antique, between public and private, between woman and work of art, between living and inanimate, between flesh and marble. It is little wonder, then, that she captivated her spectators, for the corollary of the Enlightenment project of classification, definition, and organization was a fascination with hybrid and liminal phenomena that escaped clear categories.“<sup>410</sup>

---

<sup>409</sup> vgl. Contogouris, *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art*, S. 70.

<sup>410</sup> a. a. O., S. 83.

## 6. Anhang

|                                                                                                                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Abbildung 1:</b> Prinzessin Alice als „Frühling“ sowie Prinzessin Louise und der Prinz von Wales als „Winter“ in den Tableaux of the Seasons, 1854. Fotografie von Roger Fenton und Aquarell von Carl Haag | 86  |
| <b>Abbildung 2:</b> Das Titel-Banner des Wochenmagazins The Daily Graphic                                                                                                                                     | 87  |
| <b>Abbildung 3:</b> Die Attitüden von Lady Hamilton, 1791                                                                                                                                                     | 88  |
| <b>Abbildung 4:</b> Tanzende Lady Hamilton                                                                                                                                                                    | 89  |
| <b>Abbildung 5:</b> Sitzende Lady Hamilton                                                                                                                                                                    | 90  |
| <b>Abbildung 6:</b> Stehende Lady Hamilton mit Requisiten                                                                                                                                                     | 91  |
| <b>Abbildung 7:</b> Emma Hart als Sibylle. Gemalt von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Öl auf Leinwand, 1789/1790                                                                                           | 92  |
| <b>Abbildung 8:</b> Emma Hart als Muse der Komödie. Gemalt von Angelika Kauffmann. Öl auf Leinwand, 1791                                                                                                      | 93  |
| <b>Abbildung 9:</b> Lady Hamilton als Bacchantin. Gemalt von Élisabeth Vigée Le Brun. Öl auf Leinwand, 1790/1792                                                                                              | 94  |
| <b>Abbildung 10:</b> Karikatur der tanzenden Lady Hamilton                                                                                                                                                    | 95  |
| <b>Abbildung 11:</b> Karikatur der sitzenden Lady Hamilton                                                                                                                                                    | 96  |
| <b>Abbildung 12:</b> Karikatur von Lady Hamilton mit Requisiten                                                                                                                                               | 97  |
| <b>Abbildung 13:</b> Karikatur von Lady Hamilton als Kunstmodell                                                                                                                                              | 98  |
| <b>Abbildung 14:</b> La Milo als Venus de Milo und Bacchantin                                                                                                                                                 | 99  |
| <b>Abbildung 15:</b> La Milos Körpermaßen                                                                                                                                                                     | 100 |
| <b>Abbildung 16:</b> Die erste Werbeanzeige von La Milos <i>poses plastiques</i>                                                                                                                              | 101 |
| <b>Abbildung 17:</b> La Milo als die braune Venus, Hebe, Oenone und Electra                                                                                                                                   | 102 |
| <b>Abbildung 18:</b> La Milo und Cruickshank mit ihrem Automobil. Fotografie von Russell and Sons, Wimbledon.                                                                                                 | 103 |
| <b>Abbildung 19:</b> „La Milo and Cruickshank’s advertisement“                                                                                                                                                | 104 |
| <b>Abbildung 20:</b> La Milos Reitprobe für Lady Godiva                                                                                                                                                       | 105 |
| <b>Abbildung 21:</b> Lady Godivas Kostüm                                                                                                                                                                      | 106 |
| <b>Abbildung 22:</b> Die Godiva Prozession                                                                                                                                                                    | 107 |
| <b>Abbildung 23:</b> Lady Godiva und ihre Gefolge                                                                                                                                                             | 108 |
| <b>Abbildung 24:</b> „Ring out the old, ring in the new“                                                                                                                                                      | 109 |
| <b>Abbildung 25:</b> „The 60 H.P. Attraction. La Milo again in Wales“                                                                                                                                         | 110 |



**Abbildung 1: Prinzessin Alice als „Frühling“ sowie Prinzessin Louise und der Prinz von Wales als „Winter“ in den *Tableaux of the Seasons*, 1854. Fotografie von Roger Fenton und Aquarell von Carl Haag**

**Quelle:** Lisa Heighway, „Tableaux of the Seasons“, Getty, 28.05.2014, <https://blogs.getty.edu/iris/tableaux-of-the-seasons/>, 15.02.2025.



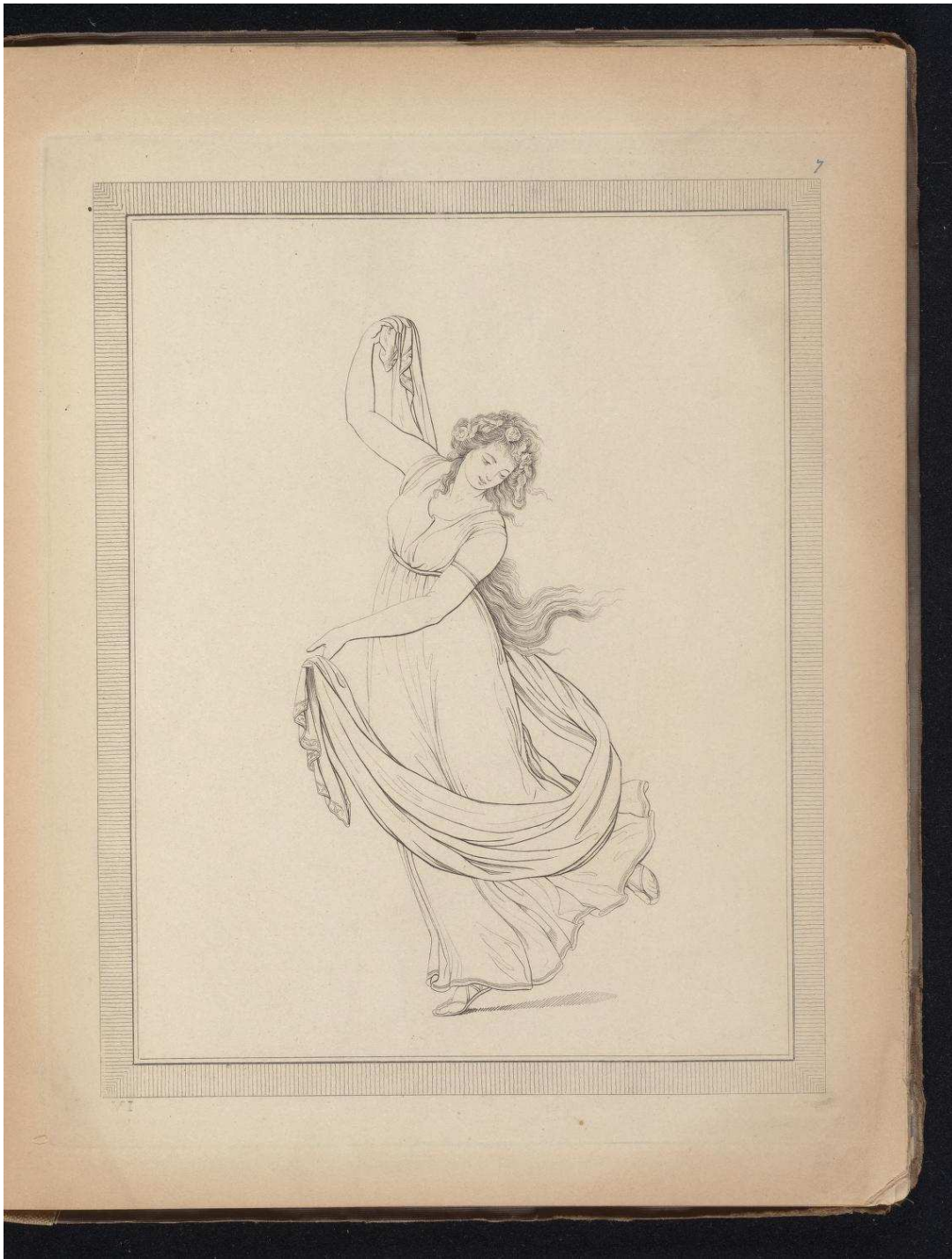
**Abbildung 2: Das Titel-Banner des Wochenmagazins *The Daily Graphic***

**Quelle:** John Adcock, „The Daily Graphic illustrated weekly“, *Yesterday's Papers*,  
10.06.2012,  
<https://john-adcock.blogspot.com/2012/06/three-copies-of-daily-graphic-from.html>,  
25.05.2025.



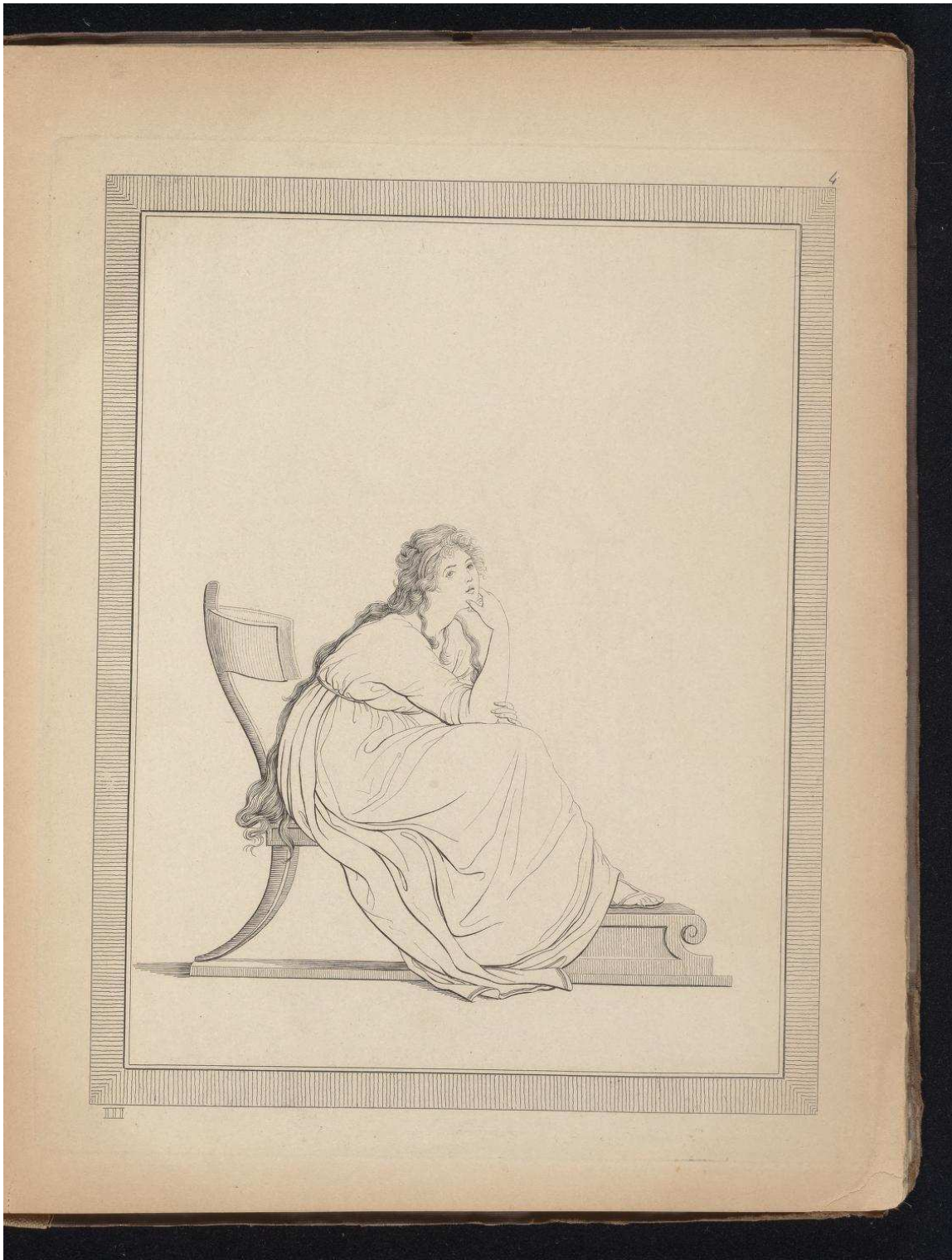
**Abbildung 3: Die Attitüden von Lady Hamilton, 1791**

Quelle: Pietro Antonio Novelli, „The Attitudes of Lady Hamilton, 1791“, *National Gallery of Art*, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70321.html>, 11.04.2025.



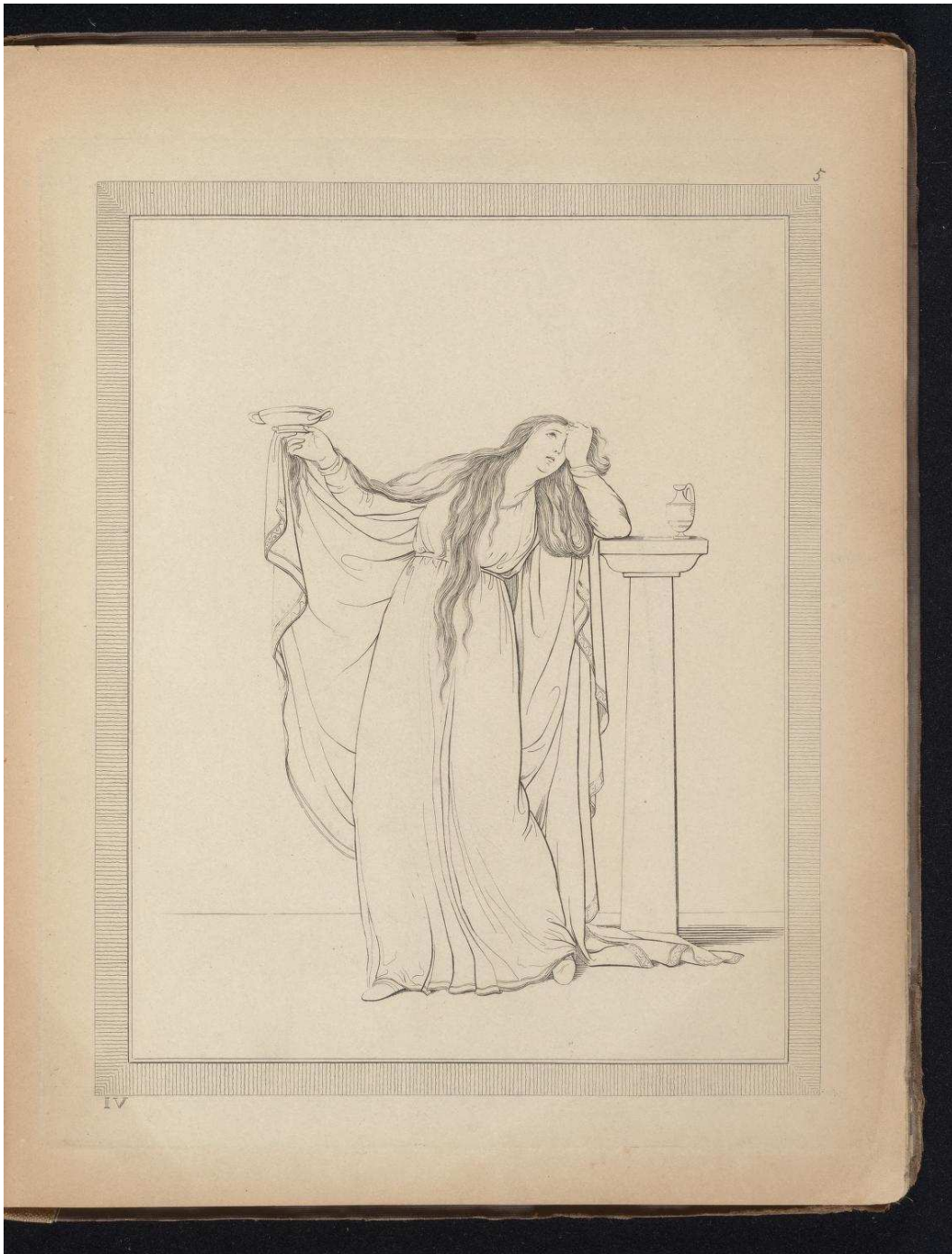
**Abbildung 4: Tanzende Lady Hamilton**

**Quelle:** Friedrich Rehberg, *Drawings faithfully copied from nature at Naples and with permission dedicated to the Right Honourable Sir William Hamilton, His Britannic Majesty's Envoy Extraordinary and Plenipotentiary at the court of Naples*, 1794, S. 17.



**Abbildung 5: Sitzende Lady Hamilton**

**Quelle:** Friedrich Rehberg, *Drawings faithfully copied from nature at Naples and with permission dedicated to the Right Honourable Sir William Hamilton, His Britannic Majesty's Envoy Extraordinary and Plenipotentiary at the court of Naples*, 1794, S. 11.



**Abbildung 6: Stehende Lady Hamilton mit Requisiten**

**Quelle:** Friedrich Rehberg, *Drawings faithfully copied from nature at Naples and with permission dedicated to the Right Honourable Sir William Hamilton, His Britannic Majesty's Envoy Extraordinary and Plenipotentiary at the court of Naples*, 1794, S. 13.



**Abbildung 7: Emma Hart als Sibylle. Gemalt von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Öl auf Leinwand, 1789/1790**

**Quelle:** Dieter Richter, „Casa di Goethe, Rom: Die Lady und die Künstler. Eine Ausstellung in Rom erinnert an Emma Lady Hamilton“, *AsKI e.V.*, <https://www.aski.org/casa-di-goethe-rom-die-lady-und-die-kuenstler-eine-ausstellung-in-rom-erinnert-an-emma-lady-hamilton.html>, 11.04.2025.



**Abbildung 8: Emma Hart als Muse der Komödie. Gemalt von Angelika Kauffmann. Öl auf Leinwand, 1791**

**Quelle:** O.A., „Angelica Kauffman Exhibition“, *Royal Academy of Arts*, <https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/angelica-kauffman>, 11.04.2025.



**Abbildung 9: Lady Hamilton als Bacchantin. Gemalt von Élisabeth Vigée Le Brun. Öl auf Leinwand, 1790/1792**

**Quelle:** O. A., „Lady Hamilton as a Bacchante“, *National Museums Liverpool*, <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/lady-hamilton-bacchante>, 11.04.2025.



**Abbildung 10: Karikatur der tanzenden Lady Hamilton**

**Quelle:** James Gillray, *A new edition considerably enlarged of Attitudes faithfully copied from nature and humbly dedicated to all admirers of the grand and sublime*, London: 1807, <https://collections.library.yale.edu/catalog/10708992>, 11.04.2025.



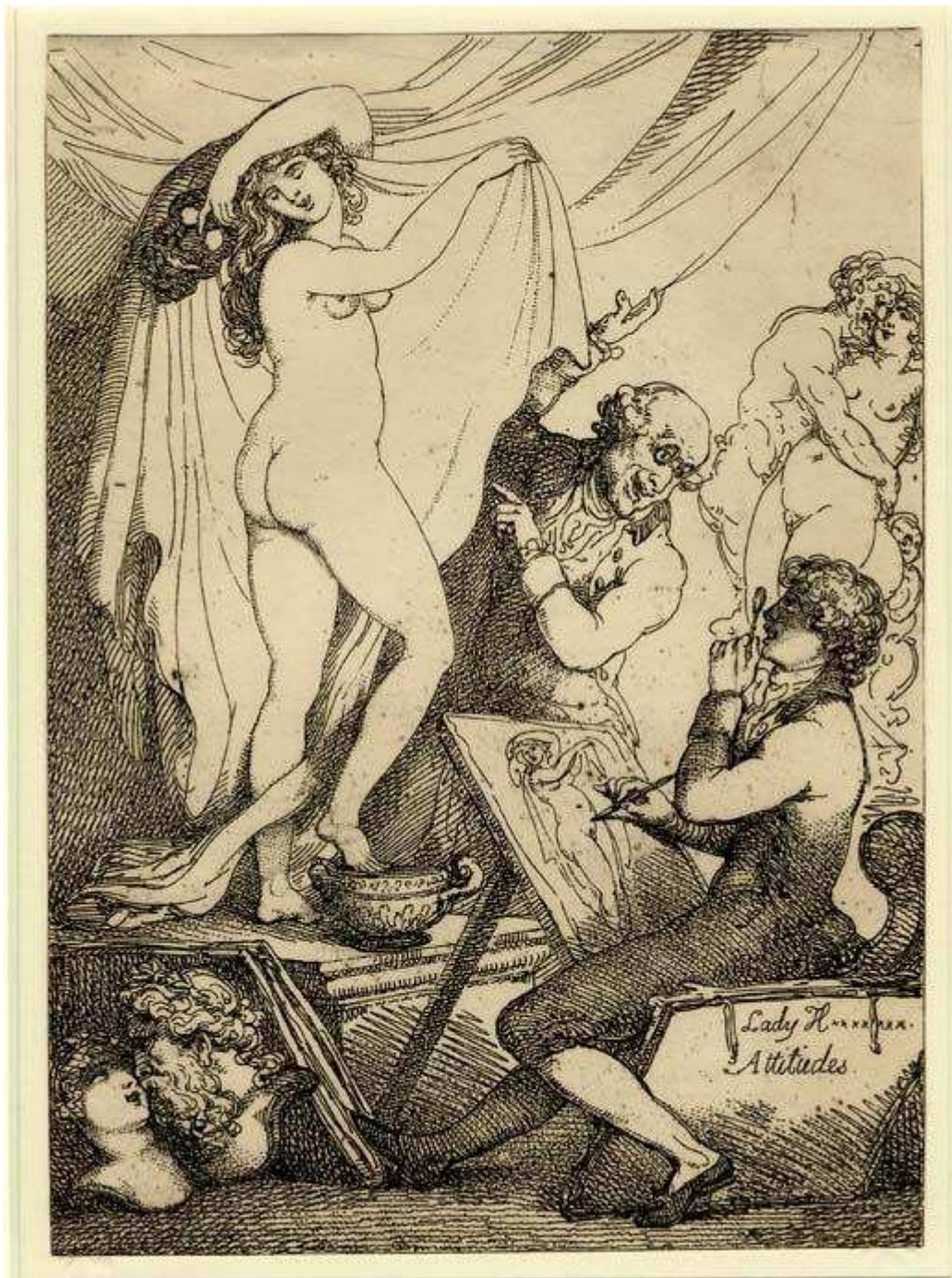
**Abbildung 11: Karikatur der sitzenden Lady Hamilton**

**Quelle:** James Gillray, *A new edition considerably enlarged of Attitudes faithfully copied from nature and humbly dedicated to all admirers of the grand and sublime*, London: 1807, <https://collections.library.yale.edu/catalog/10708992>, 11.04.2025.



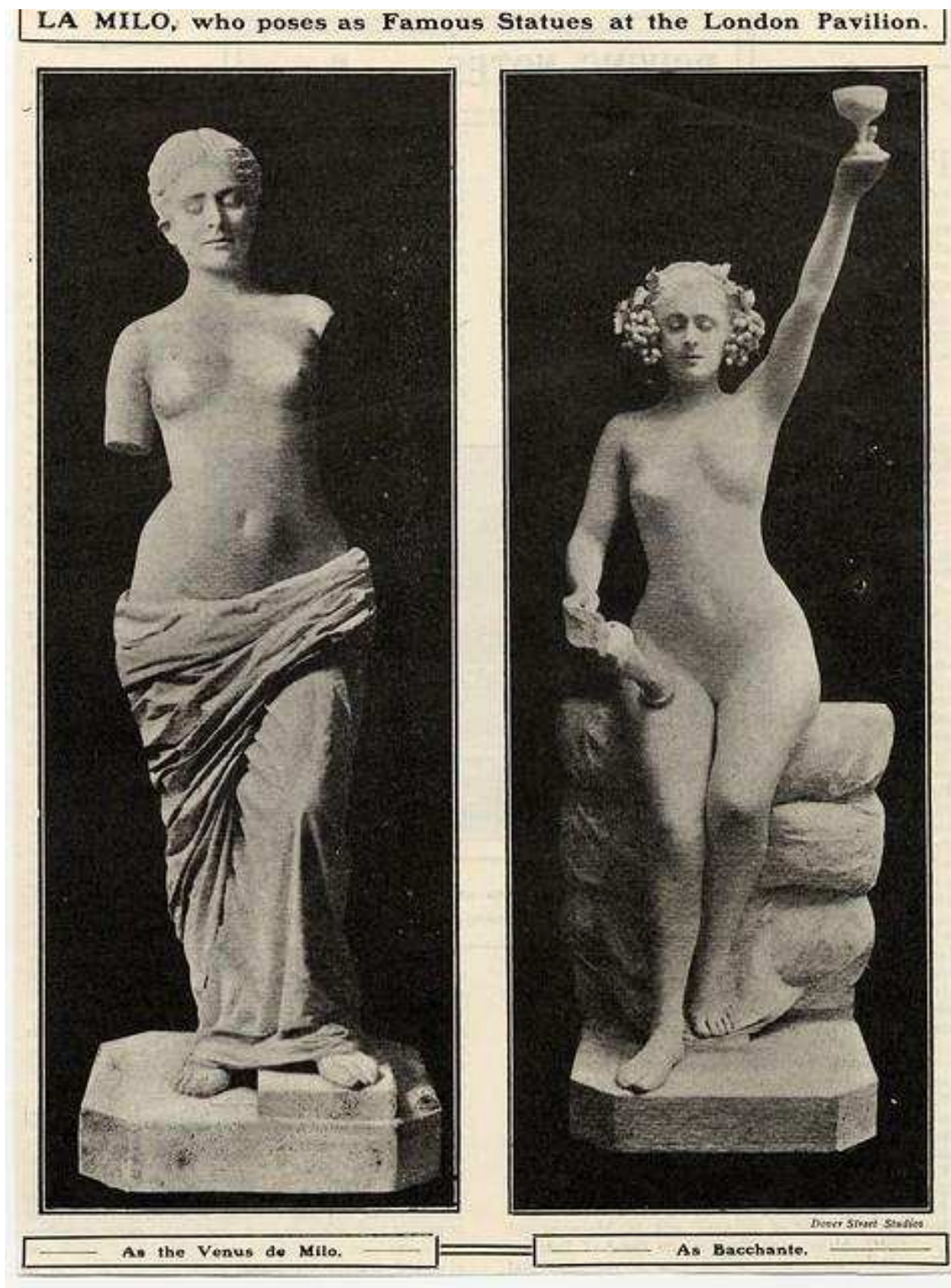
**Abbildung 12: Karikatur von Lady Hamilton mit Requisiten**

**Quelle:** James Gillray, *A new edition considerably enlarged of Attitudes faithfully copied from nature and humbly dedicated to all admirers of the grand and sublime*, London: 1807, <https://collections.library.yale.edu/catalog/10708992>, 11.04.2025.



**Abbildung 13: Karikatur von Lady Hamilton als Kunstmodell**

**Quelle:** Thomas Rowlandson, „Lady H\*\*\*\*\* Attitudes“, *The British Museum*, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1981-U-258](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1981-U-258), 11.04.2025.



**Abbildung 14: La Milo als Venus de Milo und Bacchantin**

**Quelle:** O. A., 1907, *British Library*, zitiert nach David Huxley, „Music hall art: La Milo, nudity and the pose plastique 1905–1915“, *Early Popular Visual Culture* 11/3, 2013, 218-236, hier S. 230.

THE MODERN MILO.  
THE MODERN MILO.

The following are La Milo's measurements:

|                                          | ft. | in. |
|------------------------------------------|-----|-----|
| Height, from top of head to sole of foot | 5   | 8   |
| Circumference of bust                    | .0  | 37½ |
| Circumference of hips                    | .0  | 42  |
| Circumference of waist                   | .0  | 26  |
| From hips to sole of foot                | .0  | 38½ |
| From hips to top of head                 | .0  | 29½ |
| Circumference of thigh                   | .0  | 26  |
| Circumference of knee                    | .0  | 15½ |
| Circumference of calf                    | .0  | 15½ |
| Inside length of leg                     | .0  | 30½ |
| Circumference of ankle                   | .0  | 8½  |
| Length of foot                           | .0  | 9   |
| Circumference of instep                  | .0  | 9½  |
| From shoulder to elbow                   | .0  | 17  |
| From elbow to wrist                      | .0  | 10  |
| Circumference of upper arm               | .0  | 12  |
| Circumference of fore-arm                | .0  | 9½  |
| Circumference of wrist                   | .0  | 6   |
| From throat to shoulder                  | .0  | 8   |
| Circumference of throat                  | .0  | 13½ |
| From wrist to end of middle finger       | .0  | 7½  |
| Circumference of hand at lower knuckles  | 0   | 8   |
| Weight, 11st 8lb                         |     |     |
| Age, 21 years                            |     |     |
| Complexion, fair and clear               |     |     |
| Colour of eyes, forget-me-not blue       |     |     |
| Colour of hair, nut brown                |     |     |
| Eyebrows, dark and heavy.                |     |     |

Abbildung 15: La Milos Körpermaßen

Quelle: O. A., „Amusements“, *Lyttelton Times*, 06.11.1905, S. 1,  
<https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/LT19051106.2.3.6>, 11.02.2025.



**Abbildung 16:** Die erste Werbeanzeige von *La Milos poses plastiques*

**Quelle:** Tom Humphreys, „The Modern ‚Milo‘ and her poses in reproductions of classic statuary at the Tivoli“, *The Sydney Mail and New South Wales Advertiser*, 02.08.1905, S. 293, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/page/16888210#>, 11.02.2025.

## “La Milo”

THE “HUMAN STATUE,” WHO IS NOW APPEARING AT THE PAVILION



**As the Brown Venus**

A “new ancient statue” which recently aroused much interest in New York as the supposed work of Praxiteles



**As Hebe**

The Goddess of Youth, and Cup-bearer to the Immortals



“La Milo” in modern guise



**As Oenone**

The nymph-prophetess who tried to dissuade Paris from going to Troy



Dover Street Studios, 38, Dover Street, Mayfair

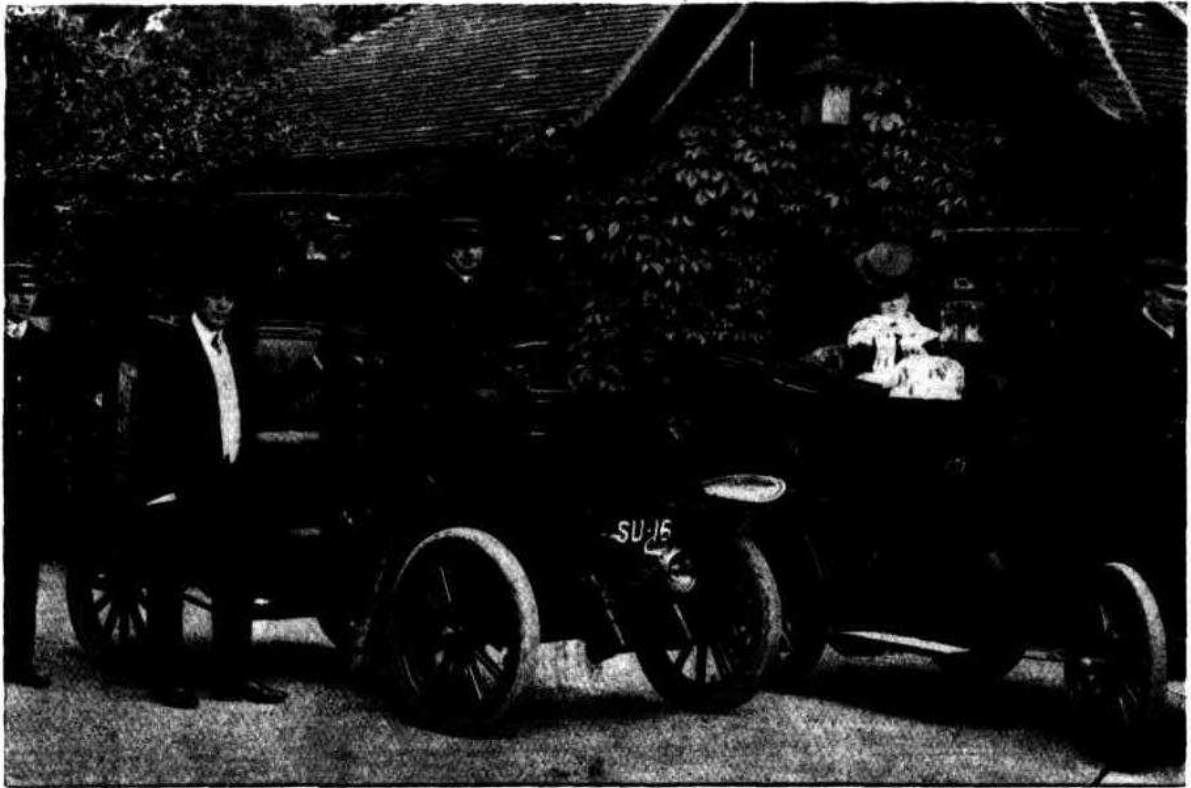
**As Electra**

The enchantress of the Modern Age

“La Milo” claims most nearly to approach in figure the ideal of classical sculpture. She is at present giving representations at the London Pavilion of some of the best-known statues, some of which are here shown. “La Milo” (whose real name is Miss Pansy Montague) is an Australian, the daughter of an English army officer, and art, not commerce, is admitted to be the motive of her stage career

### Abbildung 17: La Milo als die braune Venus, Hebe, Oenone und Electra

Quelle: O. A., O. A., *British Library*, 1907, zitiert nach David Huxley, „Music hall art: La Milo, nudity and the pose plastique 1905–1915“, *Early Popular Visual Culture* 11/3, 2013, 218-236, hier S. 230.



LA MILO AND CRUICKSHANK,  
An Australian Artistic Act that has captured all London.  
Photo by Russell and Sons, Wimbledon.

**Abbildung 18: La Milo und Cruickshank mit ihrem Automobil. Fotografie von Russell and Sons, Wimbledon.**

**Quelle:** O. A., „La Milo and Cruickshank“, *Punch (Melbourne)*, 29.11.1906, S. 34, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/page/20481324#>, 11.05.2025.

**LA MILO**



— AND —

**CRUICKSHANK,**

who conclude their **190 Nights'** engagement at the **London Pavilion** on the 22nd September, where they have proved one of the

**GREATEST BOX-OFFICE DRAWS**

for many years, would wish, before their departure for the Continent, to thank :—

**Mr. Frank Glenister** and the **Pavilion Directorate** for their many kindnesses, and for generously releasing them ;

**The London Press** for their courteous treatment ;

**The British Public** for its hearty reception and appreciation ;

**The Clergy** for their gratuitous advertisement !

---

**IMPORTANT NOTICE.**

SINCE THE ABOVE ADVERTISEMENT WAS PENNED, MOST SENSATIONAL DEVELOPMENTS HAVE TAKEN PLACE, AND THE PAVILION MANAGEMENT HAVE

**RE-ENGAGED**

**LA MILO & CRUICKSHANK** FOR AN INDEFINITE PERIOD—THE VARIOUS CONTINENTAL MANAGERS INTERESTED HAVING BEEN KIND ENOUGH TO HOLD OVER CONTRACTS FOR THE TIME BEING.

CONTINENTAL, AMERICAN, LONDON AND PROVINCIAL MANAGERS ARE THANKED FOR THEIR KIND ENQUIRIES.

**LA MILO & CRUICKSHANK**

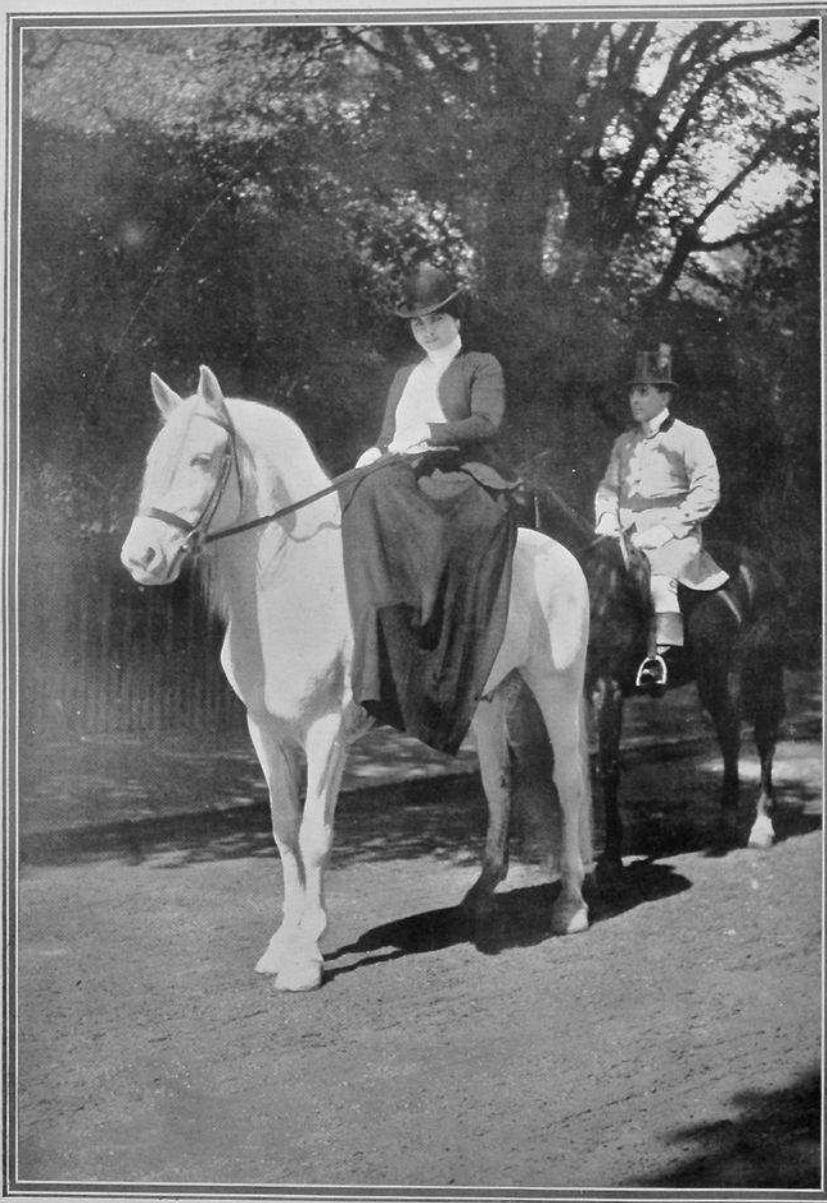
200th Performance ! Still topping the Bill !

**MARINELLI** - Sole Agent,  
to whom all communications may be addressed.

Abbildung 19: „La Milo and Cruickshank’s advertisement“

Quelle: O. A., „La Milo and Cruickshank’s advertisement.“, *The Encore*, 26.11.1906, zitiert nach David Huxley, „Music hall art: La Milo, nudity and the pose plastique 1905–1915“, *Early Popular Visual Culture* 11/3, 2013, 218-236, hier S. 225.

## A "Dress" Rehearsal



La Milo rehearsing the horse which she will ride in the Coventry Pageant when taking the much-discussed —and draped—part of Lady Godiva

### Abbildung 20: La Milos Reitprobe für Lady Godiva

**Quelle:** „Prints and Ephemera“, „A ‚Dress‘ Rehearsal: La Milo rehearsing the horse which she will ride in the Coventry Pageant when taking the much-discussed-and draped-part of Lady“, *Prints* and *Ephemera*, [https://www.printsandephemera.com/ourshop/prod\\_6885521.html](https://www.printsandephemera.com/ourshop/prod_6885521.html), 01.03.2025.



**Abbildung 21:** Lady Godivas Kostüm

**Quelle:** O. A., „Godiva Procession 1907. The Lady, La Milo (Miss Patsy Montagu)“, *Coventry Atlas*,

<https://www.coventryatlas.org/map/records/coventry-events-godiva-procession-1907-the-lady-la-milo-miss-patsy>, 01.03.2025.



**Abbildung 22: Die Godiva Prozession**

**Quelle:** O. A., „La Milo in Lady Godiva Procession, Coventry, 1907“, *National Portrait Gallery*,

<https://www.portrait.gov.au/portraits/2016.30/la-milo-in-lady-godiva-procession-coventry-1907>, 01.03.2025.



**Abbildung 23: Lady Godiva und ihre Gefolge**

**Quelle:** O. A., „La Milo (Patsy Monague) as Lady Godiva with maids of honour, all on horseback, taken in the courtyard of St Marys Guildhall“, *Coventry Atlas*, <https://www.coventryatlas.org/map/records/coventry-individuals-615a6c44-0373-48ba-aa07-af83b56b0bd1>, 01.03.2025.



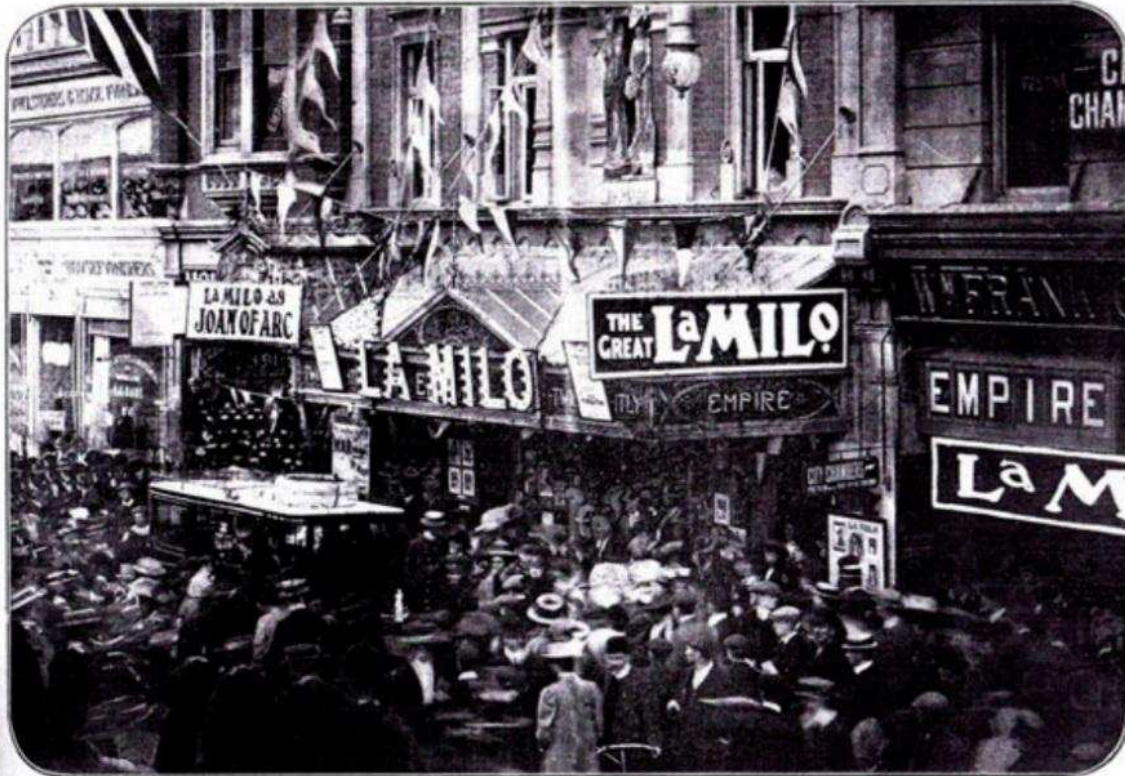
Abbildung 24: „Ring out the old, ring in the new“

**Quelle:** O. A., „Cartoon of La Milo (in photographic form) compared to lesser poseurs while Cruickshank and Marinelli look on.“, *The Performer*, 27.12.1906, zitiert nach David Huxley, „Music hall art: La Milo, nudity and the pose plastique 1905–1915“, *Early Popular Visual Culture* 11/3, 2013, 218-236, hier S. 233.

# THE 60 H.P. ATTRACTION.

## LA MILO AGAIN IN WALES.

WHIRLWIND OF WONDER.



La Milo in her 60 H.P. Ariel Car, Palmer tyres, paying a morning visit to the Cardiff Empire.

DEA EX MACHINA.

**NON-STOP RUN OF THREE YEARS IN BRITAIN!**

All Records Broken in Endurance Trials.

LA MILO HAS A firm CLUTCH on the Public.

LA MILO, the Box Office ACCUMULATOR.

See "Encore" for Press confirmation of Record Business.

This week, DUNDEE.

Coms., CRUICKSHANK or MARINELLI.

Abbildung 25: „The 60 H.P. Attraction. La Milo again in Wales“

**Quelle:** O. A., „La Milo outside the Cardiff Empire“, *The Performer*, 23.09.1909, zitiert nach David Huxley, „Music hall art: La Milo, nudity and the pose plastique 1905–1915“, *Early Popular Visual Culture* 11/3, 2013, 218-236, hier S. 234.

## 7. Quellenverzeichnis

- O. A., O. A., *Mount Alexander Mail*, 26.06.1906,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/199561421>, 28.01.2025.
- O. A., O. A., *Observer*, 01.05.1915,  
<https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/TO19150501.2.46>, 01.03.2025.
- O. A., „About“, *Paper Past*, O. A., <https://paperspast.natlib.govt.nz/about>,  
14.03.2025.
- O. A., „About“, *Trove*, O. A., <https://trove.nla.gov.au/about>, 14.03.2025
- O. A., „A living statue‘ speaks“, *Sunday Times (Sydney)*, 05.02.1911,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/120787798>, 15.02.2025.
- O. A., „Amusements“, *Lyttelton Times*, 06.11.1905,  
<https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/LT19051106.2.3.6>, 11.02.2025.
- O. A., „Amusements“, *The Sydney Mail and New South Wales Advertiser*, 03.10.1906,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/163681095>, 15.02.2025.
- O.A., „Angelica Kauffman Exhibition“, *Royal Academy of Arts*,  
<https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/angelica-kauffman>, 11.04.2025.
- O. A., „At Poverty Point“, *Bulletin*, 06.07.1905,  
<https://nla.gov.au/nla.obj-690515374/view?partId=nla.obj-690535818#page/n31/mode/1up>,  
28.01.2025.
- O. A., „At Poverty Point“, *Bulletin*, 10.08.1905,  
<https://nla.gov.au/nla.obj-659732689/view?partId=nla.obj-659737565#page/n31/mode/1up>,  
28.01.2025.
- O. A., „Coventry’s Pageant“, *The Albury Banner and Wodonga Express*, 16.08.1907,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/99828072>, 28.01.2025.
- O. A., „Drivel for Dregs“, *The Walcha Witness and Vernon County Record*,  
24.11.1906, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/191628796>, 15.02.2025.
- O. A., „General Gossip“, *Referee*, 26.07.1905,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/120496874/13161687>, 15.02.2025.
- O. A., „Godiva Procession 1907. The Lady, La Milo (Miss Patsy Montagu)“,  
*Coventry Atlas*,  
<https://www.coventryatlas.org/map/records/coventry-events-godiva-procession-1907-the-lady-la-milo-miss-patsy>, 01.03.2025.

O. A., „Lady Godiva’s day“, *The Picton Post*, 09.10.1907,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/117141886>, 13.02.2025.

O. A., „Lady Hamilton as a Bacchante“, *National Museums Liverpool*,  
<https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/lady-hamilton-bacchante>, 11.04.2025.

O. A., „La Milo‘ acquitted“, *The Manchester Guardian*, 03.05.1910,  
<https://www.proquest.com/docview/475063369>, 04.02.2025.

O. A., „La Milo and Cruickshank“, *Punch (Melbourne)*, 29.11.1906,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/page/20481324#>, 11.05.2025.

O. A., „La Milo and the Godiva Procession“, *The Observer*, 23.06.1907,  
<https://www.proquest.com/docview/480509189?sourcetype=Newspapers>, 13.02.2025

O. A., „La Milo‘ as Lady Godiva“, *Auckland Star*, 20.09.1907,  
<https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/AS19070920.2.60>, 15.02.2025.

O. A., „La Milo as Lady Godiva“, *Auckland Star*, 06.04.1907,  
<https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/AS19070406.2.122>, 15.02.2025.

O. A., „La Milo‘ as witness: her earrings, dresses and jewelry“, *The Observer*,  
 01.05.1910, <https://www.proquest.com/docview/480578834?&>, 04.02.2025.

O. A., „La Milo‘ charged. Three defendants in conspiracy trial“, *The Manchester Guardian*, 29.04.1910, <https://www.proquest.com/docview/475038082?>, 04.02.2025.

O. A., „La Milo‘ in court“, *The Manchester Guardian*, 11.02.1910,  
<https://www.proquest.com/docview/475028326?&sourcetype=Newspapers>, 04.02.2025.

O. A., „La Milo in Lady Godiva Procession, Coventry, 1907“, *National Portrait Gallery*,  
<https://www.portrait.gov.au/portraits/2016.30/la-milo-in-lady-godiva-procession-coventry-1907>, 01.03.2025.

O. A., „La Milo‘ in tears: further evidence in the jewel fraud case“, *The Observer*,  
 20.03.1910, <https://www.proquest.com/docview/480622108?sourcetype=Newspapers>,  
 04.02.2025.

O. A., „La Milo (Patsy Monague) as Lady Godiva with maids of honour, all on horseback, taken in the courtyard of St Marys Guildhall“, *Coventry Atlas*,  
<https://www.coventryatlas.org/map/records/coventry-individuals-615a6c44-0373-48ba-aa07-af83b56b0bd1>, 01.03.2025.

O. A., „La Milo’s paint“, *Barrier Miner*, 21.03.1915,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/45319506>, 28.01.2025.

O. A., „La Milo Tabooed“, *The Australian Star*, 03.04.1908, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/229929334>, 02.03.2025.

O. A., „La Milo, the Living Statue“, *The Port Macquarie News and Hastings River Advocate*, 10.08.1907, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/119143876>, 15.02.2025.

O. A., „Living Statuary“, *Border Watch*, 08.06.1907, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/77555994>, 11.03.2025.

O. A., „Living Statuary“, *The Telegraph*, 17.06.1907, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175954141>, 11.03.2025.

O. A., „Living statuary as an art. By La Milo“, *Evening Journal*, 22.06.1907, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/208617471>, 03.03.2025.

O. A., „Living statuary. County Council Opinion. Exhibitions Undesirable“, *Kalgoorlie Miner*, 28.06.1907, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/90237158>, 13.03.2025.

O. A., „Living statuary. County council opinion. Exhibitions undesirable“, *The Mercury (Hobart)*, 28.06.1907, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/9926326>, 13.03.2025.

O. A., „London Personal Notes“, *The Advertiser (Adelaide)*, 13.10.1906, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/5106015>, 11.02.2025.

O. A., „Mad after ‚Milo‘“, *NZ Truth*, 06.07.1907, <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/NZTR19070706.2.38>, 02.02.2025.

O. A., „Music hall art“, *Auckland Star*, 13.02.1915, <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/AS19150213.2.98>, 13.02.2025.

O. A., „Notes from London“, *Kalgoorlie Miner*, 28.05.1906, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/89624944>, 11.02.2025.

O. A., „Poses in Music-Halls: A ‚La Milo‘ engagement stopped“, *The Manchester Guardian*, 24.02.1908, <https://www.proquest.com/docview/474761084>, 12.02.2025.

O. A., „Sequel to the La Milo case“, *The Observer*, 10.12.1911, <https://www.proquest.com/docview/480641793?sourcetype=Newspapers>, 04.02.2025.

O. A., „Stage and Dress“, *Sunday Times (Sydney)*, 27.05.1906, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/126566117>, 28.01.2025.

O. A., „Stage Gossip“, *Sunday Times (Sydney)*, 26.08.1906, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/126555622>, 13.02.2025.

O. A., „Stageland“, *Sun (Christchurch)*, 26.12.1914, <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/SUNCH19141226.2.10>, 28.01.2025.

- O. A., „Statue or living figure? Mrs. Chant suggests marble for ‚La Milo’s‘ performance“, *Punch (Melbourne)*, 08.11.1906, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175379687>, 28.02.2025.
- O. A., „Tame Turn at The London Pavilion“, *The Evening Mail*, 01.06.1906, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/256554985>, 28.01.2025.
- O. A., „Theatrical Tattle“, *Truth (Perth)*, 13.10.1906, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/207396745>, 28.01.2025.
- O. A., „The Modern Milo“, *Kalgoorlie Miner*, 31.01.1906, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/89338455>, 11.02.2025.
- O. A., „The Poses of ‚La Milo‘“, *Table Talk (Melbourne)*, 15.11.1906, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/146639632>, 28.02.2025.
- O. A., „The Theatres“, *Sunday Times (Sydney)*, 16.07.1905, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/125862099>, 28.01.2025.
- O. A., „The Theatrical Gazette. Compilation of the World’s Stage Doings“, Referee, 19.07.1905, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/120496351#>, 11.02.2025.
- O. A., „Tivoli Theatre“, *The Daily Telegraph*, 24.07.1905, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/237672589>, 15.02.2025.
- O. A., „Tivoli Theater“, *The Sydney Morning Herald*, 24.07.1905, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/14709357>, 11.02.2025.
- O. A., „Velasquez ‚Venus‘ on the stage: ‚La Milo’s‘ new pose at the Pavilion“, *The Observer*, 24.06.1906, <https://www.proquest.com/docview/480498650>, 12.02.2025.
- O. A., „Yesterday's Police: ‚La Milo‘ at Bow street. Jeweller’s advice on stage effects“, *The Observer*, 06.03.1910, <https://www.proquest.com/docview/480473206?sourcetype=Newspapers>, 04.02.2025.
- John Adcock, „The Daily Graphic illustrated weekly“, *Yesterday’s Papers*, 10.06.2012, <https://john-adcock.blogspot.com/2012/06/three-copies-of-daily-graphic-from.html>, 25.05.2025.
- Nicole Anae, „Poses Plastiques: The Art and Style of ‚Statuary‘ in Victorian Visual Theatre“, *Australasian Drama Studies* 52, 2008, S. 112–130.
- C. R. B., „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 23.05.1912, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175617475>, 11.02.2025.
- J. T. Herbert Baily, *Emma, Lady Hamilton. A Biographical Essay With a Catalogue of her Published Portraits*, London: W. G. Menzies 1905.

BaritsuSociety, „Miyake, the Champion of Japan: an Interesting Interview (1907)“, *The Baritsu Society*, 22.12.2020, <https://bartitsusociety.com/miyake-the-champion-of-japan-an-interesting-interview-1907/>, 25.05.2025.

Rosemary Barrow, „Toga Plays and Tableaux Vivants: Theatre and Painting on London's Late-Victorian and Edwardian Popular Stage“, *Theatre Journal* 62/2, 2010, S. 209–226.

Christian Berger/Paul Hahnenkamp, „Frauen- und Geschlechtergeschichte“, *Gender Glossar*, 24.01.2017, <https://www.gender-glossar.de/post/frauen-und-geschlechtergeschichte>, 25.05.2025.

Gisela Bock, „Challenging Dichotomies: Perspectives on Women's History“, *Writing Women's History. International Perspectives*, hg. v. Karen Offen/Ruth Roach Pierson/Jane Rendall, London: Palgrave Macmillan 1991, S. 1–23.

Louise-Eléonore-Charlotte-Adélaïde d'Osmond, Comtesse de Boigne, *Memoirs of the Comtesse de Boigne. 1782-1814*, hg. v. M. Charles Nicoullaud, New York: Charles Scribner's Sons 1907.

Bettina Brandl-Risi, „Tableau Vivant“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, 2. Auflage, Stuttgart: Metzler 2014, S. 350–352.

Stijn Bussel „Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458–1635)“, *Art History* 33/2, 2010, S. 237–247.

Anita Callaway, *Visual Ephemera: Theatrical Art in Nineteenth-Century*, Sydney: UNSW Press 2000.

Ersy Contogouris, *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art. Agency, Performance, and Representation*, New York, London: Routledge 2018.

Caroline Daley, *Leisure & Pleasure. Reshaping & Revealing the New Zealand Body 1900–1960*, Auckland: Auckland University Press 2003.

Trancy C. Davis, *Actresses As Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture*, London: Taylor & Francis Group 1991.

„The Don“, „Sydney Shows“, *Punch (Melbourne)*, 27.07.1905, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175411659/20479447#>, 11.02.2025.

Dr. John Doran, *In and About Drury Lane, and Other Papers Reprinted from the Pages of the 'Temple Bar' Magazine*, London: Richard Bentley & Son 1881.

Caroline van Eck, *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Boston/Berlin/Munich: De Gruyter 2015.

„Egeria“, „Mainly About People“, *The Daily News*, 01.09.1906,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/82463861>, 28.02.2025.

Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1785.

Barry J. Faulk, *Music Hall and Modernity: The Late-Victorian Discovery of Popular Culture*, Ohio: Ohio University Press 2004.

„Footlight“, „Dramatic and Musical“, *Free Lance*, 23.04.1915,  
<https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/NZFL19150423.2.26>, 28.01.2025.

Sabine Gabriel/Patrick Leinhos, „Biografieforschung und Geschlecht“, *Gender Glossar*, 19.12.2022, <https://www.gender-glossar.de/post/biografieforschung-und-geschlecht>, 25.05.2025.

James Gillray, *A new edition considerably enlarged of Attitudes faithfully copied from nature and humbly dedicated to all admirers of the grand and sublime*, London 1807,  
<https://collections.library.yale.edu/catalog/10708992>, 11.04.2025.

Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, Leipzig: Insel 1913.

Johanna Heide, „Archiv“, *Gender Glossar*, 30.07.2020,  
<https://www.gender-glossar.de/post/archiv>, 25.05.2025.

Lisa Heighway, „Tableaux of the Seasons“, *Getty*, 28.05.2014,  
<https://blogs.getty.edu/iris/tableaux-of-the-seasons/>, 15.02.2025.

Dagmar v. Hoff /Helga Meise, „Tableaux vivants - Die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder“, *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, hg. v. Renate Berger/Inge Stephan, Köln: Böhlau Verlag 2015, S. 69–86.

Tom Humphreys, „The Modern ‚Milo‘ and her poses in reproductions of classic statuary at the Tivoli“, *The Sydney Mail and New South Wales Advertiser*, 02.08.1905,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/page/16888210#>, 11.02.2025.

David Huxley, „Music hall art: La Milo, nudity and the pose plastique 1905–1915“, *Early Popular Visual Culture* 11/3, 2013, S. 218–236.

Monika Jäckle, „Geschlechterdispositiv“, *Gender Glossar*, 26.10.2014,  
<https://www.gender-glossar.de/post/geschlechterdispositiv>, 25.05.2025.

Japan 2.5-Dimensional Musical Association, „What’s 2.5D?“, *Japan 2.5-Dimensional Musical Association*, o.A., <https://www.j25musical.jp/en/>, 05.06.2025.

Birgit Jooss, *Lebende Bilder: körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin: Reimer 1999.

„The Limelight Man“, „Mimes and Mummers“, *Star (Christchurch)*, 15.01.1915, <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/TS19150115.2.17>, 28.01.2025.

„The Limelight Man“, „Mimes and Mummers“, *Star (Christchurch)*, 19.03.1915, <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/TS19150319.2.11>, 28.01.2025.

Waltraud Maierhofer, „Goethe on Emma Hamilton’s ‚Attitudes‘: Can Classicist Art Be Fun?“, *Goethe Yearbook* 99/9, 1999, S. 222–252.

Gail Marshall, *Actresses on the Victorian Stage: Feminine Performance and the Galatea Myth*, Cambridge: Cambridge University Press 1998.

Peter M. McIsaac, „Rethinking Tableaux Vivants and Triviality in the Writings of Johann Wolfgang von Goethe, Johanna Schopenhauer, and Fanny Lewald“, *Monatshefte* 99/2, 2007, S. 152–176.

Martin Meisel, *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton: Princeton University Press 1984.

Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, hg. v. Leo Braudy/Marshall Cohen, New York: Oxford UP 1999, S. 833–844.

Pietro Antonio Novelli, „The Attitudes of Lady Hamilton, 1791“, *National Gallery of Art*, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70321.html>, 11.04.2025.

Joseph Nikolaus Peroux, „Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel“, *Allgemeine Literatur-Zeitung* 296, 1810, S. 457–464.

„Prints and Ephemera“, „A ‚Dress‘ Rehearsal: La Milo rehearsing the horse which she will ride in the Coventry Pageant when taking the much-discussed-and draped-part of Lady“, *Prints and Ephemera*, [https://www.printsandephemera.com/ourshop/prod\\_6885521.html](https://www.printsandephemera.com/ourshop/prod_6885521.html), 01.03.2025.

P. T. R. Quince, „The Playgoer“, *Punch (Melbourne)*, 29.06.1905, <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175411043/20479299>, 28.01.2025.

Amelia Rauser, „Living Statues and Neoclassical Dress in Late Eighteenth-Century Naples“, *Art History* 38/3, 2015, S. 462–487.

Friedrich Rehberg, *Drawings faithfully copied from nature at Naples and with permission dedicated to the Right Honourable Sir William Hamilton, His Britannic Majesty's Envoy Extraordinary and Plenipotentiary at the court of Naples*, 1794.

Dieter Richter, „Casa di Goethe, Rom: Die Lady und die Künstler. Eine Ausstellung in Rom erinnert an Emma Lady Hamilton“, *AsKI e.V.*,

<https://www.aski.org/casa-di-goethe-rom-die-lady-und-die-kuenstler-eine-ausstellung-in-rom-erinnert-an-emma-lady-hamilton.html>, 11.04.2025.

Thomas Rowlandson, „Lady H\*\*\*\*\* Attitudes“, *The British Museum*,  
[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1981-U-258](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1981-U-258), 11.04.2025.

Walter Sichel, *Emma Lady Hamilton. From new and original sources and documents. Together with an Appendix of Notes and New letters*, London: Archibald Constable 1905.

Helen Slaney, „Pots in performance: Emma Hamilton’s Attitudes“, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 63/1, 2020, S. 110–122.

„Touchstone“, „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 15.06.1905,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/page/20479215#>, 28.01.2025.

„Touchstone“, „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 06.07.1905,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/page/20479340#>, 28.01.2025.

„Touchstone“, „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 28.09.1905,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/page/20479794#>, 28.01.2025.

„Touchstone“, „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 05.10.1905,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/page/20479832>, 28.01.2025.

„Touchstone“, „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 16.11.1905,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/page/20480077#>, 28.01.2025.

„Touchstone“, „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 21.06.1906,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175376197#>, 13.02.2025.

„Touchstone“, „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 30.08.1906,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175377865>, 13.02.2025.

„Touchstone“, „Greenroom Gossip“, *Punch (Melbourne)*, 27.09.1906,  
<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/175378545>, 13.02.2025.

Linus Westheuser, „Doing Gender“, *Gender Glossar*, 08.01.2018,  
<https://www.gender-glossar.de/post/doing-gender>, 25.05.2025.

Daniel Wiegand, *Gebannte Bewegung. Tableaux vivants und früher Film in der Kultur der Moderne*, Marburg: Schüren 2016.