



Svenja Ludwig

Tanzbilder und Bildbewegungen

Toulouse-Lautrecs Plakate,
fotografische Porträts und
die Darstellung von Bewegung
im Bild

Svenja Ludwig
Tanzbilder und Bildbewegungen

Editorial

Tanzwissenschaft ist ein junges akademisches Fach, das sich interdisziplinär im Feld von Sozial- und Kulturwissenschaft, Medien- und Kunstwissenschaften positioniert. Die Reihe **TanzScripte** verfolgt das Ziel, die Entfaltung dieser neuen Disziplin zu begleiten und zu dokumentieren: Sie will ein Forum bereitstellen für Schriften zum Tanz – ob Bühnentanz, klassisches Ballett, populäre oder ethnische Tänze – und damit einen Diskussionsraum öffnen für Beiträge zur theoretischen und methodischen Fundierung der Tanz- und Bewegungsforschung.

Mit der Reihe **TanzScripte** wird der gesellschaftlichen Bedeutung des Tanzes als einer performativen Kunst und Kulturpraxis Rechnung getragen. Sie will Tanz ins Verhältnis zu Medien wie Film und elektronische Medien und zu Körperpraktiken wie dem Sport stellen, die im 20. Jahrhundert in starkem Maße die Wahrnehmung von Bewegung und Dynamik geprägt haben. Tanz wird als eine Bewegungskultur vorgestellt, in der sich Praktiken der Formung des Körpers, seiner Inszenierung und seiner Repräsentation in besonderer Weise zeigen. Die Reihe **TanzScripte** will diese Besonderheit des Tanzes dokumentieren: mit Beiträgen zur historischen Erforschung und zur theoretischen Reflexion der sozialen, der ästhetischen und der medialen Dimension des Tanzes. Zugleich wird der Horizont für Publikationen geöffnet, die sich mit dem Tanz als einem Feld gesellschaftlicher und künstlerischer Transformationen befassen.

Die Reihe wird herausgegeben von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein.

Svenja Ludwig (Dr. phil.), geb. 1986, forscht zur Tanz- und Bewegungsvisualisierung in Bildern, Skulpturen, Fotografie und Film im 19. und 20. Jahrhundert. Sie studierte Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum und promovierte in der Kunstwissenschaft an der Leuphana Universität Lüneburg.

Svenja Ludwig

Tanzbilder und Bildbewegungen

Toulouse-Lautrecs Plakate, fotografische Porträts und die Darstellung von Bewegung im Bild

[transcript]

Für Linus, Mattis und Philipp

Lüneburg, Universität, Dissertation, 2020



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Svenja Ludwig**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagcredit: Toulouse-Lautrec, La Troupe de Mlle Églantine, 1896, Lithografie in vier Farben, 61,7x80,4 cm, Plakat ohne Schriftzug, Wittrock 21, Collection d'estampes modernes de Jacques Doucet, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5688-6

PDF-ISBN 978-3-8394-5688-0

<https://doi.org/10.14361/9783839456880>

Buchreihen-ISSN: 2747-3120

Buchreihen-eISSN: 2747-3139

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Einleitung	7
I. <i>Moulin Rouge, La Goulue</i>: Eine Synthese aus Tänzerinfotografie und Tanz im Plakat	37
1. Darstellerin und Etablissement im Plakat	42
2. Bewegung im Bild	52
3. Identifikation und Stilisierung	70
II. <i>Jane Avril (1893)</i>: Die Inversion der Tänzerinfotografie	73
1. Die unbewegte Figur und die bewegende Rahmung	75
2. Vom Atelier auf die Bühne	96
3. Nachdenken über Konventionen	113
III. <i>La Troupe de Mlle Églantine</i>: Die fotografische Ästhetik in der Bildsprache des künstlerischen Plakats	119
1. Bildrhythmus und Dynamisierung dank der tänzerischen Pose	120
2. Exkurs: Fotografische Bewegungsstudien	144
3. In Szene gesetzt: Der Bild(hinter)grund	152
4. Eine Annäherung an die Tänzerinfotografie	169
Zusammenfassung und Ausblick	173
Literaturverzeichnis	179
Quellen	179
Forschungsliteratur	180
Abbildungsverzeichnis	195

Abbildungen	201
Dank	235

Einleitung¹

Bereits 1985 erwähnt Richard Thomson in Wolfgang Wittrocks *Toulouse-Lautrec. The complete prints* im Zusammenhang mit dem Plakat *Jane Avril* aus dem Jahr 1893 (Abbildung 1) die Autogrammfotografie des mit Toulouse-Lautrec befreundeten, bekannten Pariser Fotografen Paul Sescou (Abbildung 2).² Sie zeigt die Tänzerin Jane Avril (Jeanne Richepin; 1868-1943) in der gleichen Pose wie im Plakat mit angewinkelt angehobenem Bein vor einem hellen Hintergrund. Mit Blick auf die Umsetzung des Motivs attestiert Thomson dem Plakat Toulouse-Lautrecs eine gewisse Plausibilität im Vergleich zur künstlich wirkenden Fotografie. Diese führt er darauf zurück, dass die Fotografie wohl eine erste Anregung zum Motiv, die lithografische Darstellung Jane Avrils letztlich aber von der Seherfahrung in der Aufführung selbst geprägt sei.³

-
- 1 Lesehinweis: Im Rahmen allgemeiner Erläuterungen und Beschreibungen historischer Umstände verwende ich die nonbinäre Form (Tänzer:innen, Sänger:innen, Schauspieler:innen), wenn nicht bestimmte weibliche oder männliche Personen gemeint sind. In den spezifischen Konstellationen und konkreten Beschreibungen und Interpretationen meiner Untersuchungsgegenstände nutze ich einheitlich die weibliche Form (Tänzerinnen, Bühnendarstellerinnen) für die Dargestellten, da die weit überwiegende Zahl der von Toulouse-Lautrec Dargestellten weiblich ist. Entsprechend verwende ich die Begriffe Tänzerinfotografie oder auch Tänzerinporträt, ebenso wie Darstellerinplakat in der weiblichen Form, da es sich bei den von mir untersuchten Fotografien und Plakaten ausschließlich um Darstellungen weiblicher Tänzerinnen handelt. Hingehen spreche ich von Künstlern und Fotografen in der männlichen Form, wo bestimmte männliche Künstler wie auch die männlichen Fotografen der besprochenen Fotografien gemeint sind.
 - 2 Siehe Thomson, Richard: In: Werkkatalog: *Toulouse-Lautrec. The complete prints*. Hg. von Wolfgang Wittrock, London 1985, S. 23.
 - 3 Thomson: *The imagery of Toulouse-Lautrec's prints*, S. 24.

Einen ähnlichen Eindruck hinterlässt das Plakat *La Troupe de Mlle Églantine* (Abbildung 3) mit Blick auf die als Vorlage dienende Fotografie der vier Tänzerinnen der Tanzgruppe der Mlle Églantine (Abbildung 4).⁴ Nancy Ireson schreibt über die zum Plakat gehörenden Skizzen im Ausstellungskatalog *Toulouse-Lautrec and Jane Avril. Beyond the Moulin Rouge* (2011): »They may have been made from publicity photographs, or, maybe more feasibly, Lautrec had seen the Troupe dance before their departure.«⁵ Auch für Catherine Pedley-Hindson, die sich mit den Darstellungen Jane Avrils im Œuvre Toulouse-Lautrecs befasst, ist klar: »They [Lautrec's images of Jane Avril – d. Verf.] are created by someone who had watched her perform and aimed to capture that.«⁶ Die vorliegende Arbeit schließt an die Beobachtungen der Visualisierung der Seherfahrung des Tanzes in den Plakaten Toulouse-Lautrecs an und untersucht im Hinblick auf die als Vorlagen dienenden Tänzerinfotografien die medialen Bedingungen der Visualisierung des Tanzes und seiner spezifischen Eigenschaften in Fotografie und Plakat sowie die Rolle der Fotografie in der Rezeption der Tanzplakate Toulouse-Lautrecs.

Toulouse-Lautrec und die Fotografie

Die Ausstellung *Toulouse-Lautrec und die Photographie* (2015) im Kunstmuseum Bern arbeitet erstmals explizit das Verhältnis des Künstlers zur Fotografie auf. Wie die Beiträge des zugehörigen Katalogs darlegen, ist Toulouse-Lautrecs Beschäftigung mit der Fotografie ein nicht unwichtiger Teil seiner künstlerischen Arbeit und auch in seinem privaten Umfeld gegenwärtig. Mit Freunden posiert der Künstler in außergewöhnlichen Verkleidungen – ein Zeitvertreib, den Rudolf Koella, der Kurator der Ausstellung und Herausgeber des Katalogs, zum einen in die Tradition der französischen Rollenporträts des 18.

-
- 4 Neben Jane Avril sind hier die Tänzerinnen Églantine Demay, Cléopâtre und Gazelle (Victorine Madeleine Weber; 1869-1916; die Schwester La Goulués) dargestellt. Erstmals druckt Götz Adriani Fotografie und Plakat gemeinsam im Sammlungskatalog der Sammlung Gerstenberg 1986 ab. Siehe Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec. Das gesamte graphische Werk*. Hg. von Götz Adriani, Sammlung Gerstenberg, Köln 1986, S. 212.
- 5 Ireson, Nancy: *Catalogue*. In: AK: *Toulouse-Lautrec and Jane Avril. Beyond the Moulin Rouge*. Hg. von Nancy Ireson, The Courtauld Gallery London, London 2011, S. 91. Im selben Ausstellungskatalog sind eine ganze Reihe weiterer Werbefotografien der Tänzerin abgedruckt.
- 6 Vgl. Pedley-Hindson, Catherine: *Jane Avril and the Entertainment Lithograph: The Female Celebrity and fin-de-siècle Questions of Corporeality and Performance*. In: *Theatre Research International*, 2, 2005, S. 119.

Jahrhunderts, in denen Figuren aus beliebten Theaterstücken und Romanen mithilfe von Kostümen, Requisiten und Posen imitiert wurden, sowie zum anderen in die Tradition der *tableaux vivants* des 19. Jahrhunderts, der Praxis des Nachstellens bekannter Bilder in privaten Gesellschaften, einordnet.⁷

Toulouse-Lautrec hat selbst nicht fotografiert und auch keine eigene Kamera besessen. Koella identifiziert die Fotografen im privaten Umfeld Toulouse-Lautrecs als dessen Freunde und Hobbyfotografen Maurice Guilbert und François Gauzi, vermutet aber, dass die Idee und die Inszenierung zu den Aufnahmen von Toulouse-Lautrec stammen.⁸ Auch hat sich Toulouse-Lautrec selbst nicht zur Fotografie geäußert, aber die Aufnahme *Lautrec porträtiert Lautrec* (Abbildung 5) des Freundes Maurice Guilbert lässt seine Faszination für das Medium, die fotografische Inszenierung und Überlegungen zur Wahrnehmung des in der fotografischen Aufnahme Festgehaltenen vermuten.

Im Rahmen der Ausstellung werden neben den zwei bereits bekannten Fotografie-Plakat-Paaren weitere Fotografien ausgestellt, die Toulouse-Lautrec als motivische Vorlage genutzt hat, so zum Beispiel eine von Paul Sescou stammende Fotografie Jane Avrils in einem Kleid mit Schlangenanplikation (Abbildung 6), die das gleiche Motiv wie das letzte von Toulouse-Lautrec für Jane Avril im Jahr 1899 entworfene Plakat (Abbildung 7) zeigt.⁹ Auch für diverse Porträtmalereien im Œuvre Toulouse-Lautrecs werden Motivübernahmen wie die im Kontext der Tanzplakate beschrieben.¹⁰ Bei den fotografischen Vorlagen handelt es sich teils um bereits existierende und teils um speziell für Toulouse-Lautrecs Belange angefertigte Aufnahmen. Für letztere habe Toulouse-Lautrec seine Freunde Guilbert und Gauzi sowie in

7 Vgl. Koella, Rudolf: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. In: AK: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015, S. 23-28.

8 Vgl. Frehner, Matthias: *Vorwort*. In: AK: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015, S. 13.

9 Siehe Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 26. Von Paul Sescou ist auch die Autogrammkarte verwendete Fotografie Jane Avrils, die als Vorlage für das Plakat für die Tänzerin von 1893 dient. Zur besseren Orientierung wird im Folgenden den gleich betitelten Plakaten *Jane Avril* die jeweils entsprechende Jahreszahl, 1893 oder 1899, beigefügt. Toulouse-Lautrec beauftragt zudem den professionellen Fotografen repräsentative Porträtfotografien von ihm selbst zu machen. Vgl. Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 28.

10 Vgl. Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 28-30.

einigen Fällen auch Paul Sescau beauftragt.¹¹ Sie ermöglichen dem Künstler, so Koella, die Arbeit an seinen Bildern auch in Abwesenheit der Modelle.¹²

Richard Thomson vermutet, die Arbeit mit fotografischen Vorlagen für die Tanzplakate wiege Toulouse-Lautrecs fehlende Erfahrung mit dem Tanz im Allgemeinen und mit Jane Avrils Tanzstil im Speziellen auf.¹³ Dies widerspricht jedoch nicht nur seiner eigenen Beschreibung des Plakats *Jane Avril* (1893) als von ihrem spezifischen Tanzstil inspirierte Darstellung, sondern auch der Tatsache, dass sich Toulouse-Lautrec schon vor 1893 durchaus künstlerisch mit dem Tanz auseinandersetzt. Es bleibt also die Frage nach der Rolle der fotografischen Aufnahmen in der künstlerischen Beschäftigung Toulouse-Lautrecs.

Bei den fotografischen Vorlagen für die drei genannten Tanzplakate Toulouse-Lautrecs handelt es sich, wie Koella attestiert, um auflagenstarke kommerzielle, zur Zeit der Entstehung des Plakats kursierende Produkte, die der Bewerbung der Tänzerinnen dienen und damit denselben Identifikationseffekt wie die Plakate haben.¹⁴ Dies gilt auch für die Vielzahl von Fotografien der Tänzerin La Goulue (Louise Joséphine Weber; 1866-1929), die die Tänzerin in charakteristischen Cancanposen, wie der mit angewinkelt angehobenem Bein (Abbildung 9), oder bei der Präsentation ihrer Unterwäsche (Abbildung 10) zeigen. Diese Fotografien existieren zu der Zeit der Entstehung der ersten lithografischen Arbeit Toulouse-Lautrecs, des Plakats *Moulin Rouge, La Goulue* (Abbildung 8), das die Tänzerin La Goulue zusammen mit ihrem Tanzpartner Valentin le Désossé (Jules Renaudin, 1843-1907) bei einer Aufführung im Moulin Rouge zeigt. Der Berner Ausstellungskatalog druckt Toulouse-Lautrecs Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* zusammen mit drei fotografischen Porträts der Tänzerin ab.¹⁵ Auf Ähnlichkeiten in der figürlichen Darstellung im Plakat und in den Werbefotografien gehen jedoch weder Koella noch einer

11 Für Sescaus Atelier entwarf Toulouse-Lautrec selbst wiederum ein Plakat. Dieselben und weitere Fotografien beauftragt Toulouse-Lautrec außerdem mit der fotografischen Reproduktion seiner Werke. Einige der erhaltenen Fotografien sind heute in der Bibliothek des Institut National d'Histoire de l'Art, Paris aufbewahrt (Photothèque Peinture, III, 163,176).

12 Vgl. Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 36-37.

13 Vgl. Thomson: *The imagery of Toulouse-Lautrec's prints*, S. 23.

14 Vgl. Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 36.

15 Siehe AK: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015, S. 210.

der zuvor genannten Autoren ein. Dabei bieten sie einen wichtigen Ansatzpunkt für die Untersuchung der Bildwerdung des Tanzes dieser bekannten Tänzerin.

Vielmehr erläutern die Autoren des Berner Ausstellungskatalogs eine andere Form der Einwirkung, nämlich in Form einer indirekten Aneignung fotografischer Bildstrategien. Koella spricht hier von Toulouse-Lautrecs »photographischem Blick«¹⁶, Matthias Frehner geht im Vorwort zum Katalog unter dem Label des »photographischen Sehens«¹⁷ darauf ein und Michel Frizots Aufsatz beschäftigt sich explizit mit den Entwicklungen der modernen Fotografie und deren Auswirkungen auf die Wahrnehmung und die Visualisierung des Gesehenen in Bildern.¹⁸ Dazu zählen die grundsätzliche Wahl der Motive – vieles aus dem Alltag wird erst mit der Fotografie »abbildungswürdig«¹⁹ –, aber auch die Art der Kombination verschiedener Blickwinkel und die spontan wirkende, schnapsschussartige Bildkomposition, die sich unter anderem in Anschnitten von Figuren und Gegenständen durch die Bildränder äußert.²⁰ Sowohl direkte motivische Übernahmen aus bestimmten Fotografien als auch indirekte Bezüge zu Form und Wirkweise der Fotografie sollen in der vorliegenden Arbeit an den Tanzplakaten Toulouse-Lautrecs untersucht werden.

Fotografie und Lithografie

Gerade die Nähe der Fotografien zu Porträtmalereien sei, so Koella, neben dem allgemein niedrigen Ansehen der Fotografie als künstlerisches Medium

16 Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 39.

17 Frehner: *Vorwort*, S. 13.

18 Frizot, Michel: *Neue Bildkonzepte dank der Photographie*. In: AK: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015, S. 48-59.

19 Frizot: *Neue Bildkonzepte dank der Photographie*, S. 49. Mit dieser Abbildungswürdigkeit alltäglicher Motive geht die Spannung zwischen der Annäherung der Fotografie an eine allgemeingültige Sehweise und dem Übertreffen der menschlichen Wahrnehmung mithilfe des Apparates einher. Vgl. Frizot: *Neue Bildkonzepte dank der Photographie*, S. 52.

20 Vgl. Frizot: *Neue Bildkonzepte dank der Photographie*, S. 49-50. Die fotografischen Schnapsschüsse, die erst mit der Erfindung des Papierfilms für die Kameras tatsächlich mit einer geringeren Belichtungszeit einhergehen, lösen bei Toulouse-Lautrec die Beschäftigung mit malerischen Techniken und Stilen neben der Ölmalerei, wie dem Pastell und der Terpentinmalerei, aus, die ihm ein schnelleres Arbeiten erlauben. Vgl. Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 39-42.

zu Beginn ihrer Entwicklung der Grund dafür, dass die Rolle der Fotografie als Hilfsmittel moderner Künstler:innen, nicht nur Toulouse-Lautrecs, im Kontext der Kunstproduktion, der Kunstkritik wie auch in der kunstwissenschaftlichen Forschung lange Zeit nicht thematisiert wurde.²¹ Insbesondere die Porträtmaler:innen nehmen die Fotografie in dieser Zeit als ein ernstzunehmendes Konkurrenzmedium und eine Bedrohung der bildenden Künste wahr, wie beispielsweise Charles Baudelaire im *Salon von 1859* ausführt.²² Seine Kritik an der Fotografie basiert auf ihrer abbildenden Eigenschaft, die auch mit ihrem Einsatz als reproduktives Medium zusammenhängt.²³ Ein Objekt wird durch das von ihm reflektierte Licht auf einer mit einer lichtempfindlichen Substanz versehenen Glasplatte, oder wenig später auf einem Papierfilm, festgehalten und mithilfe eines chemischen Verfahrens entwickelt und fixiert. Bei der Herstellung eines Abzugs kann die Aufnahme vergrößert, in ihrem Format angepasst und beliebig oft kopiert werden. Von Beginn an steht der Idee der Spur des Dargestellten in der Fotografie ihre Erscheinung als bloßes Produkt einer naturwissenschaftlichen Erfindung und eines chemischen Prozesses gegenüber.²⁴

Interessanterweise war auch die Farblithografie lange nicht als eigenständiges künstlerisches Medium etabliert. Der Kunstkritiker André Mellerio setzt sich in seinem Band *La lithographie originale en couleurs* (1898) ausführlich mit der Farblithografie auseinander und verteidigt sie entgegen der Ansicht vieler Kolleg:innen als Kunstform mithilfe der theoretischen Auseinandersetzung mit ihren medienspezifischen Qualitäten.²⁵ Er unterscheidet dabei zwischen der druckgrafischen Reproduktion (*fac-simile*) und dem künstlerischen

21 Vgl. Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 34. Peter Geimer versammelt die wichtigsten Positionen der Fototheorie. Kapitel 5 seiner Einführung befasst sich eigens mit der Fotografie im Bezugsfeld der bildenden Künste. Siehe Kapitel 5: *Kunsttheoretische Bestimmungen: Die Fotografie im System der Künste*. In: Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*. Hamburg 2009, S. 170-225.

22 Siehe Baudelaire, Charles: *Der Salon von 1859*. In: Charles Baudelaire (Hg.): *Sämtliche Werke/Briefe*. München/Wien 1989.

23 Letzteres dominiert die Diskussion um den Status der Fotografie spätestens seit Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). Peter Geimer widmet dem Thema ein eigenes Kapitel. Siehe Kapitel 4: *Fotografie im Plural: Serialität, Reproduktion, Zirkulation*. In: Geimer: *Theorien der Fotografie*, S. 139-169.

24 Siehe Geimer: *Theorien der Fotografie*. In Kapitel 1 (S. 13-69) stellt er verschiedene Theorien der Fotografie als Abdruck, Spur oder Index vor.

25 Siehe Mellerio, André: *La lithographie originale en couleurs*. Paris 1898.

Druck.²⁶ Mit *fac-simile* meint Mellerio die zu Reproduktionszwecken genutzte und seit 1837 unter der Bezeichnung Chromolithografie laufende druckgrafische Technik.²⁷ Die *fac-similes* oder Chromolithografien kopieren existierende Bildwerke aus anderen Medien, meist Gemälde, als Lithografien. Zur Imitation der Farbnuancen werden dabei bis zu fünfundvierzig Farbschichten übereinander gedruckt. Für jede Farbe und Kontur muss ein eigener Stein verwendet werden.

Mit der Erfindung der Fotografie wird die Chromolithografie in ihrer Funktion als reproduktives Medium abgelöst und damit von ihrem negativen Ruf befreit, so Sarah Pope, die in ihrer Dissertation *Beyond the Ephemera: The Prints and Posters of Toulouse-Lautrec* (2009) Toulouse-Lautrecs Rolle in der Entwicklung der modernen Farblithografie analysiert.²⁸ Pope untersucht die druckgrafischen Arbeiten Toulouse-Lautrecs im Netzwerk der Kunstkritik, des Kunsthandels und der Sammlungskultur. Die von den Protagonist:innen dieses Netzwerks, zu denen auch Mellerio gehört, angestoßene Änderung der Bezeichnung von der *chromo-lithographie* zur *lithographie en couleurs* trage zur Aufwertung der Lithografie bei.²⁹ Die Farblithografie unterscheidet sich dabei nicht nur durch die Farbigekeit von der Fotografie, sondern durch die grundsätzlich unterschiedliche Erzeugung der Bilder. Im lithografischen Verfahren werden die jeweils zu druckenden Partien mit einer fetthaltigen Kreide auf einen mit Wasser befeuchteten Stein gezeichnet und anschließend mit einer ebenfalls fetthaltigen Farbe eingefärbt. Nur die Partien mit der Fettkreide nehmen dabei die Farbe an. Die mit Wasser behandelten Flächen stoßen die fetthaltige Farbe ab. Direkt auf den Stein zu malen rückt die Lithografie in unmittelbare Nähe zu Malerei und Zeichnung und damit in den Kontext künstlerischer Gattungen im Vergleich zur auf einer

26 Vgl. ebd. S. 4 und 30-35.

27 Siehe Cate, Phillip Dennis/Hamilton, Sinclair: *The Color Revolution: Color Lithography in France 1890-1900*. Rutgers 1978; AK: *From Manet to Toulouse-Lautrec. French lithographs, 1860-1900*. Hg. von Frances Carey und Antony Griffiths, British Museum London, London 1978 und Cate, Phillip Dennis/Murray, Gale Barbara/Thomson, Richard: *Prints abound. Paris in the 1890s*. Washington 2000.

28 Vgl. Pope, Sarah Elizabeth: *Beyond Ephemera: The Prints and Posters of Henri de Toulouse-Lautrec*. DeKalb 2009 [Dissertation].

29 Vgl. Pope: *Beyond Ephemera*, S. 4. Eine ähnliche Sicht auf die Rolle der Fotografie in ihrer Anfangszeit liefert auch der Fotografie- und Filmkritiker André Bazin, der die Fotografie als ›Befreiung‹ der Malerei vom Realismus interpretiert. Siehe Geimer: *Theorien der Fotografie*, S. 173, der sich auf Bazin, André: *Ontologie des photographischen Bildes*. In: André Bazin (Hg.): *Was ist Film?* Berlin 2004 bezieht.

technischen Erfindung basierenden Fotografie. Im Gegensatz zur reproduzierenden Chromolithografie liegt der besondere Charme der künstlerischen Farblithografien, so Mellerio, in einer vereinfachten Darstellung, die durch das Flachdruckverfahren selbst bedingt ist und eine gewisse Leichtigkeit evoziert.³⁰ Die Leichtigkeit meint sowohl die Gestaltung mit wenigen einfachen Mitteln – Linien und Flächen – als auch das tatsächlich weniger Farbe tragende und entsprechend leichte Papier.

Toulouse-Lautrec und der japanische Holzschnitt

Das Verfahren der separaten Druckschritte für Umrisse und Farben sowie der ästhetische Effekt der dekorativen Linien und unmodellierten Farbflächen in den lithografischen Drucken ähneln denen der japanischen Holzschnitte. Genauso sind die außergewöhnlichen Perspektiven und Fragmente, die Koella und Frizot auf die Fotografie beziehen, Teil einer Betonung der Flächigkeit der Bilder, die ohne die Vorbilder der fernöstlichen Kunst im Europa des 19. Jahrhunderts nicht denkbar wäre.³¹ Toulouse-Lautrec kommt schon früh mit Gegenständen exotischer Kulturen in Berührung. Erste japanische Kunst- und Alltagsobjekte sieht er, wie Colta Feller Ives vermutet, 1882 bei Henry Humphrey Moore, ab 1886 auch bei Vincent van Gogh, der einige japanische Farblithografien in Antwerpen erworben hatte, sowie ab 1891 in der Galerie Goupil

30 Vgl. Mellerio: *La lithographie originale en couleurs*, S. 4; 30-35.

31 Die Werke japanischer Künstler:innen kommen durch den Handel mit Japan ab 1854 nach Europa und verbreiten sich schnell durch die Weltausstellung 1867, die Ausstellung japanischer Kunst an der École des Beaux-Arts einige Jahre später sowie durch Kunsthändler:innen wie Samuel Bing, der in seinem *La Maison Moderne* viele Kunst- und Alltagsgegenstände aus Japan ausstellt und verkauft. Colta Feller Ives listet chronologisch wichtige Ereignisse in Bezug auf das Japan-Europa-Verhältnis auf – beginnend mit der ersten bekannten Begegnung von Europäern und Japanern 1542 bis hin zur Weltausstellung 1900, dem ›Höhepunkt des Japonismus‹. Vgl. Ives, Colta Feller: *Chronology of Related Events*. In: AK: *The great wave: The influence of Japanese woodcuts on French prints*. Hg. von Colta Feller Ives, Metropolitan Museum of Art New York, New York 1974.

Der wohl 1872 von Philippe Burty als Titel einer Artikelserie eingeführte Begriff Japonismus beziehungsweise *japonisme* bezeichnet zunächst die Vorliebe für japanische Kunstwerke und Nachahmungen japanischer Kunst im Bereich des Kunstgewerbes und bezeichnet heute allgemein die Inspiration der europäischen Kunst durch japanische Kunstwerke und Alltagsgegenstände.

bei Theo van Gogh.³² Später bewahrt Toulouse-Lautrec die Japan-Sammlung Théodore Duret auf, der 1875 von seiner Reise dorthin diverse Kunstobjekte mitbrachte.³³ Außerdem sammelt er selbst allerlei japanische Gegenstände und Bilder.³⁴ Insbesondere im Umgang mit Körpern und der Visualisierung von Bewegung in den Kostümen durch die expressiven Umrisslinien und die monochromen Farbflächen ähneln Toulouse-Lautrecs Plakate den japanischen Kunstwerken. Wie schon Colta Feller Yves im Ausstellungskatalog *The great wave* (1974) herausarbeitet, sind gerade die Linie und die Fläche, aber auch Bildrand und Bildraum diejenigen stilistischen Merkmale der japanischen Kunst, die Toulouse-Lautrec in seinen Plakaten exploriert: »[The posters – d. Verf.] are filled to the margins with large color shapes ornamentally outlined, some distinctly patterned with stripes or dots like the figured textiles in Ukiyo-e-prints.«³⁵ Die Linie nimmt dabei eine wichtige Funktion als Indikator für und formales Element der Visualisierung von Bewegung ein, wie Lincoln F. Johnson in seinem Aufsatz *Time and Motion in Toulouse-Lautrec* (1956) zu den spezifischen Darstellungsweisen von Bewegung in den Bildern Toulouse-Lautrecs beschreibt.³⁶

Neben der fremden Bildform mit ihrer für das europäische Auge außergewöhnlichen Komposition und Gestaltung sind aber auch die Motive der japanischen Kunstwerke für Toulouse-Lautrec und viele seiner Zeitgenossen spannend. Die sogenannten *ukiyo-e*-Drucke – die »Bilder der fließenden, vergänglichen Welt«³⁷ – zeigen Straßen- und Massenszenen, Bühnendarsteller,

32 Vgl. Ives, Colta Feller : *Henri de Toulouse-Lautrec*. In: AK: *The great wave: The influence of Japanese woodcuts on French prints*. Hg. von Colta Feller Ives, New York 1974, S. 79.

33 Vgl. Arnold, Matthias: *Henri de Toulouse-Lautrec*. Reinbek 2002, S. 95.

34 Laut Matthias Arnold erwirbt Toulouse-Lautrec selbst japanische Holzschnitt-Alben bei Edmond de Goncourt, der 1891 eine Monografie über den japanischen Künstler Utamaro publiziert und einer der ersten Sammler japanischer Kunst in Paris ist. Vgl. Arnold : *Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 95.

35 Ives : *Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 82.

36 Siehe Johnson, Lincoln F.: *Time and Motion in Toulouse-Lautrec*. In: *College Art Journal*, 16, 1, 1956/57.

37 Luyken, Gunda: *Amusement und Moral. Eine Einführung in die Kunst des ukiyo-e*. In: AK: *Samurai, Bühnenstars und schöne Frauen. Japanische Farbholschnitte von Kunisada und Kuniyoshi*. Hg. von Gunda Luyken, Beat Wismer und Claudia Delank, Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Ostfildern 2011, S. 25. Siehe dazu Hayakawa, Monta: *Ukiyo-e-Shunga. Die Sexualmoral in der Edo-Zeit Japans*. In: AK: *Die sinnliche Linie. Klimt – Schmalix – Araki – Takano und der japanische Holzschnitt*. Hg. von Agnes Husslein-Arco, Museum der Moderne Salzburg, Weitra 2005, S. 21-35. Im ersten Teil des Aufsatzes von Hayakawa werden politische und gesellschaftliche Hintergründe sowie die Entstehung der *ukiyo-e*

Kurtisanen, Szenen aus der städtischen Freizeit- und Unterhaltungskultur und dem Alltag, und ähneln darin den Sujets der europäischen Künstler:innen des 19. Jahrhunderts.³⁸

Toulouse-Lautrec und Künstlerkolleg:innen wie Edouard Manet, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir und die Künstlergruppe der Nabis beschäftigen sich immer mehr mit ihrer persönlichen Umwelt und dem Geschehen um sie herum. Als Maler des modernen Lebens – eine Bezeichnung, die Charles Baudelaire in seinem Essay von 1863 verwendet, in dem er unter anderem die Künstler:innen seiner Zeit dazu auffordert, den Blick auf Szenen des alltäglichen Lebens zu richten – stoßen sie unwillkürlich auf die Bars und Café-Concerts in ihrem Umfeld, die sie schließlich zum Thema ihrer Kunst machen.³⁹

Das Café-Concert und der freie Tanz als Bildmotive

Für Baudelaire kennzeichnen der Wandel, das Flüchtige und das Zufällige die Moderne. Er verwendet die Bezeichnung *modernité* als besonderes Phänomen oder besondere Qualität dieser seiner Zeit.⁴⁰ Kunst und Wissenschaft

und ihre Bildmotive beschrieben. Siehe außerdem AK: *The Printed Image. The Flowering of Japan's Woodblock Printing Culture*. Hg. von Matthi Forrer, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Köln 2018.

- 38 Die *ukiyo-e*-Drucke entstehen in der Edo-Zeit (1603-1867), die einige Parallelen zur gesellschaftlichen Situation Frankreichs im 19. Jahrhundert aufweist, und resultieren aus dem ähnlichen Bestreben der jeweiligen Künstler:innen nach einer Auseinandersetzung mit der akademischen Tradition. Den europäischen Künstler:innen war diese ähnliche Entwicklung vermutlich kaum bewusst. Vgl. Ives: *Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 14. Und wie Ursula Perucchi-Petri über die Nabis schreibt, war zumindest dieser Gruppe kaum an einer Auseinandersetzung mit dem Wesen der japanischen Kunst sowie ihrer Geschichte gelegen. Vgl. Perucchi-Petri, Ursula *Die Nabis und der Japonismus*. In: AK: *Die Nabis. Propheten der Moderne: Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Elie Ranson, József Rippl-Rónai, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard*. Hg. von Claire Frèches-Thory und Ursula Perucchi-Petri, Kunsthaus Zürich, München 1998, S. 34. Informationen über die künstlerische Tradition Japans und die den *ukiyo-e* vorausgehenden Kunstwerke kommen erst mit der Weltausstellung 1900 nach Europa und an die Öffentlichkeit. Ebd. S. 33-34.
- 39 Baudelaires Text *Le peintre de la vie moderne* erscheint in drei Teilen in den Ausgaben vom 26. November, 29. November und 3. Dezember 1863 im Pariser *Figaro* und beschäftigt sich mit dem Künstler Constantin Guys. Siehe Baudelaire, Charles: *Le Peintre de la Vie moderne*. Paris 2010.
- 40 »La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent ...« Ebd., S. 27.

sind bestimmt durch eine Hinwendung zu den Themen Geschwindigkeit und Bewegung und eine Auseinandersetzung mit bewegten und flüchtigen Phänomenen ihrer Umwelt, wie die Eisenbahn, Pferde- und Fahrradrennen, aber eben auch der ephemere Tanz. Sie verändern die Wahrnehmung im 19. Jahrhundert grundlegend.⁴¹ Der Tanz ist dabei sozusagen eine Sonderform der (Fort-)Bewegung und wird, weil ihn dieselben Eigenschaften kennzeichnen, »zum Symbol der Moderne und zum Schlüsselmedium aller Künste ...«⁴². Dies gilt insbesondere für den freien Tanz, der sich in den Unterhaltungslokalen der modernen Großstadt entwickelt, die selbst wiederum ein Symptom der Schnelllebigkeit sind.⁴³

Zwischen 1891 und 1895 entwirft Toulouse-Lautrec eine Vielzahl von Lithografien, die die Tänzerin La Goulue zeigen. Viele Werke aus dem Zeitraum 1892 bis 1899 sind der Tänzerin Jane Avril gewidmet. Insgesamt sind die meisten druckgrafischen Arbeiten Toulouse-Lautrecs Bilder von Café-Concerts und Music-Halls.⁴⁴

41 Morel, Jean-Paul: *Toulouse-Lautrec oder das Phänomen der Geschwindigkeit. Ein Intermezzo zwischen Turner und Marinetti*. In: AK: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015 und Asendorf, Christoph: *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Gießen 1984.

42 Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. 2., erweiterte Auflage, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2013, S. 35.

43 Vgl. Günther, Ernst: *Geschichte des Varietés*. Berlin 1981, S. 20-41. Zur Entstehung und Entwicklung der Vergnügungskultur in europäischen Großstädten der Moderne siehe auch Caradec, François/Weill, Alain: *Le Café-Concert*. Paris 1980; Pessis, Jacques/Crépineau, Jacques: *Le Moulin Rouge*. Paris 1989; Jansen, Wolfgang: *Das Variété. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*. Berlin 1990; Condemni, Concetta: *Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement, 1849-1914*. Paris 1992; AK: *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. Hg. von Brygida Maria Ochaim und Claudia Balk, Deutsches Theatermuseum München, Frankfurt a.M. 1998; Fourmaux, Francine: *Belles de Paris. Une ethnologie du Music-Hall*. Paris 2009 und die jüngere, akademische Arbeit Gutsche-Miller, Sarah: *Parisian Music-Hall ballet, 1871-1913*. Rochester, NY 2015 [Dissertation]. Die gesellschaftliche Bedeutung der Café-Concerts skizziert außerdem Barthelmess, Wieland: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*. Berlin 1987 [Dissertation]. Zur Begriffsgeschichte siehe vor allem Günther: *Geschichte des Varietés*, S. 20-25.

44 Neben über 6000 Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen, die sein Werk umfasst, fertigt Toulouse-Lautrec innerhalb seiner letzten zehn Schaffensjahre – von 1891 bis zu seinem Tod 1901 – 351 Lithografien an, darunter 28 Plakate. Einschlägige Werkkataloge sind: Werkkatalog: *Henri de Toulouse-Lautrec*. In der Reihe: *Le Peintre-Graveur Illustré (XIX et XX Siècles, 11)*. Hg. von Loys Delteil, Paris 1920 und Werkkatalog: *Toulouse-Lautrec*

In den Café-Concerts treten während des gastronomischen Betriebs engagierte Darsteller:innen auf meist kleinen Bühnen mit voneinander unabhängigen Gesangs- und Tanznummern auf. Wie auch bei ihren Vorläufern, den Café-Chantants, sind die Café-Concerts zunächst als Sommercafés im Freien konzipiert und erst nach und nach werden entsprechende Räumlichkeiten für Wintercafés gebaut.⁴⁵ Fortan wird in teils abwechselnd und parallel geöffnete Sommer- und Wintercafés mit einem Programm für das ganze Jahr oder die ganze Saison unterschieden. In den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts wechseln die Programme schließlich wöchentlich; einzelne bekannte Darsteller:innen – wie beispielsweise die von Toulouse-Lautrec porträtierten Jane Avril und La Goulue – werden aber ganzjährig oder pro Saison engagiert.⁴⁶ Daraus lässt sich einerseits der Anspruch des Publikums auf eine vielfältige Unterhaltung herauslesen. Andererseits wird die sich wandelnde Wertschätzung des Publikums für die Darbietungen ersichtlich.

Anderere Unterhaltungslokale sind das Variété, das neben der Gastronomie ein besonders abwechslungsreiches Programm anbietet,⁴⁷ sowie die Folies oder Music-Halls, die den Verzehr zunehmend in die Foyers oder eigenen Restaurants auslagern und für die Darbietungen bestuhlte Säle mit größeren Bühnen nach dem Vorbild der Theater- und Opernbauten zur Verfügung stellen. Sie zeigen größere Ausstattungstücke, die sogenannten *grands spectacles*, und legen den Fokus dabei immer mehr auf tänzerische Darbietungen. Sie sind es auch, die über die Jahrhundertwende hinweg überleben, da sie immer wieder neue Tanzformen integrieren und etablieren. In den 1869 gegründeten und von da an immer wieder umgebauten und den aktuellen

et son Œuvre. Hg. von Marcel G. Dortu, New York 1971. Toulouse-Lautrecs druckgrafisches Œuvre wird zudem separat katalogisiert u.a. im Werkkatalog: *Toulouse-Lautrec. The complete prints*. Hg. von Wolfgang Wittrock, London 1985. Für weiterführende Informationen (Auflage, Versionen, Aufbewahrungsorte ...) zu den in dieser Arbeit besprochenen Plakaten und Lithografien werden diese im Abbildungsverzeichnis mit Verweis auf ihre Katalogisierung in den beiden letztgenannten versehen.

45 Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 7. Bekannte Café-Concerts sind das Eldorado und das Aux Ambassadeurs, die beide 1867 eröffnet werden.

46 Vgl. ebd., S. 3.

47 Das Variété ist grundsätzlich auch artistischen Darbietungen gegenüber offen und lebt von der üppigen Vielfalt der verschiedenen Nummern. Vgl. Jansen: *Das Variété*, S. 127 und Balk, Claudia: *Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. In: AK: *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. Hg. von Brygida Maria Ochaim und Claudia Balk, Deutsches Theatermuseum München, Frankfurt a.M. 1998, S. 10-12.

Strömungen angepassten Folies-Bergère tritt beispielsweise Loïe Fuller mit ihren spektakulären Tänzen aus Licht, Farbe und Formen auf, die, so Gabrielle Brandstetter, die tänzerische Moderne einläuten.⁴⁸

Eine weiteres, im Kontext der Tänze abseits der Oper interessantes Veranstaltungsformat der Unterhaltungslokale sind die *bal publics* mit Tanzmöglichkeiten für die Besucher:innen selbst. Das bekannteste Etablissement dieser Art ist neben dem Moulin de la Galette, das Auguste Renoir in seinem einzigen Bild mit diesem Sujet darstellt, das Moulin Rouge, für das Toulouse-Lautrecs erstes Plakat entsteht. Es besitzt sowohl einen Vergnügungsgarten wie auch einen Varietésaal und einen Ballsaal. Neben kleineren Attraktionen, die parallel drinnen und draußen stattfinden, wird bis zehn Uhr abends ein Café-Concert-Programm auf der Bühne gezeigt, bis Mitternacht findet dann der *bal public* mit Tanzmusik statt.⁴⁹ Zunächst sind dort keine Auftritte vorgesehen. Im Laufe der Zeit jedoch werden bekannte und begabte Tänzer:innen – wie beispielsweise La Goulue und Valentin – engagiert, die im Parkett tanzen und das Publikum animieren.⁵⁰

Ernst Günther geht auf die Rolle des freien Tanzes für die europäischen Unterhaltungsetablissemments des 19. Jahrhunderts ein und beschreibt den Tanz als eines der wichtigsten, wenn nicht das wichtigste Element des Varietés: »... er dürfte einer seiner ›Geburtshelfer‹ gewesen sein.«⁵¹ Als ersten ›echten‹ Variétéstanz bezeichnet Günther den Cancan, der als einer der beliebtesten Gesellschaftstänze dieser Zeit gilt.⁵² Er wird schon in den 1830er Jahren auf Bällen und beim Karneval und eben auch auf den *bals*

48 Vgl. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 44. Zur Geschichte des Tanzes um 1900 siehe außerdem Dahms, Sibylle/Jeschke, Claudia/Woitas, Monika (Hg.): *Tanz*. Kassel, Stuttgart 2001. Sehr ausführlich schrieb zuletzt zur Kulturgeschichte des Tanzes in der Moderne Suquet, Annie: *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*. Pantin 2012.

49 Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 5.

50 Vgl. ebd.

51 Günther: *Geschichte des Varietés*, S. 291. Günther skizziert drei Entwicklungsabschnitte des Tanzes in den Unterhaltungsetablissemments des 19. Jahrhunderts: von der »naiv-sporadischen Anfangsphase« (S. 292) über eine zweite Phase, die er um 1900 ansiedelt und in der er die »eigentliche Entwicklung des Variétéstanzes« (S. 292) sieht, bis hin in die 1920er Jahre, in denen der Tanz in den Varietés seine letzte entscheidende Erweiterung erfährt (S. 291-301).

52 Ebd., S. 292.

publics der Tanzgärten und -lokale getanzt.⁵³ Neben diesem mit der Zeit modifizierten Gesellschaftstanz reichen die tänzerischen Darbietungen in den Café-Concerts von parodistischen Auszügen und Imitationen aus aktuell an der Oper gezeigten Balletten über Volkstänze und exotische Schleiertänze bis hin zu Nackttänzen.⁵⁴ Claudia Balk beschreibt die im wahrsten Sinne plakative Wirkung der ausgefallenen Kostüme – von den farbenprächtigen Kleidern der Volkstänzerinnen über die mit Federn und Pailletten verzierten Gewänder der exotischen Tänzerinnen bis hin zu den vielschichtigen Röcken der Cancantänzerinnen –, die diese zu interessanten Modellen für die Künstler:innen mache.⁵⁵ Zu den Sänger:innen treten so als beliebte Bildmotive die

-
- 53 Mit den frühen Gesellschafts- und Balltänzen befasst sich Stephanie Schroedter ausführlich in ihrer Habilitationsschrift: Schroedter, Stephanie: *Paris qui danse. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne*. Würzburg 2019. Siehe außerdem Schroedter, Stephanie: *Dance, Spectacle and Spectacular Dances in 19th Century Paris* (Hg.): *Dance and Spectacle. Proceedings, 33rd Annual Conference of the Society of Dance History Scholars*. London 2010; Schroedter, Stephanie: *Der Ballsaal in der Oper und die Oper im Ballsaal. Populäre Tanz- und Musikkulturen des 19. Jahrhunderts*. In: Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.): *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert*. Kassel [u.a.] 2011 und Schroedter, Stephanie: *Topologien Pariser Tanzkulturen des 19. Jahrhunderts: Schwellen-Räume zwischen Bühne, Ballsaal und musikalischem Salon*. In: Sieghart Döhring und Stefanie Rauch (Hg.): *Musiktheater im Fokus. Gedenkschrift für Heinz Becker*. Sinzig, Rhein 2014. Den kulturellen Kontext des Cancan in seiner Anfangszeit in den 1830er Jahren und vor dem Hintergrund der Karnevalsälle arbeitet auch Ethel Matala de Mazza in ihrer kulturwissenschaftlichen Studie auf: Matala de Mazza, Ethel: *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*. Frankfurt a.M. 2018.
- 54 In dieser Aufzählung spiegelt sich wider, was Günther über den Varietéanz schließlich feststellt: *Den Varietéanz als Kategorie gibt es im Grunde nicht. Jede Form des in den Café-Concerts etc. präsentierten Tanzes kann auch außerhalb beziehungsweise in einem anderen Kontext bestehen, und nicht jeder Tanz im Varieté ist Varietéanz. Als Varietéanz ließen sich die diversen Tanzformen – wenn überhaupt – vermutlich nur dann bezeichnen, wenn sie im Sinne des Programms, in das sie eingebettet sind, umgeformt wurden*. Vgl. Günther: *Geschichte des Varietés*, S. 292. Bisher fehlt es – soweit ich das ersehen kann – an einer ausführlichen Untersuchung zu einer Dramaturgie des Varietéprogramms. Eine Betrachtung der verschiedenen Darbietungen innerhalb der einzelnen Programme mit Blick auf ihre spezifische (Um-)Formung, Reihenfolge und ihre mögliche Sinnhaftigkeit innerhalb des ›Spielplans‹ wäre sicher spannend.
- 55 Vgl. Balk: *Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, S. 43 und 45. Siehe außerdem AK: *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*. Hg. von Karin Adelsbach, Kunsthalle Emden, Köln 1996.

Tänzer:innen dieser Etablissements. Mit der wachsenden Beliebtheit einzelner Protagonist:innen wächst dabei auch die Anzahl ihrer fotografischen Bildnisse in Form von Visitenkarten und Postkarten, wie diejenigen, die Toulouse-Lautrec als direkte oder indirekte Vorlage dienen.

Bis in die 1920er Jahre hinein werden fotografische Aufnahmen von Tänzer:innen, wie die anderer Bühnendarsteller:innen, im Modus des klassischen Porträts gemacht. Sie zeigen diese in bestimmten Rollen oder in charakteristischen, dem Tanz entlehnten, statischen Körperhaltungen, wie zum Beispiel der für die Quadrille bekannten Pose mit dem angewinkelt angehobenen Bein, im Fotoatelier posierend. Einerseits sind aufgrund langer Belichtungszeiten und unzureichender Beleuchtungsmöglichkeiten Aufnahmen tanzen-der Tänzer:innen an den originalen Aufführungsorten (Café-Concerts, Theater, Ballsäle) zunächst nicht realisierbar. Andererseits wächst das Interesse an der Darstellung der Tänzer:innen in Bewegung in der Fotografie erst nach der Jahrhundertwende, woraufhin dann die Tanzfotografie als eigene Gattung mit eigenen formalen Modalitäten für die Visualisierung von Bewegung entsteht.⁵⁶

Toulouse-Lautrec nutzt die fotografischen Porträts von Tänzerinnen als motivische Vorlage für seine Plakate. Er bezieht sich – so die These dieser Arbeit – damit auf das Bildvokabular des Tanzes und reflektiert die Prinzipien der Bildwerdung des Tanzes. Die Verbindung zwischen dem freien Tanz, der Fotografie und der Plakatkunst geht aber über den Reiz der Tänzer:innen als Bildmotive hinaus. Mit der Entwicklung der Unterhaltungskultur der Großstadt steigt die Nachfrage nach Werbemitteln wie den Rollenporträts und den Plakaten für Darsteller:innen. Durch sie treten Bühnenkünstler:innen,

56 Zur Geschichte der Tanzfotografie siehe neben Wortelkamp: *Blinde Flecken* und Brandstetter, Gabriele: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*. Berlin 2005, außerdem Le Coz, Françoise: *Erstarrte Pose? Photographie des Tanzes*. In: AK: *Loïe Fuller. Gekantzter Jugendstil*. Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Museum Villa Stuck München, München 1995; Huschka, Sabine: *Bildgebungen tanzender Körper. Choreografierte Blickfänge 1880 bis 1930*. In: *Fotogeschichte*, 26, 101, 2006; Wortelkamp, Isa: *Bilder in Bewegung. Bewegung in Bildern*. In: Christina Thurner (Hg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*. Zürich 2010; das Jahrbuch *Fotografie* (2013) der Zeitschrift *Tanz*, und darin insbesondere die Beiträge Huschka, Sabine: *Blick-Einstellung*. In: *Tanz. Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, Fotografie. Das Jahrbuch, 2013 und Kuhlmann, Christiane: *Augen-Künstler. Eine kurze Geschichte der Tanzfotografie oder: Wie sich eine Kunst emanzipiert*. In: *Tanz. Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*., Fotografie. Das Jahrbuch 2013.

Fotograf:innen und bildende Künstler:innen in ein für alle Seiten fruchtbares Verhältnis. Die Protagonist:innen der Café-Concerts nutzen Plakate und fotografische Aufnahmen zur Ankündigung ihrer Auftritte, zur Bestätigung oder zum Vorantreiben ihres Bühnenerfolgs. Auch Direktoren geben Plakate und Fotografien in Auftrag, um für Veranstaltungen zu werben und die Neugierde beim Publikum zu wecken.⁵⁷ Für Künstler:innen und Fotograf:innen sind sie eine wichtige Einnahmequelle. Gleichzeitig bewerben sie mit ihren Werken nicht nur die Dargestellten und Etablissements, sondern auch sich selbst.⁵⁸

Mit der Hinwendung zur Lithografie und der Konzentration auf bestimmte, bekannte Tänzerinnen sorgt Toulouse-Lautrec für eine schnelle Verbreitung und eine steigende Bekanntheit im Umfeld ihrer meist männlichen Bewunderer. Gleichzeitig trägt er gerade mit den Tänzerinlithografien zur Entwicklung eines Marktes für Originallithografien für Sammler:innen und Kunstkenner:innen bei, in dessen Richtung letztlich auch die Tanzplakate weisen. Durch Toulouse-Lautrecs Arbeit mit fotografischen Vorlagen und insbesondere den kommerziellen und zur Zeit der Entstehung kursierenden fotografischen Porträts der Tänzerinnen werden auch Fotografie und Plakatkunst direkt miteinander verwoben. Sie treten in Konkurrenz zueinander und – wie Arthur Symons für die Künstlerplakate dieser Zeit beschreibt – auch in Konkurrenz mit den auftraggebenden Lokalen. Sie werden zu einer eigenen Form der Unterhaltung. »All this art may be said to be, what the quite new art of the poster certainly is, art meant for the street, for people who are walking fast. It comes into competition with the newspapers, with the music halls; half contemptuously, it popularises itself.«⁵⁹

57 Barche und Jeschke gehen auch auf diese wechselseitige Beziehung zwischen dem freien Tanz und der fotografischen Rollenporträts als Werbemittel ein. Siehe Barche, Gisela/Jeschke, Claudia: *Bewegungsrausch und Formbestreben*. In: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.): *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Wilhelmshaven 1992, S. 318-323.

Claudia Balk beschreibt außerdem eine Verwandtschaft zwischen den Tänzerinnen der Café-Concerts und den modernen Künstlern, die sich aus deren Gemeinsamkeit einer Entfernung von den akademischen Traditionen ergibt. Vgl. Balk: *Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, S. 43.

58 Ruth E. Iskin beschreibt die Attraktivität des Plakatmediums für bildende Künstler. Siehe Iskin, Ruth: *The poster. Art, advertising, design, and collecting, 1860s–1900s*. Hanover, New Hampshire 2014, besonders S. 41-51.

59 Arthur Symons, 1898, zitiert bei Iskin: *The poster*, S. 1.

Die Café-Concerts sind also Orte, an denen sich der gerade entwickelnde freie Tanz, die sich etablierende Plakatkunst wie auch die junge Fotografie begegnen und in Dialog treten können. Sie bieten nicht nur eine Plattform und damit rein praktisch eine Öffentlichkeit zur Exploration und Präsentation neuer Tanzformen, sondern werden zur Schnittstelle dieser drei gleichermaßen aufstrebenden Kunstgattungen – »ein Konglomerat der anderen Künste«⁶⁰. An dieser Schnittstelle setzt die vorliegende Dissertation an. Als Ausgangspunkt hat sie die lithografische Darstellung der Tanzdarbietungen in den Café-Concerts von Henri de Toulouse-Lautrec, der sich in diesen Etablissements prominent bewegt. In seinen Werken manifestiert sich die durch die Café-Concerts beförderte Verschränkung zwischen den verschiedenen Künsten – der Lithografie, der Fotografie und dem Tanz – als Ausweis ihrer spezifischen Modernität.

Die Tanzplakate Toulouse-Lautrecs zwischen Fotografie und Tanz: Methoden, Forschungsstand und Aufbau

Basis der Untersuchung ist eine ausführliche Bildanalyse ausgewählter Plakate aus dem Œuvre Toulouse-Lautrecs – nämlich *Moulin Rouge*, *La Goulue* aus dem Jahr 1891, *Jane Avril* von 1893 und *La Troupe de Mlle Églantine*, das 1896 entsteht. Von ihrer formalanalytischen Betrachtung und ihrer stilistischen Analyse aus werden jeweils verschiedene, sich ergebende Untersuchungsfelder erschlossen. Die Betrachtung der Tanzplakate im Kontext der Plakatgeschichte, der Tanzgeschichte, der Bewegungsdarstellungen in Grafik, Malerei und Fotografie macht deutlich, auf welche Weise verschiedene Formen und Aspekte der wechselseitigen Beziehung von Lithografie, Fotografie und Tanz in Erscheinung treten.

Zu den Werken Toulouse-Lautrecs als Dokumentationen der gesellschaftlichen Situation um 1900 wurde bereits umfangreich gearbeitet, wobei die Vita des Künstlers in den eher überblickshaft angelegten Publikationen meist eng mit seinem Œuvre verknüpft wurde.⁶¹ Eine für die Untersuchung der Ca-

60 Günther: *Geschichte des Varietés*, S. 12; vgl. auch Balk: *Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, S. 50.

61 Siehe u.a. Adriani, Götz: *Toulouse-Lautrec und das Paris um 1900*. Köln 1978; Arnold, Matthias: *Das Theater des Lebens. Zur Ikonographie bei Henri de Toulouse-Lautrec*. In: *Weltkunst*, 52, 1982; Caradec, François: *Jane Avril. Au Moulin-Rouge*. Paris 2001 und Peruchi-Petri, Ursula: *Die Nabis und das moderne Paris. Bonnard, Vuillard, Vallotton und Toulouse-Lautrec*. Bern 2001. Das Thema ist vor allem im Ausstellungskontext sehr beliebt.

fé-Concert-Darstellungen Toulouse-Lautrecs besonders aufschlussreiche Publikation ist die bereits 1987 erschienene Dissertation *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts* von Wieland Barthelmess.⁶² Sie bietet einen zunächst chronologischen Überblick beginnend mit impressionistischen Darstellungen ab 1875, in dessen Verlauf Barthelmess in zwei Kapiteln die Werke Toulouse-Lautrecs thematisiert und vergleichsweise ausführlich seine Auseinandersetzung mit einzelnen Protagonist:innen der Café-Concerts analysiert.⁶³

Siehe AK: *Pariser Leben. Toulouse-Lautrec und seine Welt*. Werner Hofmann, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Hamburg 1986; AK: *Bordell und Boudoir. Schauplätze der Moderne*. Hg. von Cötz Adriani, Kunsthalle Tübingen, Ostfildern-Ruit 2005; AK: *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Hg. von Richard Thomson, Phillip Dennis Cate und Mary Weaver Chapin, National Gallery of Art Washington D.C., Washington D.C. 2005; AK: *Toulouse-Lautrec – Der intime Blick*. Hg. von Gabriele Hofer, Landesgalerie Linz, Ostfildern 2009; AK: *Toulouse-Lautrec. The human comedy*. Hg. von Brigitte Anderberg und Vibeke Knudsen, Statens Museum for Kunst Kopenhagen, München 2011; AK: *Toulouse-Lautrec and Jane Avril. Beyond the Moulin Rouge*. Hg. von Nancy Ireson, The Courtauld Gallery London, London 2011; AK: *Toulouse-Lautrec and La Vie Moderne. Paris 1880-1910*. Hg. von Phillip Dennis Cate, Art Services International Alexandria, New York 2013; AK: *Esprit Montmartre. Bohemian life in Paris around 1900*. Hg. von Ingrid Pfeiffer, Max Hollein und Bram Opstelten, Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M., Frankfurt/München 2014 und AK: *The Paris of Toulouse-Lautrec. Prints and Posters from the Museum of Modern Art*. Hg. von Sarah Suzuki, Museum of Modern Art New York, New York 2014.

Mit der lithografischen Reihe *Miss Loïe Fuller* (Abbildung 11) wird Toulouse-Lautrec zudem, wenn auch oftmals nur kurz erwähnt, Teil der Forschung zum modernen Tanz. Siehe Brandstetter, Gabriele/Ochaim, Brygida Maria (Hg.): *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. Freiburg i.Br. 1989 und AK: *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*. Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Museum Villa Stuck München, München 1995.

Zur Biografie Toulouse-Lautrecs siehe u.a. Coquiote, Gustave: *Toulouse-Lautrec*. Berlin 1923; Frey, Julia: *Toulouse-Lautrec: A Life*. New York 1994 und Lassaigue, Jacques: *Lautrec. Biographisch-kritische Studie*. Genf 1953.

62 Siehe Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*.

63 Als Folie seiner Untersuchung dient Barthelmess die sich entwickelnde Unterhaltungskultur in der modernen Großstadt Paris, die er einleitend skizziert. Neben dieser kunstwissenschaftlich motivierten Betrachtung der Café-Concerts und Music-Halls liefert die *Geschichte des Varietés* (1891) des Journalisten und Variétéhistorikers Ernst Günther wichtige Informationen zur Entwicklung der Café-Concerts in Europa und Amerika und zu den verschiedenen Darbietungsformen innerhalb der Programme. Siehe Günther: *Geschichte des Varietés*.

In den letzten knapp 20 Jahren wird die Forschungsliteratur zunehmend durch Publikationen ergänzt, die Querverweise zu angrenzenden Sparten bilden und insbesondere die druckgrafischen Werke Toulouse-Lautrecs beispielsweise im Kontext der Werbung oder der Sammlungsgeschichte untersuchen. So skizziert Catherine Pedley-Hindson in ihrem Aufsatz *Jane Avril and the Entertainment Lithograph* (2005) die Zusammenhänge zwischen der Plakatwerbung und dem Starkult am Beispiel der lithografischen Darstellungen Toulouse-Lautrecs von Jane Avril.⁶⁴ Und Mary Weaver Chapin untersucht die Werbewirksamkeit von Lithografien aufgrund der dargestellten Protagonist:innen ausführlich in ihrer Dissertation *Henri de Toulouse-Lautrec and the Café-Concert: Printmaking, Publicity, and Celebrity in Fin-de-siècle Paris* (2002).⁶⁵ Ein Kapitel widmet Weaver Chapin ganz der bekannten Tänzerin La Goulue, die auch im Zentrum der ersten lithografischen Arbeit Toulouse-Lautrecs steht.⁶⁶ Außerdem thematisiert Ruth E. Iskin in ihrer umfassenden Studie zur Kulturgeschichte des Plakats zwischen Kunst und Design, Grafik und Popkultur an mehreren Stellen die Tanzplakate Toulouse-Lautrecs.⁶⁷ An ihre Beobachtungen schließen einige Aspekte der vorliegenden Dissertation an.

Das Verhältnis Toulouse-Lautrecs zum Medium der Fotografie wird erstmals im Rahmen der Ausstellung *Toulouse-Lautrec und die Photographie* (2015) ausführlich beleuchtet. Der zugehörige Ausstellungskatalog ist daher eine wichtige Referenz für die Untersuchung der Tanzplakate in der vorliegenden Arbeit.⁶⁸ Darin sind unter anderem die Plakate *Jane Avril* (1893) und *La Troupe de Mlle Églantine* (1896) zusammen mit ihren fotografischen Vorlagen publiziert. Auch *Moulin Rouge, La Goulue* (1891) ist in unmittelbarer Nähe zu verschiedenen fotografischen Porträts der Tänzerin abgedruckt. Die figürliche Darstellung im Plakat und in den Werbefotografien wird aber nicht direkt

64 Siehe Pedley-Hindson: *Jane Avril and the Entertainment Lithograph*. Ihre Erkenntnisse breitet sie in einem Kapitel ihrer Arbeit zur Aufführungspraxis weiblicher Darstellerinnen weiter aus. Siehe Kapitel 5: ›*They are wise who advertise, in every generation: image and the female celebrity*. In: Hindson, Catherine: *Female Performance Practice on the fin-de-siècle popular Stages of London and Paris. Experiment and Advertisement*. Manchester 2007, S. 115-141.

65 Siehe Weaver Chapin, Mary: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Café-Concert: Printmaking, Publicity, and Celebrity in fin-de-siècle Paris*. Ann Arbor 2002 [Dissertation].

66 Siehe Kapitel 2: *La Goulue : la première célébrité dansante*. In: Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Café-Concert*, S. 60-97.

67 Siehe Iskin: *The poster*.

68 Siehe AK: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015.

in Zusammenhang gebracht. In der vorliegenden Arbeit soll dies nachgeholt, die Rolle der Fotografien La Goulues als wichtige Referenz Toulouse-Lautrecs für die Bildwerdung ihres Tanzes kenntlich gemacht und die Fotografien damit als indirekte Vorlagen für das Plakat lesbar gemacht werden.

Die Untersuchungen zum künstlerischen Umgang mit dem Tanz und seiner motivischen Formulierung in den Lithografien Toulouse-Lautrecs konzentrieren sich auf die spezifischen Darstellungselemente Linie, Figur, Fläche, Bildrand und Bildraum, in denen auf unterschiedliche Weise Bewegung als Bildphänomen zum Ausdruck kommt. Lincoln F. Johnsons Aufsatz *Time and Motion in Toulouse-Lautrec* (1956) ist eine der frühesten und wichtigsten Referenzen für die formale Analyse der Tanzplakate Toulouse-Lautrecs und ihre spezifische Darstellungsweise von Bewegung mithilfe der Linie.⁶⁹ In Bezug auf die Wahrnehmung und den Nachvollzug der kodierten Bewegung in der Betrachtung der Bilder folge ich dem rezeptionsästhetischen Ansatz Wolfgang Kemps.⁷⁰

Für die (bild-)theoretische Reflexion wird außerdem die disziplinenübergreifende Literatur zu den spezifischen Bedingungen des Bildes hinzugezogen. Bedeutend sind diesbezüglich der von Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller herausgegebene Band *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen* von 2007 sowie der 2002 erschienene Band *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt* von Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters.⁷¹ Die Loslösung der Linien vom Gegenstandsbezug, die Verschränkung von Figur und Bildfläche, beziehungsweise Hintergrund, die Wahl des Bildausschnitts sowie außergewöhnliche Perspektiven sind gleichzeitig zentra-

69 Siehe Johnson: *Time and Motion in Toulouse-Lautrec*.

70 Siehe u.a. Kemp, Wolfgang: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München 1983 und Kemp, Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin 1992.

71 Siehe Boehm, Gottfried/Brandstetter, Gabriele/Müller, Achatz von (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München 2007 und Brandstetter, Gabriele/Peters, Sibylle (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München 2002. Die Beiträge im jüngeren Band beschäftigen sich aus verschiedenen Disziplinen heraus mit dem Figurativen als Phänomen des Bildlichen und der sich immer neu konstruierenden Funktion von Bild und Figur. Der ältere Band untersucht das performative Potential der Figur basierend auf Erich Auerbachs Studie zur *Figura*. Siehe Auerbach, Erich: *Figura* (1938). In: Erich Auerbach (Hg.): *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern 1967. Performativität und Prozesshaftigkeit rufen zudem Themen der Zeitlichkeit des Bildes und der Visualisierung von Zeit im Bild auf, wie sie unter anderem Gottfried Boehm in seinem Beitrag *Bild und Zeit* von 1987 beschäftigen.

le Aspekte moderner Bildlichkeit wie auch Merkmale der Bewegungssprache des Tanzes. An ihnen wird daher geklärt, wie sich der Tanz als zeitgenössisches Phänomen mit seinen Charakteristika in die Darstellung einschreibt.

Ein vergleichender Blick auf Tanzdarstellungen zeitgleich arbeitender Künstler soll alternative Formen der Bewegungsvisualisierung veranschaulichen, Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufzeigen und die stilistischen Besonderheiten in der Umsetzung des freien Tanzes im Œuvre Toulouse-Lautrecs herausstellen. Im Gegensatz zu Zeitgenossen wie George Seurat und Edgar Degas, die den Tanz über die an sich statische Pose – einem Motiv aus der Bewegungssprache des Balletts – ins Bild bringen, erprobt Toulouse-Lautrec nämlich einen Darstellungsmodus, der über die Bewegungsmuster und ästhetischen Konzepte des dargestellten Tanzes funktioniert. Edgar Degas' Arbeiten werden nicht zuletzt wegen der motivischen Nähe zum Vergleich herangezogen – beide Künstler verbindet das Interesse an Szenen des Theaters beziehungsweise des Café-Concerts und insbesondere an der Verbildlichung von Bewegung (Pferde, Tänzer, Radrennen).⁷² Die Forschungsliteratur zu Edgar Degas und insbesondere die wissenschaftliche Bearbeitung seiner Ballettbilder ist daher eine wichtige Referenz für die vorliegende Arbeit.⁷³ George Seurat bezieht sich in seinem Gemälde *Chahut* (Abbildung 12) auf den gleichen Tanzstil im selben Aufführungskontext. Ein Vergleich gibt daher Einblick in die Möglichkeiten und Wirkungsweisen der Anpassung der formalen Darstellungsprinzipien an den dargestellten Tanz, die räumliche Anlage sowie die Inszenierung der Figuren.

72 Toulouse-Lautrec nimmt sich Degas zuweilen bewusst zum Vorbild. Zu einer Ausstellung in der Galerie Boussod und Valadon im Jahr 1893 lädt Toulouse-Lautrec nur Degas ein, »denn für ihn [Toulouse-Lautrec – d. Verf.] hatte nur dessen Meinung Gewicht.« Lassaigue: *Lautrec*, S. 52.

73 Siehe u.a. AK: *Degas. The dancers*. Hg. von George T. M. Shackelford, National Gallery of Art Washington D.C., Washington D.C. 1984; AK: *The dancer. Degas, Forain, Toulouse-Lautrec*. Hg. von Annette Dixon und Mary Weaver Chapin, Portland Art Museum, Portland 2008; AK: *Degas and the Ballet. Picturing Movement*. Hg. von Richard Kendall und Jill DeVonyar, Royal Academy of Arts London, London 2011; Reff, Theodore: *Edgar Degas and the dance*. In: *Arts Magazine*, 53, 3, 1978; Kemp: *Der Anteil des Betrachters*; Wittmann, Barbara: *Tanz – Skulptur – Degas*. In: Hannah Baader, Ulrike Müller Hofstede, Kristine Patz und Nicola Suthor (Hg.): *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*. München 2007 und Noll Hammond, Sandra: *In the Classroom with Edgar Degas: Historical Perspectives on Ballet Technique*. In: Barbara Sparti und Judy van Zile (Hg.): *Imaging dance. Visual representations of dancers and dancing*. Hildesheim, New York 2011.

In der Entwicklung einer Bildsprache Toulouse-Lautrecs für die Darstellung von Bewegung spielen ebenso die im 19. Jahrhundert kursierenden und für die zeitgenössischen Künstler:innen interessanten Werke der japanischen Künstler:innen der Edo-Zeit eine wichtige Rolle. Entsprechend ist die Forschungsliteratur zum Japonismus im Allgemeinen sowie zur Verbindung Toulouse-Lautrecs zur japanischen Kunst eine wichtige Referenz für die vorliegende Arbeit.⁷⁴

Die Betrachtung der Plakate Toulouse-Lautrecs mit Blick auf die Werke des etablierten Plakatgestalters Jules Chéret, der zum Zeitpunkt der Entstehung von *Moulin Rouge*, *La Goulue* bereits über eintausend Plakate – auch für das Moulin Rouge – entworfen hat, beleuchtet die Rolle Toulouse-Lautrecs in der Entwicklung der Bildsprache des Künstlerplakats, wie sie auch Ruth E. Iskin anspricht.⁷⁵ Chéret gehört außerdem mit dem von ihm beaufsichtigten Album *Les Maîtres de l’Affiche* (1896-1900) zu denjenigen Protagonisten, dank derer die Künstlerplakate außerhalb ihres Werbungskontexts in die Öffentlichkeit gelangen.⁷⁶ Auch fünf Plakate von Toulouse-Lautrec erscheinen in diesem Album. In diesem Zusammenhang wird die Bildsprache der Plakate Toulouse-Lautrecs in der vorliegenden Arbeit auch im Kontext ihrer Ausstellungs- und Sammlungsgeschichte beleuchtet, für die neben den wichtigen Plakatpublikationen *Les Maîtres de l’Affiche* und *Les Affiches Illustrées* die

74 Siehe Perucchi-Petri, Ursula: *Die Nabis und Japan. Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard u. Denis*. München 1976; Berger, Klaus: *Japonismus in der westlichen Malerei. 1860-1920*. München 1980; Lambourne, Lionel: *Japonisme. Cultural crossings between Japan and the West*. London 2005; Ives: *Henri de Toulouse-Lautrec*; AK: *Toulouse-Lautrec & Le Japonisme*. Hg. von Danièle Devynck, Musée Toulouse-Lautrec Albi, Albi 1991; Perucchi-Petri, Ursula 1998; AK: *Die sinnliche Linie. Klimt – Schmalix – Araki – Takano und der japanische Holzschnitt*. Hg. von Agnes Husslein-Arco, Museum der Moderne Salzburg, Weitra 2005; AK: *Samurai, Bühnenstars und schöne Frauen. Japanische Farbholzschnitte von Kunisada und Kuniyoshi*. Hg. von Gunda Luyken, Beat Wismer und Claudia Delank, Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Ostfildern 2011; AK: *Monet, Gauguin, van Gogh ... Inspiration Japan*. Museum Folkwang Essen, Göttingen 2014.

75 Vgl. Iskin: *The poster*.

76 Der Kunstkritiker Alain Weill gibt 1978 eine Reproduktion der Publikation mit dem kompletten Text und sämtlichen Abbildungen heraus: Weill, Alain: *Masters of the Poster. 1896-1900*. London 1978.

Briefe des Künstlers sowie die grundlegenden Werkkataloge herangezogen werden.⁷⁷

Für die Untersuchung der in den Tanzplakaten dargestellten Tanzstile ist der Blick auf die Forschungsliteratur aus der europäischen Kulturgeschichte und die Liebhaberliteratur zum Tanz im 19. Jahrhundert wichtig. Für die deutschsprachige beziehungsweise europäische Tanzwissenschaft setzt die tänzerische Moderne erst mit dem heute als ästhetischer Bühnentanz bezeichneten modernen Tanz ein. Die Tänze der Vergnügungsetablissemments finden darin nur marginal Beachtung. Informationen zu den Wegbereitern der Tänze in den Varietés, den französischen Bällen und ihren politischen wie gesellschaftlichen Dimensionen liefern insbesondere Stephanie Schroedter und Ethel Matala de Mazza.⁷⁸ Der Variétéhistoriker Ernst Günther beschreibt in seiner *Geschichte des Varietés* (1981) die Rahmenbedingungen des Variétéanzes. Und der Cancanliebhaber David Price untersucht das Phänomen des Cancan ausführlich von seinen Wurzeln im Gesellschaftstanz zu Beginn des 19. Jahrhunderts bis hin zu den heutigen Präsentationen durch Showtanzgruppen.⁷⁹ Überblicksmäßig beschreibt er die Rolle des Cancan in den Music-Halls und Varietés der 1880er und 1890er Jahre sowie in den Revuen der 1920er Jahre, seine Präsenz in der bildenden Kunst, die Faszination für den Cancan in Bühnenwerken und Filmen des 20. Jahrhunderts und skizziert dabei sowohl gesellschaftliche wie politische Umstände, die Kostümgeschichte sowie die verschiedenen Aufführungsorte des Cancan. Anni Suquet untersucht Körperbild und Bewegungskonzepte des freien Tanzes in ihrer Publikation *L'Éveil des modernités* (2012).⁸⁰ Ergänzend geben die Memoiren bekannter Bühnendarstellerinnen, wie die Jane Avrils und der Sängerin Yvette Guilbert,

77 Siehe Maindron, Ernest: *Les affiches illustrées. (1886-1895)*. Paris 1896 und Schimmel, Herbert D.: *Die Briefe von Henri de Toulouse-Lautrec*. München 1992. Zu den Werkkatalogen siehe Fn 43.

78 Siehe Schroedter: *Paris qui danse*; Schroedter: *Topologien Pariser Tanzkulturen des 19. Jahrhunderts*; Schroedter: *Der Ballsaal in der Oper und die Oper im Ballsaal* und Schroedter: *Dance, Spectacle and Spectacular Dances in 19th Century Paris*; sowie Matala de Mazza: *Der populäre Pakt*.

79 Siehe Price, David: *Cancan!* London, Madison 1998.

80 Auf späte Formen der Quadrille geht sie besonders im Abschnitt *Le »business de la jambe«* (suit): *des girls à la chaîne!* (S. 58-66) ein. Zur Rolle des freien Tanzes für die Tanzmoderne siehe auch Jansen: *Das Variété*, S. 119-127 und Balk: *Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, S. 48.

einen Einblick in die Atmosphäre und die Aufführungspraxis in den Unterhaltungslokalen.⁸¹

Ästhetische Theorien des Tanzes und die Bewegungsanalyse bilden außerdem die methodischen Zugänge zur Untersuchung der dargestellten Tänze und des tanzwissenschaftlichen Horizonts. Eine wichtige Forschungsposition für die Betrachtung des freien und modernen Tanzes bildet hier vor allem Gabriele Brandstetters einschlägige Studie *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* (2013). Brandstetter bezeichnet die Tänze Loïe Fullers als die ersten freien Tänze, die bewusst in Abgrenzung zur klassischen Ballettkunst entwickelt und deren reformatorische Gedanken schriftlich festgehalten werden, wie Loïe Fuller dies in ihren Memoiren tut.⁸²

In der vorliegenden Dissertation möchte ich den Begriff freier Tanz früher als Brandstetter ansetzen und als Überbegriff für alle sich abseits der akademischen Tanztradition entwickelnden Tanzstile, so auch für den Cancan und andere in den Varietés und Café-Concerts dargebotenen Tänze, verwenden. Denn der freie Tanz erprobt, wie andere tänzerische Darbietungen auf den Bühnen der Unterhaltungsetablissemments, neue, sich – absichtsvoll oder nicht – von der Ballettradition deutlich unterscheidende ästhetische Prinzipien. Insbesondere Bewegungen des Cancan, wie beispielsweise das Heben und Hin- und Herwedeln mit dem Rock oder Tanzfiguren wie das Wagenrad, bei dem sich die Tänzerin nach hinten beugt, während eines ihrer Beine gestreckt eine weit ausladende, kreisförmige Bewegung ausführt, die den Rock einem Wagenrad ähnlich in der Luft auffächert, bereiten das Körperbild, die

81 Siehe Avril, Jane : *Mes Mémoires*. Paris-Midi. August 1933 und Guilbert, Yvette : *La Chanson de ma vie. Mes Mémoires*. Paris 1927.

82 Siehe Fuller, Loïe: *Fünfzehn Jahre aus dem Leben einer Tänzerin. (Auszüge)*. In: Gabriele Brandstetter und Brygida Maria Ochaim (Hg.): *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. Freiburg i.Br. 1989. Neben Loïe Fuller gehören, so Brandstetter, auch die Darbietungen Isadora Duncans und Ruth St. Denis' dazu. Vgl. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 44. Diese werden auch in Sabine Huschkas *Moderner Tanz. Konzepte Stile Utopien*. Reinbek 2002 gelistet.

Gabriele Kleins umfassende Zivilisationsgeschichte des Tanzes bespricht das Körperverständnis und die Rolle der Frau im Tanz von den kulturellen Handlungen der Naturvölker bis zur Tanzkunst im 20. Jahrhundert. Gerade den freien Tanz spart sie zwar aus – sie bespricht das romantische Ballett und seine Bewegungsmuster und springt dann zu den Gesellschafts- und Bühnentänzen ab 1900 –, für die Betrachtung des Körperbildes und der Bewegungssprache des freien Tanzes ist das romantische Ballett, neben dem sich die neuen Tanzstile entwickeln, jedoch eine hilfreiche Basis. Siehe Klein, Gabriele: *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*. Weinheim 1992.

Bewegungssprache und vor allem die Rolle des Kostüms als Ausdrucksträger schon vor, die im modernen Tanz explizit werden. Rigolboches Definition des Cancan weist zumindest im gewählten Wortlaut auf dessen Zugehörigkeit zum heterogenen Phänomen des freien Tanzes. Rigolboche (Amélie Marguerite Badel; 1842-1920), eine der ersten und bekanntesten Cancantänzerinnen, schreibt in ihren Memoiren: »Der Cancan vernachlässigt, verschmätzt und verachtet Alles, was an Regel, Regelmäßigkeit und Methode erinnert ... In der That [sic!] ist er vor allem ein freier Tanz.«⁸³

Die Schwierigkeit der Analyse der in den Varietés dargebotenen Tänze besteht darin, dass der Tanz als ephemeres Phänomen nur über Bilder, Filme und schriftliche Äußerungen bewahrt wird. Tanztheorie und Bewegungsanalysen sind daher eng an das jeweils übermittelnde Medium geknüpft und reflektieren in der Untersuchung von Tanzkonzepten und Bewegungsvokabular immer auch die jeweils spezifischen Eigenschaften dieser Medien mit. Entsprechend findet Tanztheorie unter anderem im Zusammenhang mit historiografischen Überlegungen zur Tanzfotografie statt.

Die in dieser Arbeit herangezogenen Fotografien der Tänzerinnen dienen als Folie für die motivische und formale Betrachtung der Tanzplakate Toulouze-Lautrecs. Im Rahmen ihrer medien-spezifischen Möglichkeiten und historischen Bedingungen können sie einen Einblick in die Aufführungsformen des Cancan, in charakteristische Körperhaltungen sowie in die Kostüme beziehungsweise die Mode dieser Zeit geben. In dieser Funktion dienen sie als Analyse- und Interpretationswerkzeug der Plakatmotive, mit denen Ähnlichkeiten und Unterschiede in den Darstellungen festgemacht und aus tanz-, kunst- sowie kulturwissenschaftlicher Perspektive beleuchtet werden.

Darüber hinaus sind die Fotografien – betrachtet man ihren eigenen historischen, medien-spezifischen und kulturellen Rahmen – Quellen für die Darstellungspraxis des Tanzes in dieser Zeit.⁸⁴ Die im Porträtmodus

83 Blum, Ernest/Huart, Louis: *Memoiren der Rigolboche, erste Tänzerin vom Theater Délassements-Comiques in Paris*. Berlin 1861, S. 64.

84 Zur Bedeutung fotografischer Bilder als historiografische Quellen und zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie über eine Abbildungstheorie hinaus siehe u.a. die Beiträge im 2015 erschienenen Sammelband der Forschergruppe *Bilder von Bewegung – Tanzfotografie 1900-1920*: Jahn, Tessa/Wittrock, Eike/Wortelkamp, Isa (Hg.): *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*. Bielefeld 2015 und hier besonders Thurner, Christina: *Quelle Tanzfotografie. Ein Dilemma der Historiografie*. In: Tessa Jahn, Eike Wittrock und Isa Wortelkamp (Hg.): *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*. Bielefeld 2015, S. 29-40.

aufgenommenen und in Form von signierten Autogrammkarten veröffentlichten Fotografien verweisen auf die Umstände der Entstehung wie auch die Rezeption und die Bildpraxis der Aufnahmen.⁸⁵ Als solche werden sie nicht nur Gegenstand der Beschäftigung Toulouse-Lautrecs mit dem Medium Fotografie, sondern auch Gegenstand der vorliegenden Arbeit.

Für die Betrachtung der Tanzplakate Toulouse-Lautrecs ist daher die Geschichte der fotografischen Bilder des Tanzes und mithin der fotografischen Rollenporträts des 19. Jahrhundert von Bedeutung. Gisela Barches und Claudia Jeschkes Aufsatz *Bewegungsrausch und Formbestreben* (1992) ist hier eine wichtige Referenz. Darin skizzieren die beiden Autorinnen die stilistische Entwicklung sowie die sich wandelnde Funktion der Tanzfotografie beginnend mit den fotografischen Rollenporträts der Ausdruckstänzerinnen ab 1900 bis hin zu den fotografischen Inszenierungen der 1930er Jahre aus tanz- und fotohistorischer Perspektive.⁸⁶ Was Barche und Jeschke für diese Zeit überblickshaft festhalten, prüfe ich in der vorliegenden Arbeit im Einzelfall der ausgewählten und unmittelbar zuvor entstehenden Fotografien im Kontext der Tanzplakate Toulouse-Lautrecs und untersuche, wie sich der Eindruck dieser Fotografien unter ihren technischen Bedingungen und der fotografischen Bildtradition im Bereich der lithografischen Darstellung eben dieser Tänzerinnen bei Toulouse-Lautrec manifestiert.

85 An dieser Stelle sei auf die zusätzliche Signatur des Fotografen Paul Sescau auf den Autogrammkarten Jane Avrils hingewiesen, die im Gegensatz zu den meisten, heute erhaltenen fotografischen Porträts eine Zuordnung zum Autor der Aufnahmen möglich machen und Überlegungen über den Entstehungs- und Nutzungskontext der Aufnahmen stützen. Die ältere der beiden Aufnahmen wird, wie erwähnt, bereits bei Wolfgang Wittrock abgedruckt – jedoch ohne Nennung des Fotografen und nicht als Autogrammkarte. Siehe Thomson: *The imagery of Toulouse-Lautrec's prints*, S. 23, Abbildung 10. Der Katalog der Ausstellung *The Paris of Toulouse-Lautrec* (2014) druckt dieselbe Fotografie mit dem Hinweis auf Paul Sescau als Autor ab. Siehe AK: *The Paris of Toulouse-Lautrec. Prints and Posters from the Museum of Modern Art*. Hg. von Sarah Suzuki, Museum of Modern Art New York, New York 2014, S. 46, Abbildung 27. Erst im Rahmen der Ausstellung *Toulouse-Lautrec und die Photographie* wird die Fotografie schließlich inklusive des Autogramms auf der Fotografie selbst und auf einem Karton mit der Signatur »P. Sescau« ausgestellt und im Katalog abgedruckt. Siehe Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 214.

86 Siehe Barche/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben*. Zur Funktion fotografischer Rollenporträts siehe auch Holschbach, Susanne: *Phädra im Fotoatelier. Fotografische Rollenporträts im 19. Jahrhundert*. In: *Fotogeschichte*, 26, 101 2006.

Besonders gewinnbringend sind in diesem Zusammenhang die Ausführungen Barches und Jeschkes zur Entwicklung vom statischen Porträt zur Bewegungsaufnahme in den Jahren 1900 bis 1925 und die damit verbundenen technischen Grenzen und Möglichkeiten des Mediums Fotografie.⁸⁷ Auch für die Begrifflichkeiten in diesem Kontext sind Barches und Jeschkes Ausführungen hilfreich. Mit der Bewegungsaufnahme bezeichnen die Autorinnen das Bild der in Bewegung begriffenen Figur. Im Gegensatz dazu steht das Porträt der in einer unbewegten Körperhaltung posierenden Tänzerin.⁸⁸ Die vorliegende Arbeit folgt in ihrer Begriffsverwendung dieser Unterscheidung zwischen dem fotografischen Porträt und der Bewegungsaufnahme oder dem Bewegungsbild und der Feststellung Barches und Jeschkes: »Tanzphotographie um die Jahrhundertwende ist ausschließlich Tänzerphotographie ...«⁸⁹. Ich spreche daher mit Blick auf die fotografischen Porträts von Tänzerinfotografie (und nicht von Tanzfotografie). Die Tänzerinfotografien beziehen den Modus der Darstellung der Tänzerinnen schon mit ein.

Ergänzend zur Betrachtung der Tänzerinfotografien werden auch solche fotografischen Aufnahmen sowie die dazugehörigen schriftlichen Äußerungen betrachtet, die aus dem Interesse der physiologischen Untersuchung und Fixierung von Bewegung heraus entstehen und in diesem Feld bewegungsanalytisch arbeiten. Der bekannteste Vertreter physiologischer Bewegungsstudien ist sicher Eadweard Muybridge, dessen serielle Fotografien die (Fort-)Bewegung von Menschen und Tieren in einzelnen Stationen

87 Siehe ebd., S. 323-327.

88 Vgl. ebd. Isa Wortelkamp, die sich in ihrem Aufsatz *Blinde Flecken. Historiografische Perspektiven auf Tanzfotografie* (2015) mit Darstellungsweisen der Bewegung in der Fotografie, der materiellen Bedingtheit der Fotografie und ihrer Zeitlichkeit beschäftigt, verwendet dafür den Begriff Bewegungsbild und setzt ihn mit der fotografischen Momentaufnahme gleich. Vgl. Wortelkamp, Isa: *Blinde Flecken. Historiografische Perspektiven auf Tanzfotografie*. In: Tessa Jahn, Eike Wittrock und Isa Wortelkamp (Hg.): *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*. Bielefeld 2015, S. 180. Gabriele Brandstetter beschreibt das Bewegungsbild als Folge der »Animation« des in Pose Still-Gestellten« und geht dabei von einer prinzipiell offenen Beziehung zwischen Tanz/Performance und Bild/Medien aus. Vgl. Brandstetter: *Bild-Sprung*, S. 7. Im Kontext der choreografischen Gestaltung meint der Begriff Bewegungsbild die Tanzschritte und Laufwege im Raum, also die Raumwirkung des Tänzers, die immer an spezifische Raumvorstellungen gekoppelt sind. Vgl. Woitas, Monika: *Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*. Herbolzheim 2004, S. 137.

89 Barche/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben*, S. 323.

festhalten.⁹⁰ Weniger bekannt sind Etienne-Jules Marey und Thomas Eakins. Ihre Aufnahmen kodieren die Spuren der Körperbewegung als Linien auf der Bildfläche. Neben den Fotografien Muybridges werden sie für die Betrachtung der ebenfalls durch die Linien dominierten Darstellungen Toulouse-Lautrecs herangezogen.⁹¹ Marcel Finke stellt die genannten sowie weitere Strategien der Bewegungsvisualisierung in seinem Aufsatz *Bild, Differenz und (Un)Vergleichbarkeit. Fotografische Strategien der Visualisierung von Bewegung im 19. Jahrhundert* (2010) vor und charakterisiert sie mithilfe ihrer unterschiedlichen Auffassungen von der Zeitlichkeit der Bewegung und der Bewegungsdarstellung.⁹² Darüber hinaus integriert die folgende Untersuchung in diesem Sinne auch fototheoretische Perspektiven, wie die Roland Barthes' zum Bezeugungscharakter und der Zeitlichkeit der Fotografie.⁹³

Jedem Kapitel dieser Arbeit liegt eines der ausgewählten Plakate Toulouse-Lautrecs zugrunde, das mit Blick auf sein Potential zur Reflexion des Charakters des dargestellten Tanzes in den Bildmitteln und seine verschiedenen Formen des Umgangs mit dem Medium Fotografie beleuchtet wird.

Kapitel I nimmt das erste Plakat Toulouse-Lautrecs, *Moulin Rouge, La Goulue*, das zudem seine erste druckgrafische Arbeit überhaupt ist, als Ausgangspunkt. Es untersucht, wie die Bildsprache des Plakats, die auf der Identifikation der dargestellten Figuren und des dargestellten Etablissements basiert, sowohl den charakteristischen Tanzstil La Goulues wie auch das Bildvokabular der existierenden Werbefotografien reflektiert und diese wirksam einsetzt. Im Mittelpunkt des zweiten Kapitels steht das Plakat *Jane Avril* aus dem Jahr 1893. Die Analyse der figürlichen Darstellung und Inszenierung im Bild erarbeitet die Rolle des innerbildlichen Rahmens sowohl in der Vermittlung von Bewegung im Bild wie auch als Element zur Reflexion über den Modus der Bildwerdung in der Fotografie. Das Plakat wird als eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Konventionen der Darstellung von Tanz und

90 Siehe Muybridge, Eadweard: *Muybridge's complete human and animal locomotion. All 781 plates from the 1887 Animal Locomotion*. New York 1979.

91 Marey publiziert seine Ideen zur Bewegungsuntersuchung u. a. in Marey, Étienne-Jules: *Die Chronophotographie*. Berlin 1893 und Marey, Étienne-Jules: *Le Mouvement*. Paris 1894.

92 Siehe Finke, Marcel: *Bild, Differenz und (Un)Vergleichbarkeit. Fotografische Strategien der Visualisierung von Bewegung im 19. Jahrhundert*. In: Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hg.): *Vergleichendes Sehen*. München 2010.

93 Siehe Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M. 1985. Einen Überblick über Theorien der Fotografie bietet Geimer: *Theorien der Fotografie*.

Tänzern auf medialer Ebene lesbar. Das dritte Kapitel beleuchtet ausgehend vom Plakat *La Troupe de Mlle Églantine* die Gestaltungsprinzipien der späteren Tanzplakate. Sie reflektieren nicht nur die Bewegungssprache des dargestellten Tanzes. Der vergleichende Blick auf Plakate, Tänzerinfotografien und die Aufnahmen physiologischer Bewegungsstudien zeigt, wie sich die ästhetische Bildsprache der Fotografie in die der Plakate Toulouse-Lautrecs einschreibt. Reduzierte Bildhintergründe und der Verzicht auf konkrete Hinweise auf zu bewerbende Veranstaltungen verbinden die beiden Medien auf der formalen Ebene, über die auch eine ähnliche Rezeption als Erinnerungs- und Sammlungsobjekte ausgemacht werden kann.

Die vorliegende Arbeit skizziert damit umfassend die Entwicklung einer spezifischen Bildsprache der Tanzplakate Toulouse-Lautrecs, die sich gerade aus der Wechselwirkung zwischen Lithografie, Fotografie und Tanz ergibt, und stellt die Mechanismen der bildimmanenten Reflexion der Visualisierung tänzerischer Bewegung in Bildform heraus.

I. *Moulin Rouge, La Goulue*: Eine Synthese aus Tänzerinfotografie und Tanz im Plakat

Toulouse-Lautrec entwirft sein erstes Plakat und seine erste druckgrafische Arbeit überhaupt, *Moulin Rouge, La Goulue* (Abbildung 8), für das bekannte Unterhaltungslokal Moulin Rouge. Dieses wurde zwei Jahre zuvor, 1889, am Place Blanche errichtet und bis 1902 von Charles Zidler und Joseph Oller geleitet. Es besteht aus einem großen Ballsaal und einer Art Kirmesgelände mit einer riesigen Elefantenskulptur im Außenbereich.¹ Das Plakat entsteht im Sommer 1891 als Auftragsarbeit für die kommende Wintersaison. Wie genau dieser Auftrag aber zustande kommt, lässt sich nicht sicher beantworten. Mary Weaver Chapin vermutet, es habe einen von Zidler und Oller ausgeschriebenen Wettbewerb gegeben. Eine weit fortgeschrittene Pastell- und Kohlezeichnung Pierre Bonnards für ein Moulin-Rouge-Plakat bekräftigt diese Vermutung.²

-
- 1 1902 wird es in eine moderne Music-Hall umgebaut, die 1915 jedoch durch einen Brand zerstört wird. 1923 wird das Gebäude des Moulin Rouge unter der Leitung Raphael Boretas wieder aufgebaut, jedoch ohne den Garten. Zur Geschichte des Moulin Rouge siehe u.a. Pessis/Crépineau: *Die Nabis und Japan*.
 - 2 Vgl. Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 64. Auch aus welchem Grund sich Toulouse-Lautrec überhaupt dem Medium Lithografie zuwendet, ist nicht sicher. Eine seit langer Zeit etablierte Begründung für Toulouse-Lautrecs Interesse an der Druckgrafik im Allgemeinen und an Plakaten im Speziellen ist Bonnards ebenfalls 1891 erscheinendes Plakat *France-Champagne* (Abbildung 13). Siehe u.a. ebd. und Iskin: *The poster*, S. 45 mit Verweis auf Thadée Nathansons *Un Henri de Toulouse-Lautrec* (1951); Arnold, Matthias: *Henri de Toulouse-Lautrec. 1864-1901; das Theater des Lebens*. Köln [u.a.] 2001, S. 34; Sauvage, Ann-Marie: *Bonnard, France-Champagne, 1891*. In: AK: *Die Nabis. Propheten der Moderne: Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Elie Ranson, József Rippl-Rónai, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard*. Hg. von Claire Frèches-Thory und Ursula Perucchi-Petri, Kunsthaus Zürich, München 1998.

Moulin Rouge, La Goulue zeigt die bekannte Tänzerin La Goulue, deren Karriere in den frühen achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts beginnt.³ Ihr Debüt feiert sie vermutlich im Moulin de la Galette, einer der bekanntesten Unterhaltungsstätten auf dem Montmartre. Von 1882 bis 1895 tanzt sie regelmäßig im Élysée Montmartre. Ab 1889 präsentiert sie dann im frisch eröffneten Moulin Rouge ihre freizügige und wilde Version des Chahut, wo sie als »reine du quadrille«⁴ schnell zu großer Berühmtheit gelangt. Sehr früh nutzt La Goulue das Medium Fotografie zur eigenen Vermarktung. Mit erotischen Aufnahmen rückt sie schon zu Beginn ihrer Tanzkarriere schnell in den Fokus der Öffentlichkeit. Aber auch eine Menge klassischer fotografischer Porträts, die La Goulue allein oder mit anderen Tänzer:innen kostümiert und in verschiedenen bekannten Tanzposen zeigen, sind zur Zeit der Entstehung des Plakats *Moulin Rouge, La Goulue* im Umlauf. Ihr Tanzstil und die fotografischen

Bonnard soll es auch gewesen sein, der Toulouse-Lautrec mit seinem ersten Drucker, Père Cotelte, zusammengebracht hat. Vgl. Frey: *Toulouse-Lautrec*, S. 281. Auch Edgar Degas' Beschäftigung mit der Druckgrafik wird als Auslöser für Toulouse-Lautrecs eigene Auseinandersetzung mit dem Medium Lithografie angeführt. Vgl. u.a. Adriani, Götz: *Diex lo volt. Gott will es*. In: AK: *Bordell und Boudoir. Schauplätze der Moderne*. Hg. von Götz Adriani, Kunsthalle Tübingen, Ostfildern-Ruit 2005, S. 172.

- 3 Details zu Biografie und Werdegang La Goulues sowie ihres Tanzpartners Valentin Le Désossé finden sich u.a. bei Ochaim, Brygida Maria: *Biographien. Varieté-Tänzerinnen um 1900*. In: AK: *Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. Hg. von Brygida Maria Ochaim und Claudia Balk, Deutsches Theatermuseum München, Frankfurt a.M. 1998, S. 128, wie auch in Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 70-74 und 124-129 und Price: *Cancan!*, S. 63-68.
- 4 Ochaim: *Biographien*, S. 128. Bis in die 1870er Jahre wird der Tanz als Cancan bezeichnet, ab der Zeit der Dritten Französischen Republik tanzt man den Chahut. Der Begriff Quadrille naturaliste bezeichnet die professionelle Bühnentanzform, die sich ab den 1840er Jahren in den Café-Concerts und *bals publics* entwickelt. Vgl. Price: *Cancan!*, S. 3 und 27-29 sowie Verf. (Mädchenname Mordhorst): *Cancan*. In: Monika Woitas und Annette Hartmann (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen – Epochen – Personen – Werke*. Laaber 2016, Balk, Claudia 1998, S. 53-54 und Ochaim, Brygida Maria: *Varieté-Tänzerinnen um 1900*. In: AK: *Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. Hg. von Brygida Maria Ochaim und Claudia Balk, Deutsches Theatermuseum München, Frankfurt a.M. 1998, S. 79-84.

Aufnahmen der Tänzerin etablieren und festigen gleichsam ihren Ruf und ihre Bekanntheit.⁵

Im *Cœuvre Toulouse-Lautrecs* taucht die Tänzerin bis 1895 verhältnismäßig häufig auf. Eines der frühesten Beispiele, die Marcel G. Dortu in seinem 1971 erschienenen Katalog *Toulouse-Lautrec et son œuvre* auflistet, stammt aus dem Jahr 1887 und zeigt La Goulue gemeinsam mit ihrem auch im Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* dargestellten Tanzpartner Valentin le Désossé im Moulin de la Galette. Die letzten Werke mit La Goulue sind die Dekorationen, die Toulouse-Lautrec im Jahr 1895 im Auftrag der Tänzerin malt. La Goulue verlässt in diesem Jahr das Moulin Rouge und kauft sich eine Jahrmarktsbude auf dem Foire du Trône.⁶

Kurz nach Erscheinen des Plakats *Moulin Rouge, La Goulue* fertigt Toulouse-Lautrec das Ölgemälde *La Goulue entrant au Moulin Rouge* an. Mit ihm ist er, so Weaver Chapin, der erste Künstler, der eine Berühmtheit der Pariser Unterhaltungsindustrie in einem derart großen Format zeigt.⁷ Das Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* stellt er zu diesem Zeitpunkt schon gemeinsam mit anderen Bildern im neunten Salon der belgischen Avantgarde-Gruppe Les XX in Brüssel aus. Die Teilnahme an der Ausstellung, die am 7. Februar 1892 eröffnet, bestätigt Toulouse-Lautrec bereits Anfang November 1891.⁸ Im Nachsatz zu einem Brief an Octave Maus vom 27. Dezember 1891 – also im selben Monat der Veröffentlichung des Plakats – bittet er um dessen

5 Gisela Barche und Claudia Jeschke beschreiben die Anfänge des Starkultes im Kontext der fotografischen Tänzerinporträts. Vgl. Barche/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben*, hier S. 319.

6 Für den Eingang ihrer Bude malt Toulouse-Lautrec zwei großformatige Bilder. Eines zeigt einen ihrer ersten Auftritte mit Valentin und das zweite zeigt La Goulue bei einem orientalischen Tanz, wie sie ihn auf dem Jahrmarkt darbietet – also sozusagen die erste und die letzte Station ihrer Tanzkarriere. Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 124–129. Laut Barthelmess stellt die Tafel mit Valentin eine Szene im zu dieser Zeit längst geschlossenen Élysée Montmartre dar. Dortu und das Musée d'Orsay, der heutige Aufbewahrungsort der Tafeln, verorten sie aber im Moulin Rouge.

7 Vgl. Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Café-Concert*, S. 92.

8 Vgl. Schimmel: *Die Briefe von Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 166, Nr. 207.

Hinzufügung zu den von ihm für die Ausstellung vorgesehenen Werken.⁹ Maus stimmt dem zu und Anfang Januar schickt Toulouse-Lautrec eine Liste mit Werken, die er auszustellen plant, inklusive zweier Fassungen des Plakats.¹⁰ Von Mai bis Juni desselben Jahres stellt er das Plakat zusammen mit dem großformatigen *La Goulue entrant au Moulin Rouge* in der ersten Ausstellung der Association pour l'Art in Antwerpen aus. Ebenfalls 1892 werden beide mit einem weiteren Gemälde im Salon des Indépendants gezeigt.¹¹ Im Jahr darauf ist das Gemälde zudem zusammen mit Toulouse-Lautrecs erster, *La Goulue* thematisierender Originalgrafik, *La Goulue et sa sœur*, Teil des zehnten Salons der Les XX in Brüssel.¹²

Bemerkenswert ist nicht nur die Souveränität, mit der Toulouse-Lautrec sein Plakat im Kontext der bildenden Kunst ausstellt.¹³ Auffällig ist auch, dass er sich in seiner Beschäftigung mit *La Goulue* nicht auf ein bestimmtes Medium beschränkt. Von der Zeichnung über das Plakat, von der Originalgrafik bis hin zum großformatigen Ölgemälde – überall erscheint *La Goulue*, mal im Fokus, mal als Randfigur. Er erweitert durch die Darstellung der Tänzerin in den verschiedensten Medien den Kreis seiner potentiellen Kunden. Neben wohlhabenden Kunstkennern, die eines seiner großformatigen Gemälde erwerben würden, spricht er mit der Fertigung qualitativ hochwertiger, aber wesentlich günstigerer Drucke nun auch die Bewunderer *La Goulues* an.¹⁴

9 Vgl. ebd., S. 171, Nr. 213 an Octave Maus. In einem Brief an seine Mutter berichtet Toulouse-Lautrec im Dezember 1891: »Mein Plakat wurde heute an die Pariser Mauern geklebt, ...« Ebd., S. 169, Nr. 211. Und wenig später am 26. Dezember 1891, also einen Tag vor dem Brief an Maus, ebenfalls an seine Mutter: »Mein Plakat an den Mauern war ein Erfolg, ...« Ebd., S. 170, Nr. 212.

10 Vgl. ebd., S. 181, Nr. 214.

11 Vgl. ebd., S. 185, Nr. 221 an Max Elskamp mit der Liste der Exponate für Antwerpen – das Plakat in zwei Probedrucken und dem Endzustand, zwei neue Plakate und eine weitere Lithografie sowie Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 89 und 92, die ein Unterkapitel ihrer der Dissertation der Ausstellungsgeschichte des Plakats *Moulin Rouge, La Goulue* widmet (*From Advertising to Art and Back Again*, S. 89–93).

12 Vgl. Schimmel: *Die Briefe von Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 212, Nr. 265.

13 Über die Etablierung der modernen Bildplakate als Kunst schreiben u.a. ausführlich Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*; Pope: *Beyond Ephemera* und Ruth E. Iskin in Teil 1 ihrer Plakatstudie: *The Poster as Art*. In: Iskin: *The poster*, S. 39–123.

14 Vgl. Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 93. Das handlichere Format der Originalgrafiken im Gegensatz zu den übergroßen Plakaten spricht natürlich auch Kunstsammler:innen an, die sich mehr und mehr dem Medium der Druckgrafik zuwenden. Kapitel III.2 beschäftigt sich ausführlicher mit den Plakaten

Zum Vergleich: Das Ölgemälde *La Goulue entrant au Moulin Rouge* wird in der Antwerpener Ausstellung 1892 für 500 Francs zum Verkauf angeboten.¹⁵ Für Les XX im Februar 1893 wird der Preis – wie der Brief Toulouse-Lautrecs an Octave Maus vom 27. Januar 1893 belegt – auf 600 Francs angehoben.¹⁶ Im selben Brief wird der Preis für die ebenfalls ausgestellte Originalgrafik *La Goulue et sa sœur* auf 20 Francs festgesetzt. Die Plakate Toulouse-Lautrecs sind im Schnitt für 2,50 Francs bis 5,00 Francs erwerbbar.¹⁷ Insbesondere durch die Hinwendung zur Lithografie, die mit dem Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* beginnt, und dem Angebot verhältnismäßig günstiger Originalgrafiken und Plakate sorgt Toulouse-Lautrec für eine große Sichtbarkeit und schnelle Verbreitung seiner Werke.¹⁸ Die Verehrer La Goulues können auf diese Weise etwas von der von ihnen bewunderten Tänzerin mit nach Hause nehmen.

Toulouse-Lautrec konzentriert sich für einige Zeit auf La Goulue und macht sie zum Mittelpunkt seines Schaffens. In *Moulin Rouge, La Goulue* steht sie buchstäblich im Zentrum der Darstellung, wodurch das Plakat einerseits

als Sammelobjekte und den Vorteilen kleinformatiger Arbeiten beziehungsweise der Publikation der Plakate in Kleinformaten.

- 15 Vgl. Schimmel: *Die Briefe von Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 185, Nr. 221 und Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 92.
- 16 Vgl. Schimmel: *Die Briefe von Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 215, Nr. 270. Charles Zidler, einer der Besitzer des Moulin Rouge, kauft das Gemälde. Vgl. ebd., Anm. 5 und Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 92, Fn. 62.
- 17 Vgl. Iskin: *The poster*, S. 49 und Pope: *Beyond Ephemera*, S. 48. Das Plakat *Divan japonais* (Abbildung 16) wird mit einem Preis von 10 Francs in einem Brief vom Februar/März 1893 gelistet. Vgl. Schimmel: *Die Briefe von Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 220, Nr. 282. *Moulin Rouge, La Goulue* erzielt im originalen Großformat und auf Leinwand aufgezo-gen einen Höchstpreis von 25 Francs. Vgl. Weill, Alan: *Introduction*. In: Weill: *Masters of the Poster*, S. 4-5.
- 18 Die Auflage des Plakats *Moulin Rouge, La Goulue* liegt bei circa eintausend bis dreitausend Exemplaren. Vgl. Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec*, S. 20. Zu den frühesten Plakat-Händlern in Paris gehört Edmond Sagot, der ab 1892 Plakate Toulouse-Lautrecs verkauft. Vgl. Adriani, Götz: *Toulouse-Lautrec und sein Sammler Otto Gerstenberg*. In: Julietta Scharf und Hanna Strzoda (Hg.): *Die historische Sammlung Otto Gerstenberg. Essays*. Ostfildern 2012, S. 268. Edouard Kleinmann bewahrt und verkauft zwischen 1893 und 1895 die Drucke von Toulouse-Lautrec. Vgl. Schimmel: *Die Briefe von Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 231, Nr. 304. Zu Lebzeiten Toulouse-Lautrecs und weit darüber hinaus vertreibt auch Maurice Joyant die Werke des Künstlers. Er ist einer der engsten Freunde Toulouse-Lautrecs, arbeitet im Kunsthaus Goupil & Cie (später Boussod et Valadon; Boussod, Manzi et Joyant), organisiert Ausstellungen für Toulouse-Lautrec, verfasst eine Biografie (1926 und 1927) und plant das Musée Toulouse-Lautrec in Albi. Vgl. ebd., S. 66, Nr. 69, Anm. 2.

am Anfang einer Entwicklung in der Plakatgeschichte weg vom Etablissementplakat hin zum Darstellerinplakat verortet werden kann. Andererseits schafft Toulouse-Lautrec mit der Fokussierung der Tänzerinfigur im Plakat eine Ähnlichkeit zu den fotografischen Porträts La Goulues, deren Bekanntheit er sich zu Werbezwecken zunutze macht. Er entwickelt eine Bildsprache, die im Kontext plakatgestalterischer Elemente und Vorgaben sowie aus dem Zusammenspiel der fotografischen Motive und der spezifischen Eigenschaften des Tanzstils La Goulues entsteht. Im Folgenden wird erörtert, wie sich im und durch das Plakat Tanzstil, Tänzerinfotografie und Plakatgeschichte wechselseitig beeinflussen und sich gegenseitig positiv voranbringen.

1. Darstellerin und Etablissement im Plakat

»Die Darstellungen Toulouse-Lautrecs zum Thema Café-Concert sind vor allem Auseinandersetzungen mit dessen Protagonisten«¹⁹, erklärt Wieland Barthelmess und strukturiert daher seine Untersuchung der Werke Toulouse-Lautrecs ab 1890 im Rahmen seiner Dissertation *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts* (1987) entlang der jeweils dargestellten Tänzerinnen, beginnend mit La Goulue und dem ersten Plakat Toulouse-Lautrecs.²⁰

Moulin Rouge, La Goulue zeigt die Tänzerin umgeben von Publikum, leuchtend gelben Lichtern und begleitet von ihrem Tanzpartner Valentin, also in einer Aufführungssituation. La Goulue steht mit dem Rücken zu den Betrachtenden, über ihre Schulter in Richtung ihres rechten, zur Seite angehobenen Beins blickend. Sie trägt ihre Haare zu einem hohen Dutt gebunden, eine auffällige rote Bluse mit weißen Punkten, dunkle Strümpfe und Schuhe, ihr Rock ist weit hochgeschlagen und entblößt die weißen Unterröcke sowie die typischen dreiviertellangen Unterhosen. Valentin ist im Vordergrund stehend im Profil dargestellt und mit wenigen schwarzen Linien und einer monochromen dunklen Fläche gestaltet. Im Vergleich zur Tänzerin ist er deutlich größer und durch den unteren Bildrand angeschnitten. Das Publikum ist als Fries von

19 Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 120.

20 Vgl. ebd., S. 121-129. Ab 1892 und bis 1899 widmet er sich der Tänzerin Jane Avril, die nicht nur in seinem Werk, sondern auch in seinem Leben eine wichtige Rolle einnimmt. Kapitel II analysiert das erste Plakat, das er für ihre Tanzauftritte entwirft.

Silhouetten im Hintergrund über die gesamte Breite des Bildes aufgespannt. Von ihm wie auch der dunklen Halbfigur Valentins hebt sich La Goulue durch ihre farbige Gestaltung deutlich ab.

Die Möglichkeit der Identifikation der dargestellten Tänzerin und ihre Position im Zentrum des Plakats sind es, die nicht nur Barthelmess konstatieren lassen, dass sich beginnend mit und angestoßen durch *Moulin Rouge, La Goulue* ein wichtiger Schritt in der Plakatgeschichte vollzieht.²¹ Bis dahin war es nicht üblich bestimmte, wiedererkennbare Tänzer:innen, Sänger:innen oder andere Bühnenkünstler:innen darzustellen. Plakate werben üblicherweise mit den architektonischen Besonderheiten, Bequemlichkeiten oder allgemein mit Attraktionen der jeweiligen Lokale – und das mehr im Text als in den Bildern.²² Der Plakatgestalter Jules Chéret soll beispielweise mit einem Plakat für das L'Horloge – das Café-Concert, in dessen Räumen später das erste Jardin de Paris eröffnet – beauftragt worden sein, um dessen neues bewegliches Dach anzupreisen.²³ Sein Plakat für die Eröffnung des Moulin Rouge im Jahr 1889 beinhaltet ausführliche Angaben zu Ort und Zeit der Veranstaltungen in Schriftform. Mit seinen anonymisierten, schwebenden Figuren stellt er aber anders als Toulouse-Lautrec in *Moulin Rouge, La Goulue* keine bestimmte, einzelne Attraktion dar, sondern vermittelt vielmehr einen allgemeinen Eindruck von Ausgelassenheit und Freude, mit dem das Moulin Rouge beworben wird.²⁴ Mit Toulouse-Lautrecs Plakat gerät eine

21 Vgl. ebd., S. 179-180; Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 62-63 und Weaver Chapin, Mary: *Toulouse-Lautrec & the Culture of Celebrity*. In: AK: *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Hg. von Richard Thomson, Phillip Dennis Cate und Mary Weaver Chapin, National Gallery of Art Washington D.C., Washington D.C. 2005, S. 51. Auch Ruth E. Iskin schließt sich an und macht Toulouse-Lautrecs Plakate an mehreren Stellen zum Gegenstand ihrer ausführlichen Studie über die Plakatgeschichte. Siehe Iskin: *The poster* u.a. S. 45-46 und 233-234.

22 Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 175-183; Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 67-72 und Iskin: *The poster*, S. 215-227.

23 Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 178.

24 Vgl. ebd., S. 182-183, Pedley-Hindson: *Jane Avril and the Entertainment Lithograph*, S. 108. Für Chérets Figuren, die symbolisch für ein grundsätzlich sorgenfreies Lebensgefühl stehen und die er in fast jedem seiner Plakate verwendet, hat sich der Begriff Cheretten etabliert. Siehe in diesem Kontext u.a. hier und in Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 122 und 176; Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 70 und Iskin: *The poster*, S. 45.

einzelne Attraktion des Etablissements in den Fokus. Sie wird in Form einer konkreten Darbietung einer bekannten Tänzerin während der Ausführung ihrer Tätigkeit im Plakat dargestellt.

Das folgende Kapitel soll kein historischer Abriss über die Plakatentwicklung sein, auch wenn es Toulouse-Lautrecs Plakat aufgrund der Fokussierung der Darstellerin an der Schwelle zur Entwicklung der Darstellerinplakate beschreibt. Ziel der Ausführungen ist es vielmehr, ausgehend von einer ausführlichen Bildanalyse, zu skizzieren, wie Toulouse-Lautrec in *Moulin Rouge, La Goulue* mithilfe der Bildelemente Schrift, Figur und Raum das Verhältnis der Tänzerin zum Etablissement generiert und reflektiert und darüber die Werbewirksamkeit seines Plakates steigert. Die fotografischen Tänzerinporträts nutzt er dabei, um auf ihrer Bekanntheit aufbauend mit der Darstellerin für das Etablissement zu werben. Gleichzeitig demonstriert Toulouse-Lautrec durch den Einsatz der spezifischen Darstellungsmittel die Vorteile des Mediums Lithografie für die Plakatwerbung.

Schrift und Bild

Im Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* hebt Toulouse-Lautrec die zum Zeitpunkt der Entstehung des Plakats dort engagierte Tänzerin La Goulue insbesondere durch ihre farbige Gestaltung hervor. Sie wird als einzige Figur im Bild überhaupt farblich ausgestaltet. Ihr Haar ist gelb, ihre Bluse ist rot und gar das einzige Bildelement in dieser Farbe – abgesehen von der Schrift, mit der sie auf diese Weise in Verbindung tritt. Der Schriftzug oben ist von Toulouse-Lautrec selbst konzipiert und auf einem separat angefügten Papierstreifen aufgedruckt. Er besteht aus einer vorangestellten Initiale »M«, der die dreifache Wiederholung des Namens des Etablissements in Rot folgt, aus der Information »CONCERT/BAL/TOUS Les SOIRS« in Schwarz daneben und quer darunter, ebenfalls in Schwarz, dem Namen der auftretenden Tänzerin. Die spaltenartige Aufteilung und die über drei Zeilen reichende Initiale »M« erinnern, wie Ruth E. Iskin in ihrer ausführlichen Studie *The Poster. Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s–1900s* (2014) schreibt, an die Anlage von Zeitschriften- oder Zeitungsseiten.²⁵ Die schwarze Umrandung der roten Buchstaben »MOULIN ROUGE« hebt den Schriftzug hervor und gibt nicht nur ihm, sondern auch dem mit ihm bezeichneten Etablissement einen

25 Iskin bespricht das Plakat mit Blick auf die textliche Komponente verhältnismäßig ausführlich. Siehe Iskin: *The poster*, S. 233-234.

prominenten Status im Bild. Gleichermaßen funktioniert die Wiederholung »OULIN ROUGE« neben der vergrößerten Initiale. Iskin geht in diesem Zusammenhang auch auf die Relation des roten Schriftzugs oben zu dem weiter unten wellenförmig aufgebracht Text ein, den nur ein Teil der Auflage des Plakats trägt. Mit ihm wird das Moulin Rouge insgesamt vier Mal, der Hinweis »TOUS Les SOIRS« zwei Mal genannt. Eine effektive Werbetechnik, mit der einprägsam auf die wichtigsten Informationen – wo und wann – hingewiesen wird.²⁶ Die Schrift wirkt zudem wie mit einer Schablone aufgemalt oder maschinell erstellt, ganz im Gegensatz zu den späteren Plakaten, in denen die Beschriftung deutlich von Hand gemalt erscheint.²⁷

Die Verbindung von Schrift und Bild in *Moulin Rouge, La Goulue* wird, wenn sie denn überhaupt thematisiert wird, in der Forschungsliteratur durchweg als besonders innovativ bezeichnet. Mary Weaver Chapin spricht von einer »skillful integration of text and image«²⁸. Laut Matthias Arnold nähern sich Schrift und Bild bei Toulouse-Lautrec durch die extremen Abkürzungen und Stilisierungen und die lineare Behandlung des Bildes einander an.²⁹ Und Ruth E. Iskin erkennt in *Moulin Rouge, La Goulue* einen »heightened dialogism between word and image in an altogether different manner«³⁰.

Letztere widmet der Plakatentwicklung in Bezug auf das Verhältnis von Bild und Text ein eigenes Kapitel ihrer Studie.³¹ Kurz zusammengefasst: Bis in die 1870er Jahre bestehen Plakate hauptsächlich aus Text, selten sind kleine Vignetten oder Bildchen aufgebracht. Mit kleinformatigen Plakaten, die Bücher oder Verlage bewerben, treten schon in den 1830er und 1840er Jahren bildbasierte Plakate an die Seite der textlastigen Werbeplakate, die den Beginn einer Entwicklung in Richtung der Integration von Bildern markieren. Der Text darin wird aber am Rand und um das jeweilige Bild herum platziert. Eine Farb lithografie Émile Mermets (Abbildung 14), die die Ansicht einer Pariser Straße aus dem Jahr 1880 mit verschiedenen Formen von Werbeflächen – Plakatwand, Litfaßsäule, Pferdekarren und den Plakatträgern – zeigt, schildert nicht nur pointiert die Präsenz der Plakate in dieser Zeit, sondern macht

26 Vgl. Iskin: *The poster*, S. 234. Auch Weaver Chapin beschreibt diese Rezeptionsebene des Plakats. Siehe Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 82.

27 Vgl. Pope: *Beyond Ephemera*, S. 54.

28 Weaver Chapin: *Toulouse-Lautrec & the Culture of Celebrity*, S. 51.

29 Vgl. Arnold: *Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 34.

30 Iskin: *The poster*, S. 233.

31 Siehe Kapitel 6: *Poster Design. The Dialogics of Image and Word*. In: ebd., S. 209-243. Auf ihren Beobachtungen fußt der folgende Abschnitt.

auch die Textlastigkeit der Plakate bis dahin deutlich. In den 1880ern kommen Produktplakate auf, die aus lithografischen Produktionen zeitgenössischer Gemälde bestehen, auf die die Drucker den jeweiligen Werbetext aufbringen. Erst in den letzten zwanzig Jahren des 19. Jahrhunderts kommt es schließlich zu einer radikalen Veränderung im Verhältnis von Bild und Text.³²

Wie genau die spezifische Verknüpfung der Textelemente mit der bildlichen Darstellung in Toulouse-Lautrecs Plakat erzielt wird, wird allerdings weder bei Iskin noch sonst in der Forschungsliteratur genauer erläutert. Sie wird über die Farbgebung, den Schriftstil und die -größe erreicht. Die farbige Gestaltung des Plakats ist auf die Verwendung von Schwarz, Rot, Gelb, Blau (für Teile der Zeichnung und diffuse Farbnebel) und den Farbton des Plakatpapiers (für das Gesicht und den Rock La Goulués) beschränkt. Nur an wenigen Stellen – den Strümpfen La Goulués, der Figur Valentins und im Hintergrund – werden Farben durch Übereinanderdrucken oder Spritzen gemischt.³³ Die Farbe Rot wird ungemischt ausschließlich für den Text »MOULIN ROUGE« und die Bluse der Tänzerin verwendet.³⁴ Die Tänzerin wird damit visuell mit dem Etablissement verbunden. Außerdem wird sie namentlich im Titel erwähnt, was ihre Relevanz für das Moulin Rouge verstärkt. Auch Valentin wird durch seine schwarze Umrisslinie mit dem ebenfalls schwarz umrissenen »MOULIN ROUGE«-Schriftzug assoziiert.³⁵ Ähnlich korrespondieren Schrift und Bild in Bonnards Plakat *France-Champagne* (Abbildung 13). Text und Bild sind dort über die schwarzen Umrisslinien der Figur miteinander verbunden. Die Rundung von Schulter und Oberarm

32 Iskin spricht diese Etablierung der Schrift als bildliches Mittel zu großen Teilen dem Plakatgestalter Jules Chéret zu, in dessen Plakaten Figuren nun beispielweise mit Buchstaben zu spielen oder in ihrer Haltung und Position auf sie zu reagieren scheinen. Vgl. Iskin: *The poster*, S. 228-232.

33 Adriani beschreibt das von Toulouse-Lautrec häufiger angewendete Spritzverfahren, bei dem kleinste Farbpartikel in verschiedenen Arbeitsgängen auf den Stein aufgetragen und gedruckt werden, wodurch besondere Nuancierungen hervorgebracht werden. Für die Figur Valentins beispielsweise verwendet Toulouse-Lautrec die Farben Schwarz, Rot und Blau, sodass ein dunkles Violett entsteht. Vgl. Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec*, S. 20.

34 Mit Blick auf Adrianis und Wittrocks Zweifel bezüglich der Zugehörigkeit des unteren, ebenfalls roten, Schriftzugs betrachte ich in meiner Analyse ausschließlich die zuverlässig Toulouse-Lautrec zurechenbaren Elemente des Plakats.

35 Kapitel II.1 interpretiert die Rolle der Umrisslinie als grafische Entsprechung der Tänzerbewegung wie auch der Handbewegung des Künstlers und beschreibt damit eine weitere Ebene der Verknüpfung von Darstellung und Schrift.

der Figur nimmt die dynamisch gebogenen Buchstaben des Schriftzugs oben auf. Die schwarzen Textteile »CONCERT BAL/TOUS Les SOIRS« und »LA GOULUE« im *Moulin Rouge, La Goulue* sind nicht nur ein farblicher Wiederhall des Publikums und der Figur Valentins.³⁶ Sie liefern auch einen Hinweis auf die Aufführungspraxis und verweben auf diese Weise Bild und Text miteinander. Der Cancan oder Chahut – so die Bezeichnung des Tanzes gegen Ende des 19. Jahrhunderts – wird in dieser Zeit sowohl als solistische wie auch Gruppendarbietung auf Bühnen und zudem als Gesellschaftstanz im Parkett getanzt.³⁷ Im Moulin Rouge findet von halb acht Uhr bis zehn Uhr abends das sogenannte *grand spectacle* mit Café-Concert-Programm auf der Bühne statt und von zehn Uhr bis Mitternacht wird im Parkett beim *bal public* getanzt, und zwar vom Publikum wie auch von engagierten Tänzern.³⁸ Mit der Darstellung La Goulues und Valentins im Parkett des Etablissements sowie der schriftlichen Ankündigung des *bal public* verweist Toulouse-Lautrec auf die Aufführungsform des Chahut im Moulin Rouge. Gleichzeitig sorgt er für eine feste Verknüpfung der Figuren mit dem Etablissement, die auch innerhalb der Bildkomposition weitergeführt wird. La Goulues zum hohen Dutt gebundenes gelbes Haar korrespondiert mit den gelben Lampen im Vorder- und Hintergrund. Toulouse-Lautrec macht die beiden tatsächlich im Moulin Rouge Tanzenden zu dessen Symbol und setzt sie ein, um mit ihnen und ihrem Auftritt Werbung für das Etablissement zu machen.

Das Bildpersonal

Auch das Publikum ist an das Etablissement geknüpft und wird damit werbewirksam im Plakat eingesetzt. Es besteht, wie Wieland Barthelmess überzeugend zeigt, aus tatsächlich identifizierbaren Personen, die man in eben dieser Konstellation im Moulin Rouge zu dieser Zeit antreffen konnte. Von links nach rechts sind dies Toulouse-Lautrecs Vetter Gabriel Tapié de Céleyran, Toulouse-Lautrecs Bekannter und Fotograf Paul Sescou, die Tänzerin Jane Avril, Toulouse-Lautrec selbst, Mr. Warrener, die Tänzerin La Macaronna und der ebenfalls mit Toulouse-Lautrec befreundete Maler und Fotograf

36 Vgl. Iskin: *The poster*, S. 234.

37 Vgl. Verf.: *Cancan*. 2016 und Price: *Cancan!*.

38 Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 5.

Maurice Guilbert.³⁹ Weaver Chapin identifiziert die Figur in der Mitte, La Macarona, anhand des charakteristischen Hutes, der in späteren Gemälden und Lithografien auftaucht, als die Tänzerin May Milton.⁴⁰ Es handelt sich also insgesamt nicht etwa um multiplizierbare Typen, wie die silhouettenhafte Darstellung und die Aufreihung im Hintergrund des Bildes suggerieren könnten, sondern sozusagen um das Stammpublikum des Lokals. Zugleich sind die Dargestellten Teil des Bekanntenkreises Toulouse-Lautrecs, wodurch sie nicht nur auf das Etablissement, sondern auch auf den Künstler als Urheber des Plakats verweisen.

Auch im ein Jahr eher entstehenden Gemälde *Au Moulin Rouge, La Danse* (Abbildung 15), das der Komposition des Plakats sehr ähnlich ist, arbeitet Toulouse-Lautrec mit diesem identifizierbaren Personenkreis. Es zeigt ein Paar inmitten des Publikums im Moulin Rouge tanzend.⁴¹ Im Hintergrund reihen sich diverse Besucher des Moulin Rouge friesartig aneinander. Dort sind, so Dortu, unter anderem Maurice Guilbert, Paul Sescau, der ebenfalls mit Toulouse-Lautrec befreundete Maler und Fotograf François Gauzi, der Maler Marcellin Desputin und Jane Avril identifizierbar.⁴² Hier scheint Toulouse-Lautrec auch die Aufreihung des Publikums und dessen dominante Hütte ebenso wie die wenn auch gespiegelte Pose der Tänzerin im Mittelgrund und die prominent platzierte Figur im Vordergrund – die Dame in Pink – zu erproben, die er dann im Plakat weiter ausarbeitet. Auch dass er im Plakat auf real existierende und dort anzutreffende Personen rekurriert, scheint durch das Gemälde und sein identifizierbares Personal bereits vorbereitet. Neben die Tänzerin La Goulue, die deutlich im Mittelpunkt des Plakats steht und sich durch ihre Farbigkeit vom Rest der Darstellung abhebt, tritt durch seine Identifizierbarkeit das Publikum.

Ganz ähnlich lässt Toulouse-Lautrec wenig später das Figurenpersonal im Plakat *Divan Japonais* (Abbildung 24) für das gleichnamige Café-Concert ar-

39 Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 123, Fn. 170.

40 Vgl. Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 84.

41 Laut Beschriftung auf der Rückseite handelt es sich bei der Tänzerin nicht um La Goulue, sondern eine junge Tänzerin, die von Valentin, La Goulues Tanzpartner, trainiert wird: »The instruction of the new ones by Valentine the Boneless.« (Rishel, Joseph), in: Philadelphia Museum of Art: Sammlungskatalog: *Philadelphia Museum of Art: Handbook of the Collections*. Washington D.C. 1995, S. 206).

42 Vgl. Werkkatalog : *Toulouse-Lautrec et son Œuvre*. Hg. von Marcel G. Dortu, New York 1971, S. 190.

beiten. Hier rückt das Publikum auf besondere Weise in den Fokus, denn die beiden Figuren in der Loge sind neben der kopflosen Sängerin auf der Bühne die einzigen, die erkennbar sind. Es sind die Tänzerin Jane Avril und Edouard Dujardin – zwei der Öffentlichkeit bekannte Persönlichkeiten, die als Bildpersonal auch schon in den Moulin-Rouge-Darstellungen auftauchen.⁴³ Das Erscheinen dieser prominenten Personen im Plakat fungiert als Ausweis für das Divan Japonais als besuchenswertes Café-Concert. Die kopflose Figur auf der Bühne lässt sich anhand der charakteristischen schwarzen Handschuhe und der langen, schmalen Silhouette mit dem gereckten Hals eindeutig als die bekannte Sängerin Yvette Guilbert identifizieren.⁴⁴ Auch mit ihr wird für das Etablissement geworben. Das Besondere an der Darstellung Guilberts ist jedoch, dass sie zum Zeitpunkt der Entstehung des Plakats – der Auftrag dazu kommt Ende 1892 – seit zwei Jahren nicht mehr im Divan Japonais auftritt. Sie hat dort aber ihre ersten Erfolge gefeiert. Sie kopflos darzustellen ist ein sowohl humorvoller wie werbewirksamer Griff, mit dem Toulouse-Lautrec subtil für das Etablissement wirbt, ohne aber zu behaupten, Yvette Guilbert würde dort tatsächlich auftreten.⁴⁵ Toulouse-Lautrec stellt in diesen Fällen also jeweils das tatsächlich oder theoretisch im jeweiligen Etablissement zu erwartende Personal dar. Er nutzt die dort verkehrenden Personen absichtsvoll zur Identifikation mit dem Lokal und zu dessen Bewerbung.

43 Vgl. Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec*, S. 32.

44 Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 133; Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 86 und Weaver Chapin, Mary: *Stars of the Café-Concert*. In: AK: *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Hg. von Richard Thomson, Phillip Dennis Cate und Mary Weaver Chapin, National Gallery of Art Washington D.C., Washington D.C. 2005, S. 138.

45 Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 134; Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 86 und Weaver Chapin: *Stars of the Café-Concert*, S. 138. Cate interpretiert die kopflose Darstellung der Tänzerin zudem als angemessene Berücksichtigung der wirklichen, räumlichen Umstände vor Ort. Guilbert hätte sich nämlich öfter darüber beklagt, wie eng es in dem kleinen Variététheater sei. Toulouse-Lautrec habe mit dem Anschnitt der Figur und der Verdichtung und Verflachung des Raums eben darauf verwiesen. Vgl. Cate, Phillip Dennis: *Die Erfindung der Moderne. Der Montmartre und die Druckgrafik*. In: AK: *Esprit Montmartre. Bohemian life in Paris around 1900*. Hg. von Ingrid Pfeiffer, Max Hollein und Bram Opstelten, Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M., Frankfurt/München 2014, S. 154.

Der Raum

Auch die elementare Architektur, über die eine eindeutige Identifizierung der Unterhaltungsstätte möglich ist, wird im Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* wiedergegeben. Toulouse-Lautrec evoziert einen kohärenten Raum, in dem neben dem hölzernen Fußboden sowohl im Vordergrund wie auch hinten über den Köpfen des Publikums schwebende Lampen dargestellt sind. Sie definieren nicht nur den konkreten Ort der Aufführung in einem Innenraum, sondern sind tatsächlich charakteristisch für das Moulin Rouge. In einer Fotografie (Abbildung 17), die den großen Ballsaal des Moulin Rouge zeigt, sind besagte Lampen über dem Wandelgang deutlich wiederzuerkennen. Sie finden sich ebenso wie die steil fliehenden Bodenlinien auch in dem bereits vorgestellten Gemälde *Au Moulin Rouge, La Danse*.

Diese Raumelemente lassen sich auch als Verweis auf die baulichen Eigenschaften des Tanzlokals lesen. Sie führen darüber wieder zur Aufführungspraxis zurück und geben mögliche Positionen der Betrachtenden vor. Die gelben, teils miteinander verschmelzenden Kreisformen links im Bild suggerieren, werden sie als Hängelampen gelesen, einen Blick von einer Galerie oder einem Balkon auf das Parkett hinunter. In der Tat ist der Ballsaal des Moulin Rouge, wie der anderer großer Music-Halls, mit Logen, Balkonen und einer umlaufenden Galerie ausgestattet, die einen Blick von oben ermöglichen.⁴⁶ Die ansteigenden Bodenlinien geben allerdings eine zentralperspektivische Anlage des Bildes vor. Darin ist *La Goulue* frontal dargestellt, als stünden die Betrachtenden mit ihr im Parkett. Auch Valentins Größe und Nähe lassen eine Position der Betrachtenden sehr nah an der Tanzszene vermuten. Das friesartige Publikum im Hintergrund bezieht die Betrachtenden mit seinem Anschnitt an den Seiten in den Kreis der Zuschauenden mit ein. Gleichzeitig wird der Hintergrund näher herangerückt und das Bild damit in die Fläche gezogen.⁴⁷

46 Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 7.

47 In Kapitel III wird der Anschnitt von Figuren als Mittel zur Evokation von Nähe und Unmittelbarkeit genauer ausgeführt.

Resümee

In seinem Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* verknüpft Toulouse-Lautrec die Tänzerin La Goulue und das Etablissement Moulin Rouge auf verschiedenen Darstellungsebenen miteinander. Neben der Schrift im Plakat sind das Bildpersonal und die räumliche Darstellung eindeutig identifizierbar und werben so konkret für das Moulin Rouge. Darüber hinaus liefern sie Informationen über die Art der Aufführung und das Programm der auftraggebenden Unterhaltungsstätte. Mithilfe der farbigen Gestaltung und der Platzierung auf der Bildfläche ergänzen sich Textteile und Bildelemente dabei gegenseitig. Die Tänzerinfigur La Goulue rückt dabei auffällig in den Mittelpunkt des Bildes. Nicht nur dominiert sie mit ihrer farbigen Gestaltung das Bild, sie bildet mit ihrer Positionierung im Mittelgrund und in der Mitte des Bildfeldes auch klar das Hauptaugenmerk der Darstellung. Ihr Auftritt wird zum Aushängeschild des Moulin Rouge und damit zum entscheidenden Teil der Werbestrategie des Plakats.

Die Bekanntheit La Goulues, die durch die kursierenden Fotografien der Tänzerin zu dieser Zeit gewährleistet ist, unterstützt dabei den Wiedererkennungseffekt im Plakat und stößt die Entwicklung in Richtung der Plakate für Café-Concert-Darsteller:innen an. Zugleich wird im Plakat mit Blick auf die Werbefotografien das Potential des Mediums Lithografie sichtbar. Der Einsatz der spezifischen Darstellungselemente Schrift, Farbe und Raum markiert die Grenzen der Fotografie in dieser Zeit. Gisela Barche und Claudia Jeschke beschreiben die Bevorzugung der Lithografie für Werbeplakate aufgrund ihrer farbigen Gestaltung und vor allem aufgrund der grafischen Umsetzung des Motivs gegenüber der technischen Wiedergabe durch die Fotografie, die noch bis in die Anfangsjahre des 20. Jahrhunderts hinein reicht.⁴⁸ Abgesehen von der Farbigkeit und der Möglichkeit zur Einfügung von Text und dessen Verknüpfung mit dem im Bild Dargestellten ist eine Umsetzung der Fotografie in ein derart großes Format – *Moulin Rouge, La Goulue* misst 1910 x 1150 mm und besteht aus zwei großen Papierbögen und einem zusätzlich oben angesetzten Papierstreifen – zudem kaum machbar.

Auch zeigen die fotografischen Tänzerinporträts La Goulue losgelöst von einem bestimmten Aufführungsort und losgelöst vom Tanz. Die Fotografie muss in dieser Zeit wegen der schlechten Beleuchtung auf die Aufnahme von

48 Vgl. Barche/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben*, S. 322.

Szenen in Innenräumen sowie wegen der langen Belichtungszeit auf die Darstellung von Tänzerinnen im Tanz und damit in der Bewegung verzichten.⁴⁹ Toulouse-Lautrec macht sich die Möglichkeit der Darstellung der Tanzenden während der Aufführung zunutze, um die Darstellerin mit ihrer Umgebung und damit mit dem Etablissement zu verknüpfen und auch das Publikum als wichtiges Element zur Bewerbung des Etablissements einzusetzen. Inwiefern er sich in der figürlichen Darstellung auf die charakteristischen Eigenschaften der Darbietungen konzentriert, wird im folgenden Teil dieses Kapitels ausführlich am Beispiel des Plakats *Moulin Rouge, La Goulue* analysiert.

2. Bewegung im Bild

Mit seinem Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* trägt Toulouse-Lautrec nicht nur zur Bewerbung des Etablissements bei, sondern auch zur Bewerbung der Darstellerin.⁵⁰ Schon zuvor scheint er in seinen Gemälden, Zeichnungen und Studien *La Goulues* die individuelle Gestik und den Bewegungshabitus der Tänzerin zu studieren und in den verschiedensten Medien und Formaten immer wieder zu erproben. Die fast schon exzessive Beschäftigung mit der Tänzerin erinnert an Edgar Degas' Umgang mit dem Tänzerinmotiv in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁵¹ Degas ist regelmäßig zu Gast in der Pariser Oper wie auch in den Café-Concerts. In seinen ersten Werken nimmt er zunächst das allgemeine Treiben und das Publikum – häufig auch aus der Perspektive von der Bühne her – in den Blick. Später konzentriert er sich immer mehr auf das Bühnengeschehen und schließlich allein auf die Dar-

49 Die Möglichkeiten und Grenzen der Fotografie werden in Kapitel II der Arbeit genauer beleuchtet.

50 Weaver Chapin widmet der Tänzerin aus diesem Grund ein ganzes Kapitel ihrer Dissertation, das sich mit dem Verhältnis der Café-Concert-Darstellungen Toulouse-Lautrecs zu Werbung und Prominenz beschäftigt: *La Goulue: la première célébrité dansante*, in: Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 60-97.

51 Siehe dazu u.a. AK: *Degas. The dancers*. Hg. von George T. M. Shackelford, National Gallery of Art Washington D.C., Washington D.C. 1984; AK: *The dancer. Degas, Forain, Toulouse-Lautrec*. Hg. von Annette Dixon und Mary Weaver Chapin, Portland Art Museum, Portland 2008; AK: *Degas and the Ballet. Picturing Movement*. Hg. von Richard Kendall und Jill DeVonyar, Royal Academy of Arts London, London 2011; Reff: *Edgar Degas and the dance*; Wittmann: *Tanz – Skulptur – Degas* und Noll Hammond: *In the Classroom with Edgar Degas*.

steller:innen.⁵² Isolation, Wiederholung und Variation der Figuren sind bei Degas eine Übung zum vollen Ausschöpfen des Potentials einer Figur, mit der eine Universalisierung des Tänzerinmotivs einhergeht.⁵³ Im Gegensatz dazu nutzt Toulouse-Lautrec die aus seiner medienübergreifenden Konzentration auf eine einzelne Tänzerinpersönlichkeit gewonnenen Erkenntnisse über den charakteristischen Tanzstil La Goulues, um sie in seinen Bildern anzuwenden und diese so zu personalisieren. Einen Eindruck von ihrem Tanz bekommt er bei zahlreichen Gelegenheiten in den Tanzlokalen, in denen sie auftritt, wie auch aus den Werbefotografien der Tänzerin.

Im Folgenden soll die Bildsprache des Plakats genauer betrachtet und das Plakat mit Blick auf die Bildwerdung der tänzerischen Bewegung vor der Folie des fotografischen Bildmaterials der Tänzerin und der charakteristischen Stilelemente ihres Tanzes analysiert werden.

Für die Zeit um die Entstehung von Moulin Rouge, La Goulue findet man einen verhältnismäßig reichen Fundus an Fotografien La Goulues vor, die die Tänzerin sowohl in für ihren Tanzstil charakteristischen Posen zeigen wie auch ihren Ruf als aufreizende und freizügige Person vorantreiben. In einigen Fotografien zeigt sich die Tänzerin in erotischen Posen, halb nackt oder ganz. Die meisten Aufnahmen sind weder datiert, noch gibt es Hinweise auf die Fotograf:innen. Mary Weaver Chapin schätzt die erotischen Bilder aber aufgrund der äußeren Erscheinung der Tänzerin als die frühesten Werbefotografien La Goulues ein. Mit ihnen gewinnt sie schnell die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. Die meisten heute noch erhaltenen Fotografien stammen aus der Zeit ihres Engagements am Moulin Rouge in den 1880er und den frühen 1890er Jahren.⁵⁴ Diese zeigen sie deutlich weniger freizügig, manchmal

52 Barthelmess beschreibt die sich durch diese Interessenverschiebung ergebenden verschiedenen Darstellungsweisen in den Werken Degas' zwischen den Jahren 1875 und 1879, die in Richtung einer Monumentalisierung der Protagonisten führt. Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 33-52.

53 Vgl. Shackelford, George T. M.: *Themes and Variations*. In AK: *Degas. The dancers*. Hg. von George T. M. Shackelford, National Gallery of Art Washington D.C., Washington D.C. 1984, S. 87.

54 Vgl. Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Café-Concert*, S. 74-75. Eine dieser, heute im Musée d'Orsay aufbewahrten, Fotografien zeigt La Goulue in einem Kleid mit aufgedruckten Mühlen, das wohl explizit zur Bewerbung des Etablissements aufgenommen wurde. Ebenfalls im Musée d'Orsay aufbewahrt sind einige Fotografien aus einer kleinen Serie von Louis Victor Paul Becard, die La Goulue in unterschiedlichen Posen mit Champagner-Glas und Zigarette auf einem Sessel zeigen.

allerdings in ebenso verführerischen Posen oder aber in beliebten Tanzposen allein, mit ihrem Partner Valentin oder mit Kolleginnen. Wie Weaver Chapin vermutet, werden mit zunehmender Bekanntheit La Goulues durch ihre Tanzauftritte die Nacktbilder immer weniger notwendig und die klassischen Tänzerinporträts als Werbemittel ausreichend.⁵⁵

Für das Plakat Moulin Rouge, La Goulue ist zwar, anders als für einige der späteren Plakate Toulouse-Lautrecs, keine unmittelbare fotografische Vorlage bekannt, aus der Menge an Werbefotografien La Goulues möchte ich aber zwei Fotografien herausgreifen, die einen Einblick in die Motivfindung für das Plakat und damit in das Verhältnis Toulouse-Lautrecs zum Medium der Fotografie ermöglichen. La Goulues Darstellung für das Plakat Moulin Rouge, La Goulue wirkt wie eine Kombination dieser beiden fotografischen Motive, mit deren Hilfe Toulouse-Lautrec zum einen auf die charakteristischen Posen La Goulues rekurriert und zum anderen das Potential seines Mediums zur Visualisierung von Bewegung demonstriert.

Genese und Dynamisierung der Pose

Eine der beiden gewählten Fotografien ist die Aufnahme eines unbekanntes Fotografen, die die beiden Tänzerinnen La Goulue und Grille d'Egout mit seitlich angehobenem Bein zeigt (Abbildung 9). Diese Fotografie steht stellvertretend für die Vielzahl der Bilder mit dieser oder ähnlich typischen Cancanposen.⁵⁶ Daneben möchte ich die Fotografie La Goulue des Herausgebers und Fotografen Jules Hautcœur (Abbildung 10) stellen. Die Pose, in der die Tänzerin hier abgelichtet wird, taucht ebenfalls häufiger im Bildmaterial um La Goulue auf. Sie ist eines der charakteristischen Merkmale ihrer Freizügigkeit wie auch ihrer tänzerischen Darbietungen und wird als Tanzfigur und Bildmotiv im Laufe dieses Kapitelteils genauer beleuchtet.

In La Goulue und Grille d'Egout haben die beiden Tänzerinnen ihr rechtes Bein zur Seite angehoben, eingedreht und den Unterschenkel angewinkelt,

55 Vgl. ebd.

56 Wie u.a. das zu einem späteren Zeitpunkt entstandene anonyme Einzelporträt La Goulues (Abbildung 18) aus dem Musée de Montmartre zeigt, lässt sich die Tänzerin mehrfach in dieser Pose fotografieren. Das Musée de Montmartre hat eine große Sammlung von Fotografien und Postkarten La Goulues, die die Tänzerin allein und mit anderen, wie Grille d'Egout, La Môme Fromage, Serpolette, Rayon d'Or und La Cascade, und in verschiedenen beliebten Cancanposen (*port d'armes*, *grand écart*, diverse mit angewinkeltem Bein) zeigen.

sodass die Fußsohle nach hinten weist. Das Standbein ist leicht gebeugt und ausgedreht. Der Oberkörper neigt sich dem angehobenen Bein ausweichend zur Seite und leicht nach hinten. Der Blick geht in Richtung des Spielbeins. Der Rocksäum wird weit hochgehoben und gibt den Blick auf den weißen Unterrock frei. Diese Pose vermittelt eine Vorstellung von der Tanzfigur der kreisenden Unterschenkel und Füße, die in dieser Position häufig ausgeführt wird. Toulouse-Lautrec nimmt in seinem Plakat Bezug auf diese Pose, indem er La Goulue ebenfalls ihr rechtes Bein angewinkelt zur Seite anheben, ihr Standbein ausdrehen und sich mit ihrem Oberkörper dem Spielbein zuwenden lässt. Er zeigt die Tänzerin jedoch nicht von vorne, sondern dreht sie mit dem Rücken zu den Betrachtenden. Ihr Rock ist hinten weit angehoben und die darunter erscheinenden Rüschen und Unterhosen heben sich als helle und kaum modellierte Fläche vom Rest des Bildes ab. Mit dieser Variation recurriert Toulouse-Lautrec auf eines von La Goulues persönlichen Markenzeichen: die Präsentation ihres Höschens.⁵⁷ Davon berichtet unter anderem die bekannte Café-Concert-Sängerin Yvette Guilbert, die 1889 im neu eröffneten Moulin Rouge singt und dort auf La Goulue trifft:

La Goulue, aux bas de soie noire, son pied de satin noir dans la main, faisait virevolter les soixante mètres de dentelles de ses jupons, et montrait son pantalon cocassement brodé d'un cœur qui se tendait, farceur, sur son petit postérieur, lorsqu'elle s'inclinait en des saluts irrespectueux; de touffes de choux de rubans rose aux genoux, une mousse adorable de dentelles descendant jusqu'aux chevilles fines. Laisaient paraître et disparaître ses adorables jambes, agiles, spirituelles, aguicheuses.⁵⁸

Die Vorstellung der vornübergebeugten, ihre Röcke hochgerafften und den Po präsentierenden Tänzerin findet in Fotografien, wie eben der Jules Hautecœurs, und auch in anderen Medien Verbreitung. Im Journal *Le Courrier français* vom 29. Juni 1890 erscheint eine Zeichnung Oswald Heidbrincks (Abbildung 19), die La Goulues besonderes »Bonbon« für das Publikum zeigt.⁵⁹

In ihnen aber wirkt die Pose statisch. Als Reverenz oder Verbeugung, wie die Beschreibung Guilberts dieser Pose (»des saluts«) übersetzt werden kann,

57 Der Abschnitt *Sexuelle Konnotationen in Tanz und Bild* in diesem Kapitel bespricht die erotische Aufladung der Pose.

58 Guilbert: *La Chanson de ma vie*, S. 76-77.

59 Vgl. Price: *Cancan!*, S. 68: »La Goulue's treat for the audience came when she bent forward to toss her skirts over her head and reveal an embroidered heart on the seat of her drawers.«

markiert sie den Abschluss des Auftritts der Tänzerin und damit auch das Ende der tänzerischen Bewegung. Die Pose mit dem angehobenen Bein hingegen, wie sie La Goulue im Plakat und in der Fotografie mit Grille d'Egout zeigt, ist aus der Tanzbewegung herausgegriffen. Das Stillhalten für das fotografische Bild greift zwar in die Ästhetik der bewegten Pose ein und lässt sie ebenso statisch wie die Reverenz La Goulues erscheinen⁶⁰, vom Tanz aus gedacht ist das angehobene Bein aber ein Moment mitten in der Bewegung und vermittelt daher im Bild den Eindruck, Teil einer Bewegung (gewesen) zu sein. Durch die Kombination beider Bildmotive im Plakat versetzt Toulouse-Lautrec die Figur zurück in Bewegung. Er zeigt La Goulue in einer gängigen Tanzpose, ohne aber auf den Verweis auf ihre charakteristische Abschlusspose verzichten zu müssen.

Das bereits erwähnte Gemälde *Au Moulin Rouge, La Danse* (Abbildung 15) lässt sich als Vergleichsbild in der Untersuchung des Plakatmotivs und der Genese der Pose der Tänzerin anführen – auch wenn es sich nicht um La Goulue handelt, die darin mit Valentin tanzt. Die unbekannte, junge Tänzerin steht im Gemälde in einer ganz ähnlichen Position wie La Goulue im Plakat, nur spiegelverkehrt. Im Plakat wird La Goulues Oberkörper aufgerichtet, ihr Spielbein angehoben und ihr hinterer Rocksäum hochgeklappt. Zudem dreht Toulouse-Lautrec die Tänzerin ein wenig weiter um ihre eigene Achse, so dass ihre linke Schulter nicht mehr, hingegen aber ihr Kopf genau im Profil sichtbar wird.⁶¹ Von der ausgedrehten Fußspitze des Standbeins bis hin zum fast frontal gezeigten Hut der Tänzerin beschreibt der Körper La Goulues eine Art Spirale, die an das Motiv der *figura serpentinata* erinnert.⁶² Die Pose wird dadurch dynamisiert und als Ausgangspunkt der Bildbewegung markiert.

60 Siehe hierzu Kapitel II.2.

61 Außerdem tritt die Figur Valentins an die Stelle der elegant gekleideten Besucherin im Vordergrund des Gemäldes. Die im Hintergrund umstehenden Figuren werden als Schattenfiguren übernommen.

62 Das Figurenideal taucht hauptsächlich im Manierismus auf und bezeichnet eine gemalte oder plastisch gestaltete, schlangenartig gewundene und daher besonders bewegt wirkende Figur, so der Mailänder Theoretiker und Maler Lomazzo, an dessen Traktat sich Emil Maurer in seiner Studie abarbeitet. Vgl. Maurer, Emil: »*Figura serpentinata*«. *Studien zu einem manieristischen Figurenideal*. In: Emil Maurer (Hg.): *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale*. Zürich 2001).

Die Figuren auf der Bildfläche

Die Intensivierung der Pose im Plakat kommt einer Formalisierung oder Stilisierung gleich, durch die formale Analogien zwischen der Figur und dem Bildformat beziehungsweise der Bildfläche entstehen. La Goulues aufrechter Oberkörper liegt in Verlängerung ihres Standbeins auf der Bildvertikalen. Der Unterschenkel ihres angehobenen Spielbeins ist fast parallel zur unteren Bildkante und ihr Gesicht ist durch die Rotation um die eigene Achse exakt im Profil dargestellt. Eine spätere Darstellung La Goulues und Valentins von Toulouse-Lautrec (Abbildung 20) zeigt eindrücklich eine – in diesem Fall sogar anatomisch nicht mehr nachvollziehbare – Verformung der Körper zugunsten der Ausrichtung am Bildformat und der Betonung der Flächigkeit des Bildes. Toulouse-Lautrec bricht La Goulue quasi den Rücken: Ihr Unterkörper liegt auf der einen, ihr Oberkörper auf der anderen Bilddiagonale und ihre linke Schulter ist bildparallel gedreht. Valentins rechte Schulter zieht er so weit nach vorne, dass sie ebenfalls bildparallel und in einer Linie mit La Goulues Schultern und den ineinander gelegten Händen erscheint.⁶³ In der Lithografie wie im Plakat werden die Figuren durch die Torsion bewusst in die Fläche gezogen.

Auch die Irritation der Perspektivkonstruktion des Bildes trägt zur Flächigkeit der Darstellung bei. Toulouse-Lautrec kombiniert im Plakat verschiedene Blickwinkel auf die Szene – suggeriert durch die links ins Bild ragenden Lampen, die zentralperspektivische Raumkonstruktion durch die Bodenlinien, die frontale Ansicht der Tänzerin und die Nahansichtigkeit Valentins – und verbindet dadurch die unterschiedlichen räumlichen Ebenen der Darstellung auf der Bildfläche. Referenzen für die Kombination verschiedener Perspektiven im Bild, die im Kontext der Werke Toulouse-Lautrecs üblicherweise genannt werden, sind der japanische Holzschnitt und die erste Generation der Maler des modernen Lebens, wie Degas und Manet.⁶⁴ Auch die junge

63 Vgl. Johnson: *Time and Motion in Toulouse-Lautrec*, S. 15.

64 Vgl. u.a. Ives: *Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 82 und Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 82. Die Wendung ›Maler des modernen Lebens‹ stammt von Charles Baudelaire und bezeichnet diejenigen Künstler, die sich nicht mehr mit den traditionellen Themen der Malerei beschäftigen, sondern stattdessen ihren Blick auf ihre persönliche Umwelt und das alltägliche Leben richten. Siehe Baudelaire: *Le Peintre de la Vie moderne*.

Fotografie bringt ähnlich verzerrte Perspektiven hervor.⁶⁵ Der Effekt ist in allen Fällen eine Reduktion der räumlichen Tiefe im Bild und eine Betonung der Flächigkeit des Bildes. Durch sie werden Figuren unterschiedlicher Bildebenen in Verbindung zueinander gebracht und die Darstellung dynamisiert.

Im Plakat bildet Valentin, dessen große, schattenhafte Halbfigur ihn im Vordergrund des Bildes verortet, gestalterisch eine Entsprechung zum Silhouetten-Publikum, und schafft dadurch einen Bezug zum Hintergrund der Szene. Die Silhouetten erinnern an das chinesische Schattenspiel, das schon im 18. Jahrhundert in Europa bekannt, ab Mitte des 19. Jahrhunderts aber endgültig populär wird.⁶⁶ Unter der Bezeichnung *ombres chinoises* werden insbesondere im 1881 gegründeten Künstlercafé Le Chat Noir von Rodolphe Salis etliche Schattentheaterstücke aufgeführt.⁶⁷ Auch in den zu dieser Zeit verbreiteten japanischen Holzschnitten werden häufig schwarze Silhouetten verwendet. Von der Ästhetik des Schattentheaters und der Holzschnitte inspiriert, integrieren viele Künstler:innen wie Degas, Manet und eben Toulouse-Lautrec die auf die Konturen einer rein flächigen Form reduzierten, schwarzen Silhouetten in ihren Werken.⁶⁸ In *Moulin Rouge, La Goulue*

-
- 65 Siehe hierzu Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 44-45. An verschiedenen Stellen der vorliegenden Arbeit werden Parallelen zu diesen Referenzen gezogen und als Quellen der Inspiration Toulouse-Lautrecs besprochen. An dieser Stelle jedoch soll der Fokus auf das durch die Flächigkeit generierte Verhältnis der Figuren zueinander gelenkt werden.
- 66 Vgl. Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 83-84. Weaver Chapin verweist darauf, dass diese Referenz schon von den Zeitgenossen Toulouse-Lautrecs erkannt wurde.
- 67 Über die Erfindung und den großen Erfolg des modernen Schattentheaters im Le Chat Noir durch die Künstler Henri Rivière und Henry Somme schreibt u.a. Cate, Phillip Dennis: *The Chat Noir Cabaret and the World of Art and Entertainment*. In: AK: *Toulouse-Lautrec and La Vie Moderne. Paris 1880-1910*. Hg. von Phillip Dennis Cate, Art Services International Alexandria, New York 2013.
- 68 Vgl.: Perucchi-Petri, Ursula: ›Die Landschaft der Großstädte‹. In: AK: *Die Nabis. Propheten der Moderne: Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Elie Ranson, József Rippl-Rónai, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard*. Hg. von Claire Frèches-Thory und Ursula Perucchi-Petri, Kunsthau Zürich, München 1998, S. 77-78 und Cate: *The Chat Noir Cabaret and the World of Art and Entertainment*, S. 104. Im selben Ausstellungskatalog wird auch die Rolle des Le Chat Noir für Toulouse-Lautrecs künstlerischen Werdegang als Ort vieler erster Begegnungen mit Schriftsteller:innen, Künstler:innen, Komponist:innen und Darsteller:innen, mit denen er später zusammenarbeitet, beschrieben. Vgl. ebd. S. 105-106.

wird mit dem wie in einer Schattentheaterkulisse aufgereihten Publikum, das sich vom hellen Hintergrund des Plakats deutlich abhebt, zudem eine positive Fernwirkung erzielt, die das Plakat von seiner Umgebung abhebt.⁶⁹

Das Silhouetten-Publikum und besonders die im Profil dargestellte schattenhafte Figur Valentins stehen kunsttheoretisch in der Tradition des Schattenrisses, der unter anderem im Kontext des Mythos von der Entstehung der Malerei bei Plinius eine wichtige Rolle einnimmt. Plinius beschreibt in seiner *Naturkunde* die Erschaffung eines porträtähnlichen Bildnisses durch den Töpfer Butades mithilfe des Schattenrisses, den seine Tochter zuvor von ihrem Geliebten abgenommen hatte.⁷⁰ Neben dem Status des Schattenrisses als erstes Bildnis zielen die kunsthistorischen Interpretationen dieses Mythos hauptsächlich auf den Zusammenhang des Schattenrisses mit der Abwesenheit beziehungsweise schließlich mit dem Tod des im Schattenriss festgehaltenen Geliebten und der Stellvertreterfunktion des vom Vater angefertigten Ton-Bildnisses ab.⁷¹ Diese Lesart tritt im Kontext der Interpretation der Werke Toulouse-Lautrecs jedoch hinter dem Einsatz der Schattenfiguren zur Betonung der Flächigkeit des Bildes zurück.⁷²

Neben den korrespondierenden Silhouetten im Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* werden auch die Lampen und das Haar der Tänzerin miteinander in Verbindung gebracht. Den Gegenpol zu den Lampen vorne links bildet die Reihe von Lampen über den Köpfen des Publikums hinten rechts, die die Komposition um die Tänzerin mit ihrem gelben Dutt ausbalancieren. Durch Farbe und Form werden so die auf drei verschiedenen räumlichen Ebenen liegenden Bildelemente miteinander verschränkt. Die in Analogie gesetzten Profile der beiden Tanzenden kontrastieren außerdem das *enface*

69 Vgl. Arnold: *Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 34. Auch Chéret kopiert fortan die in Toulouse-Lautrecs Plakat so erfolgreich eingesetzten Schattenfiguren in einigen seiner Werke. Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 123.

70 Vgl. Plinius Secundus d. Ä.: *Naturkunde. Lateinisch – deutsch. Buch XXXV. Farben, Malerei, Plastik*. Hg. Roderich König, München, 3. Auflage, 2007, S. 115.

71 Anna Christina Schütz führt die Interpretationen Victor Stoichitas, Hans Beltings, Christiane Kruses und Philippe Dubois' zu diesem Thema zusammen. Vgl. Schütz, Anna Christina: *Charakterbilder und Projektionsfiguren. Chodowieckis Kupfer, Goethes Werther und die Darstellungstheorie in der Aufklärung*. Reihe: Das achtzehnte Jahrhundert – Supplementa; Bd. 26, Göttingen 2019 [Dissertation], S. 278-289.

72 In Kapitel II.2 werden die Reduktion und die Konzentration der Figuren auf die umrissene Fläche zudem im Kontext der Untersuchung der Linie als Ausdruckselement der Bewegung im Bild ausgeführt.

aufgereichte, im Vergleich statisch wirkende Publikum. Es kommt zu einer intensiven Verflechtung der Figuren miteinander und mit ihrer Umgebung im Bild. In einem Netz aus Vertikalen und Horizontalen werden sie miteinander verbunden, stabilisiert und gerahmt. Dieses Netz ermöglicht aber gleichzeitig eine Expansion der tänzerischen Bewegung über die gesamte Bildfläche. Auf dieser nämlich tritt La Goulue aktiv mit ihrem Tanzpartner Valentin in Verbindung. Seine Arme greifen die Horizontale und Vertikale der Beine der Tänzerin auf. Sein Oberkörper weicht nach hinten, als würde er versuchen, dem erhobenen Bein La Goulues auszuweichen. Ihr rechtes Bein bildet nämlich nicht nur die Verlängerung ihres rechten Armes, sondern mündet auf der Fläche exakt in die Nase Valentins.

La Goulue ertantzt sich damit nicht nur ihren persönlichen Bewegungsraum im Bild. Tatsächlich ist sie dafür bekannt, den männlichen Zuschauern im Tanz die Hüte vom Kopf gekickt zu haben – »not always with absolute accuracy«⁷³, wie David Price berichtet. Price schreibt diesen »famous trick«⁷⁴ nicht explizit La Goulue zu, wohl aber die Chansonnière Yvette Guilbert: »La danseuse décoiffait son cavalier d'un petit coup de pied chic dans le chapeau ...«⁷⁵, so die Fortsetzung ihrer bereits oben zitierten Beschreibung des Auftritts La Goulues im Moulin Rouge. Toulouse-Lautrec thematisiert hier also ein weiteres Erkennungsmerkmal der Tänzerin, das er zum Anlass und als Ausgangspunkt für eine Verschränkung der Bildebenen wie auch für die Dynamisierung des Bildes nimmt.

Die Figur Valentins nimmt dabei eine besondere Funktion ein. Valentin reagiert auf den Tritt La Goulues, indem er nach hinten ausweicht und die Bewegung so bildebeneübergreifend fortsetzt. Als diejenige Figur, die am nächsten am vorderen Bildrand dargestellt ist, schiebt er sich dabei vermittelnd zwischen Bild und Betrachtende. Die Rolle als Vermittler zeigt sich auch in der Zeichnung Heidbrincks, wo Valentin als Rückenfigur zwar La Goulue adressierend, aber im Grunde für das Publikum moderierend dargestellt

73 Price: *Cancan!*, S. 65.

74 Ebd.

75 Guilbert: *La Chanson de ma vie*, S. 77. Auch Weaver Chapin beschreibt die potentiell gefährlichen *battements* als Spezifität La Goulues. Vgl. Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 72. Zur Bedeutung dieser und weiterer Gesten La Goulues im Kontext der Sexualisierung der Tänzerin siehe den Abschnitt *Sexuelle Konnotationen in Tanz und Bild* in diesem Kapitel.

wird.⁷⁶ Gleichzeitig wirkt er mit der Positionierung im Vordergrund des Plakats aber wie ein Hindernis für den Blick der Betrachtenden. Er verdeckt zwar tatsächlich nur den rechten Fuß der Tänzerin, aufgrund seiner enormen Größe und der eigentümlichen, aus wenigen schwarzen Linien und dunklen Flächen bestehenden Erscheinung aber lenkt er den Blick immer wieder von ihr ab.⁷⁷ Dabei führt er auch die aufgegriffene Bewegung wieder in die Bildmitte zurück. Die Bewegung, die der Blick der Betrachtenden in der Wahrnehmung des Plakats vollzieht, erinnert an Yves-Alain Bois' Beschreibung des Gemäldes *Le bonheur de vivre* von Henri Matisse (1905-06) in seinem Essay *On Matisse: The Blinding* von 1994. Darin etabliert Bois mithilfe der Begriffe Ausdehnung, Zirkulation und Spannung – »expansion, circulation, and tension«⁷⁸ – eine Art dynamisches System, das auf der Flächigkeit des Bildes beruht und dazu führt, dass der Blick der Betrachtenden immer wieder über die Bildfläche schweift: »It is an insistent ›keep moving, keep moving!«⁷⁹ In Toulouse-Lautrecs Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* wird Bewegung ebenfalls durch die Blickführung generiert. Der Blick tastet die Bildfläche ausgehend vom Bildmittelpunkt, der Tänzerin La Goulue, quasi ab. Er wandert über den mit ihr korrespondierenden Tanzpartner Valentin, der dem *battement*, dem hohen Beinwurf der Tänzerin ausweichend die Bewegung aufnimmt (Expansion). Dieser leitet sie weiter an die ihm unmittelbar nahen Betrachtenden, aber über seine Analogie zum Publikum auch nach hinten sowie in die Bildmitte zurück (Zirkulation). In diese Bewegung stimmen auch die Lampen im Vorder- und Hintergrund der Darstellung ein. Diese Bildelemente sind im Gleichgewicht zueinander ausgelotet und bildebeneübergreifend miteinander verbunden und erzeugen so eine Spannung, die sich letztlich an der Bild-

76 Im Übrigen ähneln sich die Bilder auch im Aufbau mit dem friesartig angeordneten Publikum hinten und der Positionierung Valentins im Vordergrund – in der Zeichnung als Rückenfigur und nicht tanzend, im Gegensatz zur Darstellung im Plakat als tanzende Profilfigur.

77 Toulouse-Lautrec scheint diese Figur als Bildformel weiterzuentwickeln. So ähnelt der Kontrabassspieler im zwei Jahre später entstehenden Plakat *Jane Avril* (1893) (Abbildung 1) der Figur Valentins bezüglich seiner Positionierung und Gestaltung. Mehr noch als der Tanzpartner La Goulues aber entfernt sich der Musiker dabei von der dargestellten Szene und wird zur Vermittlungsfigur zwischen Bild und Betrachtenden. Kapitel II.1 beschäftigt sich ausführlicher mit dem Einsatz von Vermittlungs- oder Identifikationsfiguren bei Toulouse-Lautrec und zeigt auch mögliche Vorgänger dieser Bildformel im Umfeld Toulouse-Lautrecs auf.

78 Bois, Yve-Alain: *On Matisse: The Blinding. For Leo Steinberg*. In: *October*, 68, 1994, S. 64.

79 Ebd.

oberfläche abspielt und den Blick der Betrachtenden konstant in Bewegung hält. Die Bewegung der Tänzerin wird zur Bildbewegung, die auf der Flächigkeit der Darstellung beruht und in ihr als Bewegung des Blicks aufgeführt wird.

Valentin ist Teil dieser Bildbewegung. Seine Rolle im Bild changiert zwischen der als Tanzpartner La Goulues, der mit seiner Körperhaltung auf ihre Tanzbewegung Bezug nimmt und sie in Richtung der Betrachtenden weiterleitet, und der als visueller Störfaktor, da er mit seiner Größe und Positionierung immer zwischen Tänzerin und Betrachtenden und damit diesen im Weg steht. Dabei wird er zum ersten Adressaten der Darbietung La Goulues und ihrer Entblößung, die den Reiz der für sie charakteristischen Pose ausmacht.

Sexuelle Konnotationen in Tanz und Bild

La Goulues Rock in der Lithografie ist im Vergleich zu den Fotografien der Tänzerin in der typischen Cancanpose deutlich mehr hochgeschlagen und gibt den Blick auf ihre weißen Unterröcke und ihr Höschen frei. Dass diese Geste Teil ihres spezifischen Bewegungsvokabulars und in verschiedenen Beschreibungen und Bildern überliefert ist, wurde oben bereits erläutert. Statt jedoch wie die Fotografie Hautcœurs oder die Zeichnung Heidbrincks ihre Unterwäsche, die Rüschen ihres Rockes oder gar, wie Yvette Guilbert beschreibt, das aufgestickte Herz im Detail darzustellen, verzichtet Toulouse-Lautrec weitestgehend auf die Ausgestaltung des Kostüms.

Dabei sind die Unterhosen zu dieser Zeit sowohl in der Alltagsmode als auch für Kostüme durchaus besonders. Häufig werden sie aus wertvollen Materialien hergestellt, üppig mit Bändern und Rüschen verziert und passend zu den Röcken aufwendig gestaltet.⁸⁰ Allein die Vorstellung der aufwendigen Unterröcke und -hosen erhöht die Attraktivität der Frauen.⁸¹ Der Cancan wird Anlass und Möglichkeit der Zurschaustellung der Unterwäsche und wirkt damit erotisierend – eben weil es sich bei der Unterwäsche der Tänzerinnen um die aktuelle Mode handelt. Die Präsentation der Unterwäsche im Tanz gilt seither als Erfolgsrezept der Unterhaltungsetablisements. Jedoch nicht erst jetzt haftet dem Cancan der Ruf als unmoralischer Tanz der unteren Klasse an. Schon in seinen Anfängen in den 1830er Jahren gilt allein das

80 Für die modischen Entwicklungen und die Kostümgeschichte mit Blick auf den Cancan siehe Price: *Cancan!*, S. 1-12.

81 Vgl. ebd., S. 4-6.

Anheben der damals noch langen und relativ geraden Röcke für etwas mehr Bewegungsfreiheit im Tanz als unschicklich. Der Cancan wird daher hauptsächlich von den Arbeiterinnen und Arbeitern als Kontrast zum traditionellen Gesellschaftstanz getanzte.⁸² Gegen Ende des 19. Jahrhunderts ermöglichen weite Röcke nun ausladende bis akrobatische Bewegungen, wie etwa die *battements*, bei denen die Unterröcke und Unterwäsche deutlich sichtbar ist. Zusammen mit den seidnen Strümpfen und den Strumpfbändern prägen sie das Bild der Cancantänzerin bis zur Jahrhundertwende.⁸³

Über die erotische Wirkung hinaus entwickeln diese Kostüme ihre eigene visuelle und auch akustische Ästhetik. Die Kombination aus Seide, Baumwolle, Spitze und Chiffon in Unterhosen, Unterröcken und Röcken verursacht ein verführerisches Geräusch, das in dieser Zeit mit dem lautmalerischen Begriff *frou-frou* charakterisiert wird. Unter der Masse an Stoff ist der Körper der Tänzerinnen kaum wirklich sichtbar. Er wird vielmehr mithilfe des Kostüms immer wieder neu modelliert. Die Röcke variieren von Bewegung zu Bewegung in ihrem Volumen, bei Beinwürfen blitzen schwarze oder rote Seidenstrümpfe und farbige Strumpfbänder hervor und betonen so den Eindruck der Bewegung. *Frou-Frou* wird zum Symbol des Cancan, bedeutungsgleich mit der Extravaganz, der Leichtlebigkeit und der Überschwänglichkeit der gesamten Ära, und verweist zugleich auf das spezifische bildliche Potential des Cancan und seiner Kostüme. Den visuellen Effekt kann man in der bereits erwähnten Fotografie LaGranges vom Ballsaal im Moulin Rouge (Abbildung 17) nachempfinden. Durch die verschiedenen Schichten und unterschiedlichen Materialien der Röcke und Unterwäsche entwickelt sich ein verführerisches Spiel zwischen Enthüllung und Verhüllung der Tänzerinnen.

Das kommt den Anforderungen der Aufführungsorte entgegen. Der Reiz der aneinandergereihten Nummern in den Café-Concerts liegt in der schnellen Abfolge und dem unkomplizierten Auftritt, die Bühnenbilder oder Requi-

82 Vgl. ebd., S. 4. Zur Unmoral der *bals publics* aufgrund des Cancan schon in den 1860er Jahren siehe auch Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 11. Auch Ethel Matala Mazza schreibt über den Cancan als Provokation – auch gegen die Staatsmacht. Vgl. Matala de Mazza: *Der populäre Pakt*, S. 130.

83 Die Strumpfbänder sind bis in die 1890er hinein in Gebrauch, obwohl es ab den 1870er Jahren schon Strumpfhalter zur Befestigung an den Korsetten und dazu kürzere Unterhosen gibt. Strumpfhalter und kurze Rüschenhöschen verbindet man jedoch mehr mit den Tänzerinnen des 20. Jahrhunderts als mit denen des 19. Jahrhunderts. Vgl. Price: *Cancan!*, S. 10-11.

siten nicht vorsehen. Die Nummern sollen sich ohne Hilfsmittel, sozusagen aus sich selbst heraus, »optisch einprägen und rasch ihre Attraktion entfalten«⁸⁴. Das Kostüm in seinem spezifischen Einsatz wird dabei zum wichtigsten Ausdrucksmittel der Tänzerinnen.

Vor dem Hintergrund dieser Mechanismen der Verführung der zumeist männlichen Zuschauer sind auch La Goulues persönlicher, provokativer Tanzstil und ihre Freizügigkeit zu betrachten. Neben den kursierenden erotischen Bildern La Goulues sei die Tänzerin dafür bekannt, gelegentlich ihre Unterwäsche zu »vergessen« – was insbesondere die *battements* noch anstößiger macht.⁸⁵ Auch die aufreizenden, wenn auch recht plumpen, »unehrerbietigen Reverenzen«⁸⁶ tragen zu dem durch ihren Tanz vorangetriebenen Ruf bei. Heidbrincks Zeichnung (Abbildung 19) greift die kluge Vermarktung La Goulues treffend mit der Bildunterschrift, einer Art Mahnung Valentins, auf: »Prends garde, La Goulue, tu vas te faire remarquer! ...«. Und sie ist nicht unbegründet. Ein Blick auf die soziale Situation der Café-Concert-Tänzerinnen offenbart ein höchst ambivalentes Bild weiblicher Bühnenakteure in der Öffentlichkeit: Einerseits werden sie auf der Bühne verehrt, man sieht in ihnen reizvolle, attraktive, lebendige, modische, »gefährliche« Frauen.⁸⁷ Andererseits sorgt das übersexualisierte Bild für einen niedrigen Status der Tänzerinnen in der Gesellschaft.⁸⁸

Toulouse-Lautrec nutzt die Selbstdarstellung La Goulues und ihr Selbstbewusstsein und visualisiert sie in seinem Plakat Moulin Rouge, La Goulue in einer subtilen Form. Abgesehen von wenigen skizzenhaften Linien, die die Beininnenseite und in Wellenform die Rüschen des Beinabschlusses und

84 Balk: *Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, S. 11.

85 Vgl. Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 72 und Weaver Chapin: *Toulouse-Lautrec & the Culture of Celebrity*, S. 54.

Auch die Nacktheit oder zumindest das Versprechen darauf gelten als spezifische Kennzeichen der Unterhaltungsetablissemments. Schon 1876 werben die Folies-Bergère, eines der bekanntesten Varietétheater dieser Zeit, mit den »nacktesten Frauen der Welt« – Frauen in hautfarbenen Trikots, die beim Publikum sensationell ankommen. Günther: *Geschichte des Varietés*, S. 75. Einige Zeit später werden erste echte Entkleidungsszenen zunächst unter Protesten der Behörden gezeigt, aber schließlich doch schnell akzeptiert. Vgl. ebd., S. 78.

86 Guilbert, Yvette: *Lied meines Lebens. Erinnerungen 1928*, S. 80.

87 Vgl. Lipton, Eunice: *Looking into Degas. Uneasy Images of Women and Modern Life*. Berkeley/Los Angeles/London 1986, S. 80.

88 Siehe hierzu Kapitel II.3.

des Rocksaums andeuten, besteht das Kostüm La Goulues im Plakat aus einer einfachen weißen Fläche. Sie lässt sich nicht nur als Referenz der für die Tänzerinnen im Moulin Rouge obligatorischen, tatsächlich weißen Unterröcke und Unterhosen lesen, sondern als subtiler Verweis. Die weiße Fläche besteht nicht etwa aus gedruckter Farbe. Es handelt sich um den Farbton des Papiers, auf das das Plakat aufgedruckt ist. Abgesehen vom Gesicht der Tänzerin ist dies die einzige Stelle im Plakat ohne Farbauftrag. Setzt man das Weiß des Papiers an der Stelle ihres Gesichts mit nackter Haut gleich, so wird auch im Rock diese Assoziation hervorgerufen und die Darstellung an dieser Stelle sinnlich aufgeladen. Durch die Auslassung von Farbe, und also durch den Verzicht auf eine Darstellung der Unterröcke und Unterwäsche, die über die Markierung ihrer Konturen hinausgeht, wird bewusst ein Raum oder eine Fläche zur Imagination geschaffen. Sie fungiert als Leerstelle oder Scharnier zwischen Bild und Betrachtenden. Letzteren bleibt an dieser Stelle die Vervollständigung der Darstellung und damit die Vorstellung dessen, was unter La Goulues Rock zu sehen ist, selbst überlassen.⁸⁹ Der in einem Teil der Auflage ergänzte Schriftzug – das rote »MOULIN ROUGE«, das genau in die weiße Fläche der Unterröcke La Goulues ragend aufgebracht ist und explizit auf die »wahre« Attraktion des Etablissements, das Versprechen auf sexuelle Befriedigung, verweisen soll – ist eigentlich überflüssig.⁹⁰

Britta Hochkirchen beschreibt in ihrer Studie zu den Darstellungen der verlorenen Unschuld bei Jean-Baptiste Greuze die Funktion des blassen Dekolletés des Mädchens in *Une jeune fille qui pleure son oiseau mort* (1759). Sie liest das helle Inkarnat, das noch dazu durch die Lichtregie des Bildes betont wird, als Leerstelle und damit als Moment des Einbezugs der Betrachtenden als aktiver Part in der Rezeption.⁹¹ Bei Hochkirchen sind diese Leerstellen Teil der Argumentation eines antithetischen Darstellungsprinzips, das die Bilder Greuzes sowohl auf formaler wie auch motivischer Ebene durchzieht und durch Gegensätze wie Frontalität und Abwendung oder Zugewandtheit

89 Zur Leerstelle als rezeptionsgeschichtliche Analogie zu Wolfgang Isters Leerstelle in der Literatur siehe Kemp, Wolfgang: *Rezeptionsästhetik*. In: Pfisterer, Ulrich: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart 2009, S. 388-389 und Kemp, Wolfgang: *Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin 1992, S. 259-262.

90 Vgl. Weaver Chapin: *Toulouse-Lautrec & the Culture of Celebrity*, S. 53 und 54.

91 Hochkirchen, Britta: *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung. Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld*. Göttingen 2018 [Dissertation]. S. 72.

und Versenkung visualisiert wird.⁹² Auch bei Toulouse-Lautrecs *Moulin Rouge*, *La Goulue* lassen sich in der Figur der Tänzerin diese Gegensatzpaare erkennen: La Goulue wendet sich von den Betrachtenden ab, den Kopf im Profil, die sich prominent in den Vordergrund schiebende weiße Fläche des Rockes aber wirkt auf der Bildfläche aufgespannt und damit frontal und ist dazu noch zentral im Bild platziert.

Auch in anderen Plakaten modelliert Toulouse-Lautrec die Kostüme mithilfe der Auslassung von Farbe, wie in *May Milton* (Abbildung 21) und *La Troupe de Mlle Églantine* (Abbildung 3), in denen die Tänzerinnen jeweils vor einer monochromen Fläche gezeigt werden.⁹³ Hier begegnet die visuelle Erscheinung des Kostüms im Tanz der Technik der Lithografie, wodurch sich deren besondere Charakteristik und ihr Potential als Medium zur Visualisierung des Tanzes generiert. Denn: Je größer die Farbfläche ohne Farbauftrag und je weniger Farben benutzt werden, desto leichter wirkt der Druck – insbesondere im Vergleich zu den chromolithografischen Gemäldereproduktionen, für die die Farblithografie vor ihrer ›Neuerfindung‹ im 19. Jahrhundert hauptsächlich genutzt wurde.⁹⁴

Der Kunstkritiker André Mellerio reflektiert in seinem Band *La lithographie originale en couleurs* (1898) ausführlich die Entwicklung und die Aufwertung der Farblithografie und setzt sich mit ihren spezifischen Charakteristika theoretisch auseinander.⁹⁵ Die Farblithografie zeichnet sich, so Mellerio, durch die Vereinfachung des Motivs, klare Linien und einen flächigen Farbauftrag aus, die eine gewisse Transparenz und Leichtigkeit verleihen. »Nous la [l'estampe en couleurs – d. Verf.] définirons ainsi: une feuille de papier décorée de teints

92 Ebd. S. 73.

93 *May Milton* tritt tatsächlich in Weiß auf. Vgl. Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec*, S. 188. Gegengleich zeigt das Pendant zum Plakat für *May Milton*, das Plakat für die Freundin und Tänzerin *May Belfort*, die Sängerin vor einem weißen Hintergrund mit rotem Kleid. Auch im Plakat *Jane Avril* (1893) ist das Kostüm das einzige farbig gestaltete Element.

94 In bis zu 45 Druckschritten wurden die Farbverläufe und -nuancen der Bilder imitiert. Die vielen Farbschichten ließen das Bild dabei nicht nur opak erscheinen, es wog auch tatsächlich schwer. Ein Effekt, der bei den späteren Farbdrucken und Plakaten ausbleibt, da diese häufig nur mit drei bis fünf Steinen arbeiten. Vgl. Iskin: *The poster*, S. 136-143. Der Farblithografie hing daher zunächst auch der Ruf einer nicht eigenständigen Kunstgattung an, bis sie sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts in besagter Weise neu ausrichtet und etabliert. Vgl. u.a. Pope: *Beyond Ephemera*, S. 4.

95 Siehe Mellerio: *La lithographie originale en couleurs*.

et de lignes qui en font partie sans la dissimuler ni l'alourdir.«⁹⁶ Die besondere Fähigkeit der Künstler:innen manifestiert sich so auch im Einbezug des Farbtons des Papiers in die Gestaltung. Mellerio selbst attestiert dem Weiß des Papiers eine wichtige Funktion in Toulouse-Lautrecs lithografischen Werken, ohne dies aber weiter auszuführen.⁹⁷

Ruth E. Iskin führt Mellerios Ausführungen zum Originaldruck im Kontext der Unterscheidung von Plakaten, Originaldrucken und chromolithografischen Gemäldereproduktionen an und nennt als gelungenes Beispiel Toulouse-Lautrecs Lithografie *Marcelle Lender* aus dem Jahr 1895, die insbesondere wegen des Einbezugs des Papierfarbtons in die Gestaltung des Gesichts und des Dekolletés überzeuge.⁹⁸ Ein Blick auf die Plakate *May Milton* und *La Troupe de Mlle Églantine* zeigt ebenfalls die Umsetzung dieses Prinzips der Nutzung des Papiers als aktives Gestaltungselement. Dort bezeichnen die ausgelassenen Stellen die Röcke der Tänzerinnen und evozieren damit nicht nur eine Leichtigkeit im medienspezifischen Sinne, wie dies auch das Plakat *Jane Avril* (1899) (Abbildung 6) ausgeprägt tut, sondern assoziieren eine besondere Beweglichkeit der Kostüme der Tänzerinnen, also ihre Wirkung im Tanz.

Neben der Leichtigkeit wird dabei auch die Flächigkeit der Darstellungen betont. Durch den Verzicht auf Farbe werden die weißen Kostüme quasi umgekehrt hervorgehoben. Das Plakatpapier, der Grund der Darstellung, rückt in den Vordergrund und trägt damit zur Verschleifung der Bildebenen bei. Im Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* wird diese Verschleifung der Bildebenen das Mittel zur Visualisierung des erotisierenden und provokativen Tanzstils La Goulues. Auf der Bildfläche nimmt dann die Figur Valentins formal Bezug auf die Entblößung La Goulues: Seine rechte Hand ist zwischen La Goulues Beinen platziert; seine linke Hand mit dem aufragenden Daumen in der Nähe seines Schoßes impliziert seine Erregung.⁹⁹

Erotische Anspielungen dieser Art lassen sich unter anderem auch in Edgar Degas' Gemälde *Die Orchestermusiker* (Abbildung 22) lesen. Degas positioniert darin das Fagott in der Nähe des Schoßes der Solistin sowie die Vio-

96 Ebd., S. 34.

97 Vgl. ebd., S. 8.

98 Vgl. Iskin: *The poster*, S. 136-141.

99 Mary Weaver Chapin macht diese Beobachtung in der Untersuchung ihres Plakats im Rahmen ihrer Dissertation. Siehe Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 72 und greift diese in ihrem Aufsatz für den Ausstellungskatalog *Toulouse-Lautrec and Montmartre* (2005) noch einmal auf. Siehe Weaver Chapin: *Toulouse-Lautrec & the Culture of Celebrity*, S. 53.

linbögen inmitten der (fast) nackten Beine der Tänzerinnen. Er verschränkt dadurch nicht nur zwei Bildebenen – und damit auch zwei voneinander getrennte Welten: Bühne und Orchester, weibliche Tänzerinnen und männliche Musiker, Fiktion und Realität. Mit der Überschreitung der Grenze zwischen ihnen scheint er die Tänzerinnen zudem förmlich zu penetrieren.¹⁰⁰ Im Œuvre Toulouse-Lautrecs findet sich ein weiteres Beispiel für die Kodierung sexueller Anspielungen in der Komposition der Bildelemente. Im Plakat *Jane Avril* (1893) (Abbildung 1) symbolisiert der Kontrabassist rechts unten im Bild als Teil eines möglichen Orchesters, wie auch die Musiker in Degas' Gemälde, nicht nur eine der Tänzerin gegenüberstehende Welt. Seine Faust kann entsprechend zu Valentins Hand zwischen den Beinen der Tänzerin und sein fester Griff um den Hals des Kontrabasses als Analogie zu Jane Avrils Griff um ihr eigenes Bein verstanden werden. Ein Gegenbeispiel zu dieser formalen Behandlung sexueller Konnotation im Bild ist die unverhohlene Konfrontation der Tänzerinnen mit dem einzelnen gaffenden Zuschauer in Georges Seurats Gemälde *Chahut* (Abbildung 12). Das Gefüge von Ausstellen und Anstarren wird hier als Charakteristikum der Unterhaltungsetablissemments offen zur Schau gestellt.¹⁰¹

Toulouse-Lautrecs Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* verhandelt dieses Thema ebenso. Valentin untermalt mit seiner Gestik den Reiz der Darbietung *La Goulues* und lenkt dadurch den voyeuristischen Blick der Betrachtenden. Betrachtet man das Plakat in Originalgröße, so wirkt Valentins Gestik deutlich obszön.¹⁰² Mit fast zwei Metern Höhe und mehr als einem Meter Breite, die mithilfe dreier aneinandergfügter Blätter Papier erreicht werden, ist das Plakat nicht nur für seine Zeit immens groß. An eine Plakatwand oder auf eine Litfaßsäule montiert blicken die Betrachtenden selbst zudem tatsächlich von unten unter *La Goulues* Rock. Auf ihre eigene Weise erteilt *La Goulue* der Präsentation nackter Haut und dem damit verbundenen Versprechen auf die Erfüllung sexueller Bedürfnisse mit ihren *battements* allerdings eine jähe Absage. Der Kick mit dem Bein auf der Höhe des Gesichts in der Aufführung

100 Vgl. Verf. (Mädchenname Mordhorst): *Das Wahre im Künstlichen. Edgar Degas' Die Orchestermusiker*. In: AK: *Monet und die Geburt des Impressionismus*. Hg. von Felix Krämer, Städelmuseum Frankfurt a.M., München 2015, S. 170.

101 Vgl. Thomson, Richard: *Dance Halls*. In: AK: *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Hg. von Richard Thomson, Phillip Dennis Cate und Mary Weaver Chapin, National Gallery of Art Washington D.C., Washington D.C. 2005, S. 112.

102 Vgl. Weaver Chapin: *Toulouse-Lautrec & the Culture of Celebrity*, S. 54.

reißt das Publikum aus dessen Imagination. La Goulue spielt mit den Erwartungen und stößt ihr Publikum im buchstäblichen Sinne vor den Kopf.

Resümee

Für das Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* kombiniert Toulouse-Lautrec zwei aus dem fotografischen Bildmaterial bekannte Motive, die nicht nur für den Cancan dieser Zeit typisch sind, sondern auch La Goulues charakteristischen Tanzstil dokumentieren. Die entstehende Pose bildet den Ausgangspunkt für die Bildbewegung. Durch die Übersteigerung und Intensivierung der Körperhaltung der Tänzerinfigur bindet Toulouse-Lautrec sie formal in die Umgebung auf der Bildfläche ein. Dort nehmen das Publikum und die Figur ihres Tanzpartners Valentin ihre Bewegung auf und weiten sie auf die gesamte Bildfläche aus. Gleichzeitig wirken das Publikum und Valentin wie eine Barriere gegen den Hintergrund und den Vordergrund des Bildes. Die Tänzerin wird von ihnen gerahmt und ihre Bewegung zurück in die Bildmitte geführt.

Im Zentrum der Bildfläche steht schließlich der Rock der Tänzerin. Er reflektiert die Rahmenbedingungen und Anforderungen der Unterhaltungs-etablissemments an die Tänzerinnen und damit die Rolle des Kostüms in den tänzerischen Darbietungen La Goulues wie auch die medien-spezifischen Eigenschaften der Farblithografie und darüber das ornamentale Potential des Kostüms für das Bild.¹⁰³ Gerade durch die Auslassung von Details hebt sich diese weiße Fläche des Rockes vom farbig gestalteten Rest der Darstellung ab. Sie regt auf diese Weise eine Reflexion über die Mechanismen des Unterhaltungs-genres – über das Spiel von Versprechung und Entzug, Präsentation und Verschleierung, Enthüllung und Verhüllung – und damit die Vorstellungskraft der Betrachtenden an. Dieser sieht, wie Kemp über die Leerstelle im Bild schreibt, etwas, was das Bildpersonal in der Regel nicht sieht.¹⁰⁴ Durch den Einschub der Figur Valentins irritiert Toulouse-Lautrec den ungestörten Blick, verstärkt jedoch die Essenz des Bildes. In der Körperhaltung und der Gestik Valentins wird sowohl die Freizügigkeit La Goulues wie auch ihre tänzerische Bewegung im Bild kodiert und vermittelt.

103 Colta Feller Ives beschreibt Toulouse-Lautrecs Interesse an den Rücken als ornamentales Element und Vermittler der Bewegung mit Blick auf die Rolle der Kleidung in japanischen Holzschnitten. Vgl. Ives: *Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 89.

104 Kemp: *Der Betrachter ist im Bild*, S. 261.

3. Identifikation und Stilisierung

Die Ausführungen in diesem Kapitel machen deutlich, auf welche Weise Toulouse-Lautrec die Tänzerin La Goulue und das Etablissement Moulin Rouge auf verschiedenen Ebenen miteinander verknüpft und damit zur Bewerbung beider beiträgt. Die Tänzerin ist durch ihre äußere Erscheinung und die Darstellung in Ausführung ihrer konkreten Tätigkeit eindeutig identifizierbar. Das Plakat ist damit im Kontext der Plakatgeschichte zu Beginn der Entwicklung weg vom Etablissementplakat hin in Richtung eines universell verwendbaren Darstellerinplakats einordbar. Die in den folgenden Jahren nach *Moulin Rouge*, *La Goulue* entstehenden Tanzplakate Toulouse-Lautrecs *Jane Avril* (1893), *May Milton* und *La Troupe de Mlle Églantine* zeigen die Tänzerinnen deutlich in den Fokus der Darstellung gerückt. Nicht nur weist die jeweilige Beschriftung der Plakate darauf hin, die sich immer weiter auf den Namen der jeweiligen Tänzerin beschränkt und Platz für den Aufdruck eines beliebigen Veranstaltungsortes bietet. Auch in der Reduktion der die Tänzerinfiguren umgebenden Bildelemente ist diese Entwicklung abzulesen. Die folgenden Kapitel analysieren die Plakate aus dem Œuvre Toulouse-Lautrecs auch mit Blick auf diese Beobachtungen.

Entscheidend für den Erfolg des Darstellerinplakats ist dabei die Charakterisierung der Darstellung durch die besonderen Eigenheiten der Dargestellten, die gerade Toulouse-Lautrec zu gelingen scheint.¹⁰⁵ Für das Plakat *Moulin Rouge*, *La Goulue* bedeutet das, dass Toulouse-Lautrec den charakteristischen Tanzstil La Goulues und ihre allgemein bekannte Freizügigkeit, die sich in bestimmten Tanzfiguren und Posen manifestieren und auch im fotografischen Material der Tänzerin verbreiten, im Bild visualisiert und mit der grundsätzlichen Verheißung des Etablissements nach erotischen Einblicken und Unterhaltung verbindet. An die Stelle der konkreten Darstellung von Unterwäsche oder nackter Haut tritt die weiße Fläche des Rocks, der das Zentrum des Bildes ausmacht und damit die hauptsächliche Botschaft vermittelt. Eine Botschaft, die von den Zeitgenossen durchaus verstanden wurde.¹⁰⁶

105 Dies gilt nicht nur für das Plakat *Moulin Rouge*, *La Goulue*. Auch in Toulouse-Lautrecs Bildern des Chansonniers Aristide Bruant und der Sängerin Yvette Guilbert beispielsweise ist eine Identifikation mithilfe weniger, eindeutig erkennbarer Accessoires (Mantel, Hut, roter Schal beziehungsweise Handschuhe) und einer charakteristischen Physiognomie möglich. Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 181.

106 Vgl. Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Café-Concert*, S. 71 und 72.

Das Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* eröffnet damit mehrere Ebenen der Rezeption, auf die auch Mary Weaver Chapin in ihrer Untersuchung des Plakats eingeht.¹⁰⁷ Zum einen gebe es die Ebene der grundlegenden Informationen, auf der sich Schrift und Bild zu einer effektiven Werbewirkung ergänzen, die den Betrachtenden vermittelt, wann und wo eine bestimmte Veranstaltung stattfindet und dass es sich dabei um eine der aufreizenden und provokativen Auftritte La Goulues handelt – »that the *diva du chahut* [Herv. i. O.] would be kicking up her skirts *tous les soirs* [Herv. i. O.] at the Moulin Rouge«¹⁰⁸, so Weaver Chapins pointierte Zusammenfassung. Diese Ebene funktioniert in erster Linie für diejenigen, die La Goulue und/oder das Moulin Rouge bereits kennen und Figur und Raum im Plakat identifizieren können. Darauf zielt auch die Identifizierbarkeit des dargestellten Publikums ab. Man könnte daher sagen: Das Plakat richtet sich an eben das Klientel, das es selbst auch darstellt. Die Betrachtenden werden nicht nur in die Tanzszene miteinbezogen, sie erkennen sich im dargestellten Publikum selbst wieder. Zum anderen werden mit der Synthese der Blickwinkel, dem Anschnitt der Figuren wie auch der Auslassung in der Darstellung des Kostüms verschiedene Referenzen zu Künstlern wie Degas oder Seurat und zum japanischen Holzschnitt geschaffen, die Toulouse-Lautrecs Plakat im Kontext der modernen Kunst etablieren und verorten. Diese Ebene wird nicht nur von den kunstversierten Freunden und Besuchern des Moulin Rouge verstanden, sondern mit Blick auf den Ausstellungskontext des Plakats auch von Kunstkenner:innen, Kritiker:innen und Sammler:innen.¹⁰⁹

Eine dritte Ebene möchte ich der Beobachtung und Aufzählung Weaver Chapins anfügen: Diese Ebene betrifft den Einfluss des Mediums Fotografie auf den bildsprachlichen Kontext des Plakats *Moulin Rouge, La Goulue* als Darstellerin- und Tanzplakat, der in diesem Kapitel erarbeitet wurde. Die Fotografien La Goulues spielen meiner Meinung nach eine entscheidende, bisher in der Forschung vernachlässigte Rolle. La Goulue gelangt mit ihrer Hilfe schon zu einiger Bekanntheit. Toulouse-Lautrec nimmt mit seinem Plakat Bezug auf die Funktion der Fotografien als Werbemittel und beruft sich auf das durch sie schon etablierte Bildmaterial. Die Veränderungen, die Toulouse-Lautrec in der Synthese von tänzerischer Pose und fotografischem Material

107 Vgl. ebd., S. 64 und 82.

108 Ebd. S. 82.

109 Zur Sammlungsgeschichte des Plakats siehe Kapitel III der Arbeit.

vornimmt, generieren eine neue Darstellung der Tänzerin: Sie rückt die Tänzerin in den Mittelpunkt, nimmt aber gleichzeitig die Offensichtlichkeit der Präsentation in der Pose aus der Fotografie zurück. Die Drehung La Goulues mit dem Rücken zu den Betrachtenden bewirkt eine Form der Intimität der Szene. Ist die Pose mit dem angehobenen Bein in der Fotografie bewusst auf die Präsentation der Tänzerin ausgelegt und adressiert damit die potentiellen Betrachtenden des fotografischen Produkts, so entsteht durch die Wendung der Figur der Eindruck der von der Tänzerin eher unbemerkt bleibenden Teilhabe der Betrachtenden am Geschehen. Durch die Darstellung der Figur von hinten wird aus dem Porträt der Tänzerin im Plakat das Bild einer Tanzszene.

In den darauffolgenden Tanzplakaten Toulouse-Lautrecs wird genau diese fruchtbare Beziehung von Fotografie und Lithografie im Verhältnis von posierender Tänzerin versus Eindruck der Aufführung, Stasis versus effektvolle Bewegung, Atelierumgebung versus Aufführungskontext in verschiedenem Maße weiter thematisiert. Die Grenzen der Fotografie in der Bewegungsvervisualisierung im Bild reflektiert und kommentiert Toulouse-Lautrec – so die These des zweiten Kapitels – bewusst in seinem Plakat *Jane Avril* (1893), das gut zwei Jahre nach *Moulin Rouge, La Goulue* entsteht. Die Konzentration der fotografischen Porträts auf die Tänzerin als zentrales Bildelement greift Toulouse-Lautrec – wie Kapitel III ausführt – als bewusste ästhetische Entscheidung in seinen späteren Tanzplakaten auf. In *Moulin Rouge, La Goulue* klingen diese ersten Auseinandersetzungen mit dem Medium der Fotografie bereits an.

II. *Jane Avril* (1893): Die Inversion der Tänzerinfotografie

Das Plakat *Jane Avril* (1893) (Abbildung 1) zeigt die gleichnamige Tänzerin zur Seite gewendet stehend. Ihr rechtes Bein hat sie angewinkelt angehoben und den Oberschenkel mit ihrem rechten Arm umfasst. Über dem Knie bauscht sich der Stoff ihres orange-gelben Rockes und der Saum der gelben und weißen Unterröcke fällt in Rüschen herab. Die schwarz bestrumpften Beine und die schwarzen Schuhe ragen darunter hervor. Ihre rechte Schulter ist hochgezogen, der Kopf leicht in den Nacken gelegt und das Kinn nach vorne geschoben. Das hellorange Haar und die roten Lippen stechen aus dem ansonsten blassen Gesicht deutlich hervor. Über die Schulter blickt die Tänzerin mit nahezu geschlossenen Augen an den Betrachtenden vorbei. Ihr üppig verzierter Hut reicht weit nach oben. Hinter der Figur erstreckt sich schräg nach rechts hinten fliehend die Bühnenfläche, der zwei Schals der Seitenkulisse entgegenragen. Sie sind in Olivgrün gestaltet und wirken im Vergleich zum flächig aufgetragenen, leuchtenden Gelb und Orange des Rocks wie skizziert. Vor dem ebenfalls olivfarbenen Bühnenrand ist das Orchester in Form eines Notenblatts und eines stilisierten Musikers – zumindest seines Kopfes und einer Hand – mit Kontrabass in Schwarz angedeutet. Von der Schnecke des Kontrabasses aus erstreckt sich ein aus dunklen Konturen und graugrünen Ausmalungen bestehender Rahmen, der einmal um das Bildfeld herum reicht und unten wieder in den Kontrabass übergeht.

Die Fotografie Paul Sescaus (Abbildung 2), die zur Zeit der Entstehung des Plakats als Autogrammkarte Jane Avrils in Paris zirkuliert und als Vorlage für das Plakat fungiert, zeigt die Tänzerin in derselben Pose. Obwohl die Ähnlichkeit zur Figur Jane Avrils im Plakat offensichtlich ist, sind die Unterschiede ebenso schnell erkennbar. So steht Jane Avril in der Fotografie aufrecht und dynamisch nach vorn zu den Betrachtenden gelehnt. Sie lächelt in die Kamera und damit die Betrachtenden an. Im Plakat blickt sie dagegen an

den Betrachtenden vorbei, wirkt abwesend und entrückt. Rücken und Standbein sind gekrümmt und ihre hochgezogene Schulter lässt sie nach hinten weichen. Sie wirkt, als müsse sie sich krampfhaft an ihrem Bein festhalten. Das Gemälde *Jane Avril Dansant* (Abbildung 23), das als Studie für das Plakat gilt und die Tänzerinfigur ohne Bühne und Rahmung zeigt, macht die Veränderungen der Körperhaltung von der Fotografie zum Plakat nachvollziehbar. Die Position der Schulter wurde, wie Nancy Ireson beobachtet, mehrfach korrigiert.¹ Und auch der Fuß des Standbeins, das gebeugter und weiter ausgedreht als in der Fotografie ist, wurde mehrmals überarbeitet. Ein weiterer deutlicher Unterschied zwischen den beiden Bildern besteht im Umfeld der Figur. In der Fotografie befindet sich die Tänzerin im Atelier des Fotografen und posiert vor einem einfarbigen Hintergrund. Im Plakat platziert Toulouse-Lautrec sie in ihre spezifische Umgebung, auf der Bühne, und stellt ihr einen wenn auch eigentümlich gestalteten Musiker zur Seite. Diese sind auch formale Bestandteile der Rahmung, die um die Szene gelegt ist.

Die Unterschiede zwischen der Autogrammfotografie und dem Plakat werden erst im direkten Vergleich beider sichtbar. Mit dem Motiv der Autogrammkarte vor Augen wird deutlich, dass Toulouse-Lautrec zwar vieles von dem verändert, was er in der Fotografie vorfindet, aber nur so sehr, dass die in dieser Zeit bekannte und kursierende Autogrammkarte als Grundlage des Plakats noch erkennbar bleibt. Toulouse-Lautrecs *Jane Avril* (1893) verweist auf oder vielmehr kommentiert damit, so meine These, bewusst die kommerzielle Tänzerinfotografie – die Jane Avrils von Sescou im Speziellen, aber auch die Tänzerinfotografie im ausgehenden 19. Jahrhundert im Allgemeinen – und reflektiert damit diese Bildpraxis und -tradition. Gleichzeitig verweist er auf die Grenzen und Möglichkeiten der Fotografie wie auch seines eigenen Mediums, der Lithografie. Im Folgenden möchte ich ausführen, inwiefern Toulouse-Lautrecs Arbeit mit der fotografischen Vorlage als spezifisches Thema der lithografischen Darstellung interpretiert werden kann.

1 Vgl. Ireson: *Catalogue*, S. 69.

1. Die unbewegte Figur und die bewegende Rahmung

Catherine Pedley-Hindson, die die Fotografie und das Plakat im Rahmen ihres Aufsatzes *Jane Avril and the Entertainment Lithograph: The Female Celebrity and fin-de-siècle Questions of Corporeality and Performance* (2005) miteinander vergleicht, liest die Diskrepanz zwischen den beiden Darstellungen als Ergebnis der intensiven Auseinandersetzung Toulouse-Lautrecs mit dem Tanzstil Jane Avrils und den besonderen Eigenschaften ihrer Darbietungen.² Während die Fotografie die Tänzerin im typischen Stil der »celebrity postcard and publicity shots«³ dieser Zeit zeige, habe Toulouse-Lautrec seine Darstellung dem tatsächlichen Eindruck der Aufführung Jane Avrils angepasst und dabei besonders ihre enigmatische Art – ihre »total mental and physical absorption in the movement and a refusal to acknowledge her spectators«⁴ – im Plakat eingefangen. Auch Nancy Ireson, die in ihrem Beitrag für den Katalog zur Ausstellung *Toulouse-Lautrec and Jane Avril. Beyond the Moulin Rouge* (2011) die Fotografie und Toulouse-Lautrecs vorbereitendes Gemälde *Jane Avril Dansant* vergleichend untersucht, interpretiert insbesondere die Veränderungen in der Pose Jane Avrils als Hinweis auf Toulouse-Lautrecs sehr genaues Studium ihres Tanzes.⁵

In der Versunkenheit der Figur sieht Pedley-Hindson ein Zeichen der Freude Jane Avrils am Tanz, der sie fast in eine Art Trance zu versetzen scheint. Sie spiegle sich im abwesenden Blick der Tänzerin im Plakat Toulouse-Lautrecs wider. Pedley-Hindson bringt sie auch in Zusammenhang mit den Spitznamen, die ihre Zeitgenossen ihr geben: *L'Etrange*, *Jane la Folle* oder auch *La Mélinite*, da ihre Art zu tanzen in gewisser Weise unvorhersehbar sei.⁶ Letzterer ist auch der Titel eines Gedichts von Arthur Symons (1865-1945), der sich von Jane Avrils Tanz zu verschiedenen Texten inspirieren ließ:

And, enigmatically smiling,
In the mysterious night,

2 Vgl. Pedley-Hindson: *Jane Avril and the Entertainment Lithograph*, S. 117-119.

3 Ebd., S. 118.

4 Ebd., S. 115.

5 Vgl. Ireson: *Catalogue*, S. 69.

6 Vgl. Pedley-Hindson: *Jane Avril and the Entertainment Lithograph*, S. 115; Ireson, Nancy: *Toulouse-Lautrec and Jane Avril. Capturing the Moment*. In: AK: *Toulouse-Lautrec and Jane Avril. Beyond the Moulin Rouge*. Hg. von Nancy Ireson, The Courtauld Gallery London, London 2011, S. 17.

She dances for her own delight,
 A shadow smiling
 Back to a shadow in the night.⁷

Auch David Price konstatiert, Jane Avril habe ausschließlich zu ihrem eigenen Vergnügen getanzt.⁸ Und die Memoiren, die die Tänzerin vom 7. bis 26. August 1933 – also Jahre später – in mehreren Teilen im täglich erscheinenden Journal *Paris Midi* veröffentlicht, scheinen sich zunächst mit diesem Eindruck zu decken. So berichtet sie im ersten Kapitel von der Wirkung der Walzermusik auf einem Maskenball in der Klinik Salpêtrière, wo sie zwei Jahre ihrer frühen Jugend in Therapie verbrachte: »... je m'élançai comme un »cabri«, emportée dans un éblouissant tourbillon, sans plus rien voir ni personne! J'avais, jusque-là, ignoré ce qu'étaient un bal, la musique et la danse!«⁹ Etwas später, in Kapitel 3, schreibt sie über die Abende im Bal Bullier:

Et les soirs de Bullier, je ressuscitais! J'aurais dansé jusqu'à en perdre le souffle, et l'on m'aurait offert tous les trésors du monde que je n'aurais pas consenti à interrompre mes ébats. [...] J'appartenais toute à la danse et rien d'autre n'existait pour moi!¹⁰

Es scheint also, als habe Toulouse-Lautrec seine Darstellung der besonderen Art Jane Avrils durch die Veränderung von einer freundlichen und offenen Adressierung der Betrachtenden in der Fotografie hin zu einem abwesend an den Betrachtenden vorbei gerichteten Blick angenähert.

Pedley-Hindson beschreibt auch die in der Lithografie mitschwingende Schwere und Anstrengung als einen Teil dieser wirklichkeitsnäheren Darstellung. Der Transfer des Motivs auf eine Bühne und die auf die Figur einwirkenden »forces of gravity«¹¹ verweisen auf einen individuellen, im Plakat gefassten Moment im Tanz, statt wie die Fotografie ein aus der realen

7 Arthur Symons: *La Mélinite: Moulin Rouge*. In R.V. Holdsworth (Hg.): *Arthur Symons: Poetry and prose*. Cheadle 1974, S. 41-42.

Als La Mélinite will sie auch Zidler im Moulin Rouge ankündigen, was Jane Avril laut ihrer eigenen Erzählung jedoch ablehnt. Vgl. Jane Avril, 16. August 1933, in: Avril: *Mes Mémoires*, S. 35.

8 Vgl. Price: *Cancan!*, S. 70: »She always insisted that she performed purely for her own pleasure, and it certainly seems that she was totally absorbed in her art.«

9 Jane Avril, 9. August 1933, in: Avril: *Mes Mémoires*, S. 12.

10 Jane Avril, 11. August 1933, in: ebd., S. 19.

11 Pedley-Hindson: *Jane Avril and the Entertainment Lithograph*, S. 119. Pedley-Hindson versteht die Schwerkraft als bildnerisches Hilfsmittel, das sie im Kontrast zu der in Jules

Tanzumgebung herausgelöstes und demnach wirklichkeitsfernes Bild zu generieren. Auch Richard Thomson, der die Autogrammfotografie schon früh als Inspiration für das Plakat anführt und sie in seinem Text zu Wolfgang Wittrocks Katalog *Toulouse-Lautrec. The complete prints* mit dem Gemälde *Jane Avril Dansant* vergleicht, sieht in Toulouse-Lautrecs figürlicher Darstellung »a sense of physical effort and momentum more plausible than the artificial levity of the photograph.«¹²

Thomsons Beschreibung einer sichtbaren Anstrengung und Pedley-Hindsons Interpretation einer auf die Tänzerin wirkenden Schwerkraft lassen sich meiner Meinung nach auch als Verweise auf die spezifische Bewegungssprache des Tanzstils von Jane Avril lesen. Wanken, torkeln, springen und stampfen gehören zum Bewegungsvokabular ihrer Darbietungen wie auch des wilden Cancan der La Goulue. Auch Emotionen wie Wut, Brutalität oder Lust dienen als Auslöser für die tänzerischen Bewegungen.¹³ Sie erinnern an die Ästhetik des späteren Ausdruckstanzes, speziell an die Tänze Mary Wigmans oder Valeska Gerts, die explizit Darstellungsformen des Hässlichen in die Gestaltung einbeziehen und als Gegenkonzept zum Schönheitsideal des Balletts und seines Prinzips der Leichtigkeit zu verstehen sind.¹⁴ Die Darstellung einer verkrampften, der Schwerkraft folgenden Jane Avril in der Lithografie wie auch schon im vorausgehenden Gemälde wirkt also eben aufgrund ihrer Anstrengung und ihrer Stasis scheinbar überzeugender als die unbeschwerte und unangestrengt wirkende Tänzerin in der Fotografie – sowohl mit Blick auf den überlieferten Eindruck ihres Tanzstils wie auch mit Blick auf die tänzerischen Entwicklungen dieser Zeit.

Pedley-Hindsons, Thomsons und Iresons Lesarten einer wirklichkeitsnahen, also einer dem Tanzstil Jane Avrils ähnlichen Darstellung, sollen im Folgenden durch meine eigenen Beobachtungen im Vergleich des Plakats mit der

Chérets Plakaten herrschenden Schwerelosigkeit seiner Figuren sieht und im Kontext der Körperlichkeit und Performance weiblicher Tänzerinnen liest.

- 12 Thomson: *The imagery of Toulouse-Lautrec's prints*, S. 24.
- 13 Rigolboche schreibt in ihren Memoiren: »Für den Cancan gibt es nur einen einzigen synonymen Ausdruck – die Wut.« Blum/Huart: *Memoiren der Rigolboche*, S. 63.
- 14 Zur Ästhetik des Ausdruckstanzes siehe Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 34 und Huschka: *Moderner Tanz*. Zur Überwindung des Körpergewichts und der Schwerkraft im Ballett und der damit zusammenhängenden Bewegungssprache siehe Klein: *FrauenKörperTanz*, S. 128. Zum zweifachen Prinzip des Balletts im Sinne einer Leichtigkeit evozierenden Bewegungssprache und der scheinbaren Mühelosigkeit des Tanzens an sich schreibt Thurner, Christina: *Wie eine Taubenfeder in der Luft. Leichtigkeit als utopische Kategorie im Ballett*. In: *figurationen. gender literatur kultur*, 4, 1 2003.

Autogrammphotografie ergänzt und erweitert werden. Die folgenden Ausführungen zur Pose in der Fotografie und der Lithografie, zum Verhältnis von Figur und Rahmung, zur Rolle des Musikers, der als einzige weitere Figur im Plakat erscheint, und die Untersuchung der Linie als dominantes Gestaltungselement der Darstellung werden zeigen, dass es sich bei den Veränderungen, die Toulouse-Lautrec auf dem Weg von der Fotografie hin zum Plakat vornimmt, um mehr als eine Anpassung an Jane Avrils besondere Art zu tanzen handelt. Ich schlage eine Interpretation der Lithografie vor, die auf eine Auseinandersetzung mit dem medien-spezifischen Modus der Darstellung der tänzerischen Bewegung Jane Avrils vor der Folie der fotografischen Vorlage abzielt. Toulouse-Lautrec thematisiert mit der krampfhaften Körperhaltung Jane Avrils bewusst die mit dem Lächeln der Tänzerin überspielte Konstruiertheit der in der Fotografie festgehaltenen Szene und demonstriert mithin das Potential seines künstlerischen Mediums, der Lithografie, zur Visualisierung und Vermittlung von Bewegung.

Die Pose

Die Gestelltheit der Fotografie Jane Avrils ergibt sich aus dem gewählten Modus der Darstellung, nämlich dem Tänzerinporträt, in dem der Tanz und die Fotografie im 19. Jahrhundert zuerst aufeinandertreffen. Das fotografische Tänzerinporträt ist die erste Form des fotografischen Bildes, das sich im weitesten Sinne mit dem Tanz als Motiv beschäftigt. In seinem Fokus steht, wie auch in den Rollenporträts bekannter Schauspielerinnen, die Porträtab-sicht – das heißt, das Hervorheben der »Erscheinung und Persönlichkeit des Tänzers in verschiedenen Posen«¹⁵. Dazu werden die Tänzerinnen in charakteristischen Gesten, Posen und Kostümen als Ganzfiguren vor einem einfarbigen hellen Hintergrund im Atelier eines Porträtfotografen abgelichtet. Das foto-

15 Barche/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben*, S. 323. Entsprechend wurden Tänzerinporträts bis in die 1920er Jahre hinein von Porträtfotografen gemacht. Gisela Barche und Claudia Jeschke fassen die stilistische Entwicklung der Tanzfotografie vom Porträt zum Bewegungsbild pointiert zusammen (ab S. 323). Vgl. auch Susanne Holschbach, die über fotografische Porträts von Schauspielerinnen im 19. Jahrhundert schreibt: ausführlich in Holschbach: *Vom Ausdruck zur Pose*, S. 6; ihre Untersuchung am Beispiel der Fotografien der Schauspielerin Charlotte Wolter in den 1860ern sind auch abgedruckt in: Susanne Holschbach: *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*. Berlin 2006.

grafische Tänzerinporträt unterliegt also ähnlichen Darstellungsbedingungen wie die Porträtfotografie.

Der Ausstellungskatalog *Toulouse-Lautrec and Jane Avril. Beyond the Moulin Rouge* (2011) druckt einige zu Werbezwecken entstandene Fotografien Jane Avrils ab, die im üblichen Modus gemacht wurden. Sie zeigen die Tänzerin teils in kuriosen Kostümen. Ob Jane Avril tatsächlich in diesen Kostümen oder in diesen mit der Präsentation in der Fotografie assoziierten Rollen aufgetreten ist, war zu dieser Zeit nicht entscheidend. Stattdessen sollte damit die Neugier des Publikums auf die Tänzerin entfacht werden. Die fotografischen Porträts dieser Zeit entfernen sich zugunsten ihrer Werbewirksamkeit oft weit vom tatsächlichen Auftritt. Die Darstellerinnen nehmen häufig eine Reihe von standardisierten und vor allem weiblich konnotierten Körperhaltungen aus der Porträtfotografie ein, die keineswegs in Zusammenhang mit einer bestimmten Aufführung oder Rolle stehen müssen.¹⁶ Und auch die Kostüme entsprechen häufig nicht den Bühnenkostümen, sondern sind an die allgemeine Mode und die Vorlieben des Publikums angepasst.¹⁷ Aus den Aufnahmen lässt sich so oft mehr über aktuelle Strömungen in der Mode oder über die Darstellungsmodi in der Fotografie erfahren als über den Tanz selbst.

Einige der für die fotografischen Aufnahmen eingenommenen Posen mögen zwar aus dem Tanz entnommen sein, wie die charakteristische Cancanpose mit dem erhobenen Bein, in der Jane Avril in der Fotografie Sescaus abgelichtet ist, sie verweisen aber nur auf den dargestellten Tanzstil. Die Bewegung und die tänzerischen Qualitäten vermögen sie nicht zu vermitteln. Das hängt mit den technischen Grenzen und Möglichkeiten der Fotografie, aber auch mit der gewählten Bildpraxis und -tradition der Porträtfotografie für die Tänzerinfotografien zusammen. Die zunächst langen Belichtungszeiten machen ein langes, oft mühsames Stillstehen der Modelle notwendig, was häufig nur unter Zuhilfenahme verschiedener Stützvorrichtungen möglich ist.¹⁸

16 Vgl. Holschbach: *Vom Ausdruck zur Pose*, S. 6 über fotografische Schauspielerporträts. Gleiches gilt für die Tänzerinfotografie.

17 Susanne Holschbach beobachtet diesen Umstand in den fotografischen Rollenporträts der Schauspielerin Charlotte Wolter. Vgl. ebd., S. 8. Auch die Fotoporträts Jane Avrils vermitteln diesen Anschein.

18 Vgl. Brandl-Risi, Bettina/Brandstetter, Gabriele/Diekmann, Stefanie: *Posing Problems. Eine Einleitung*. In: Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi und Stefanie Diekmann (Hg.): *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*. Berlin 2012, S. 16-17 und Barche/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben*, S. 324.

Tanzende in Bewegung würden unscharfe Aufnahmen ergeben.¹⁹ Auch die Herstellung der Aufnahmen mit den zunächst üblichen Glasplatten machte schnelle oder spontane Aufnahmen kaum möglich. Schon 1889 aber sind Kameras mit Papierfilm erhältlich, deren Bedienung denkbar einfach ist.²⁰ Sie sind leicht, haben eine kürzere Belichtungszeit und machen so fotografische Schnappschüsse möglich.²¹ Dennoch werden die Tänzerinporträts weiter im Modus der Porträtfotografie gemacht. Das Interesse der Käufer:innen dieser Fotografien liegt nicht in der Auseinandersetzung mit dem Tanz, sondern in der Vermittlung der Persönlichkeit der Tänzer:innen, die durch Pose, Kostüm und Inszenierung unterstrichen werden soll.²²

Für Bilder, die wie die Fotografie Sescaus Körperhaltungen aus dem Tanz zeigen, kommen daher nur Standposen in Betracht, die über eine längere Zeitspanne gut zu halten sind.²³ Jane Avril steht still, um eine möglichst ge-

19 Zu fotografischen Bewegungsstudien und der Etablierung der Momentaufnahme als geeignete Darstellungsform für Bewegung siehe den Exkurs in Kapitel III.

20 Vgl. Frizot: *Neue Bildkonzepte dank der Photographie*, S. 50.

21 Vgl. Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 39.

22 Vgl. Barche/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben*, S. 323-324.

23 Das Posieren in einer charakteristischen Pose im Kostüm rückt die Tänzerinporträts historisch wie auf formal-ästhetischer Ebene in die Nähe der *tableaux vivants* – einer am Ende des 18. und im 19. Jahrhundert beliebten Praxis der Nachstellung bekannter Gemälde in privaten Gesellschaften. Zu *tableaux vivants* und ihrer Spezialform der Attitüden siehe AK: *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*. Hg. von Sabine Folie, Michael Glasmeier und Mara Reissberger, Kunsthalle Wien, Wien 2002; Joos, Birgit: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin 1999; Ittershagen, Ulrike: *Lady Hamiltons Attitüden*. München 1999. Um 1900 werden *tableaux vivants* auch als Teil des Programms der Varietés beliebt, wie verschiedene Programmhefte aus dem Jardin de Paris, die in der Bibliothèque Nationale de France aufbewahrt werden, belegen. Siehe dazu auch Ochaim: »La Loïe«, S. 74-78. Rudolf Koella verortet auch die privaten fotografischen Porträts Toulouse-Lautrecs und seiner Freunde im Umfeld der *tableaux vivants*. Vgl. Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 24-26.

Für die Ästhetik der Pose bedeutet die fotografische Ablichtung der *tableaux vivants* wie auch der posierenden Tänzerinnen für die Rollenporträts jedoch eine endgültige Stillstellung – eine Arretierung des Körpers, die durch das Posieren für die Fotografie vorweggenommen wird. Vgl. Brandl-Risi/Brandstetter/Diekmann: *Posing Problems*, S. 17: »Die Pose ist niemals eine statische Darbietung, das Foto, einmal aufgezeichnet, hingegen schon.« Und Company, David: *Posing, Acting, Photography*. In: David Green und Joanna Lowry (Hg.): *Stillness and time. Photography and the moving image*. Brighton 2006: »When we pose we make ourselves into a frozen image.« Zur Pose und dem Potential der Bewegung in der zeitweisen Stillstellung siehe auch Brandstetter, Gabriele: *Pose –*

naue Betrachtung des möglichst perfekt ins Bild gesetzten Motivs zu unterstützen. Und perfekt bedeutet in dieser Zeit auf medienpezifischer Ebene, den Bildgegenstand mit möglichst klaren Umrissen, also an keiner Stelle verschwommen, darzustellen. Die Stillstellung zeigt sich dabei am deutlichsten im Rock der Tänzerin. Er hängt der Schwerkraft folgend hinten gerade herab. Volumen erhält der Rock einzig dadurch, dass die Tänzerin ihn hochrafft. Das Fliegen des Rocks, das den visuellen Effekt der Tanzbewegungen bestimmt, lässt sich auf diesem Bild nicht nachvollziehen. Ebenso wenig ist der wilde Cancan La Goulues in der bereits vorgestellten Fotografie der Tänzerin (Abbildung 9) erkennbar.

Wie wenig der fotografische Porträtmodus für die freien Tänze funktioniert, machen auch Fotografien der Tänzerin Loïe Fuller, wie die Aufnahme Leopold Reutlingers (Abbildung 24), deutlich. Loïe Fuller tritt zur selben Zeit wie Jane Avril in verschiedenen Tanzlokalen in Paris auf. Bekannt wird sie mit ihren eindrucksvollen Tänzen, in denen sie ihre weiten Kleider und lange Stoffbahnen durch Drehungen und geschickte Impulse in Bewegung versetzt.²⁴ Für einige Darbietungen entwickelt sie ein Kleid, das mit einem Ring um ihre Stirn befestigt wird und von dort aus bis auf den Boden reicht. Sie bringt außerdem Stäbe zur Verlängerung ihrer Arme an, mit denen sie die Stoffbahnen lenkt. Ihre Kostüme und die spezielle Bühnentechnik werden in Europa, Großbritannien und den USA patentiert.²⁵ Die Aufnahme Reutlingers zeigt die Tänzerin mit ausgebreiteten Armen, an denen ihr Kostüm bewegungslos herabhängt. Der Tanz, der sich durch fliegende, kontinuierlich sich neu formierende Stoffbahnen charakterisiert, ist so nicht verbildlicht.

Im Plakat *Jane Avril* (1893) überträgt Toulouse-Lautrec die durch die Fotografie forcierte Stillstellung der Tänzerin und verhandelt sie, indem er ihre Erscheinung im fotografischen Porträt in der Lithografie quasi umkehrt. Das Lächeln der Tänzerin in Sescaus Autogrammkarte wird zum konzentrierten

Posa – Posing. Zwischen Bild und Bewegung. In: Elke Bippus und Dorothea Mink (Hg.): *Fashion body cult. Mode Körper Kult.* Stuttgart 2007, S. 257-259.

24 Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Die Tänzerin der Metamorphosen.* In: AK: *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil.* Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Museum Villa Stuck München, München 1995, S. 28. Toulouse-Lautrec befasst sich mit Loïe Fuller in seiner lithografische Reihe *Miss Loïe Fuller* (Abbildung 11) im Frühjahr 1893.

25 Vgl. Danzker, Jo-Anne Birnie: *La Divine Loïe.* In: AK: *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil.* Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Museum Villa Stuck München, München 1995, S. 12; Janzen: *Das Variété*, S. 121 und Suquet: *L'Éveil des modernités*, S. 79-96.

Blick im Plakat. Ihre freundliche und offene Hinwendung zu den Betrachtenden wird ersetzt durch den nach hinten weichenden Oberkörper und die hochgezogene Schulter. Dem aufrechten und stabilen Stand Jane Avrils in der Fotografie setzt er den unter Anstrengung gebeugten Rücken und das durch den Zug am Oberschenkel nachgebende Standbein der Figur im Plakat entgegen.²⁶ Auf diese Weise macht er auf den Prozess der Bildwerdung des Körpers für die Fotografie aufmerksam und damit auf die Grenzen des Darstellungsmodus des Porträts für den freien Tanz.

Figur und Rahmung

Die Anspannung Jane Avrils thematisiert Toulouse-Lautrec dann auch in der formalen Ebene des Plakats, genauer: im Verhältnis der Figur zur Rahmung auf der Bildfläche. Rahmen und Musiker begrenzen die Fläche, die der Tänzerin zur Verfügung steht. Letztlich nehmen sie sogar mehr Bildfläche ein als die Figur selbst. Sie beschneiden ihren Wirkungsbereich und nehmen ihr damit einen Teil ihrer Bewegungsfreiheit. Eine Studie zum Plakat (Abbildung 25), in der das Verhältnis von Figur und Rahmung ausgelotet wird, belegt, wie dominant besonders die Figur des Musikers auf die Tänzerin einwirkt. Denn nicht der Rahmen wird um die Figur gezogen, sondern andersherum: Die Figur wird in den Rahmen eingepasst. Die Studie besteht aus einem Aquarell, auf dem Rahmen, Musiker und Bodenlinien skizziert sind. Dahinter heftet Toulouse-Lautrec eine Fotografie der Tänzerin, deren rechte untere Ecke er abknickt, damit sie innerhalb des dort durch den Kontrabass abgescrägten Rahmens bleibt. Die Einwirkung des Rahmens auf den Bildbereich der Tänzerin zeigt sich also auch auf der Ebene des Arbeitsmaterials. Bei der Fotografie handelt es sich jedoch nicht etwa um die Autogrammfotografie Sescaus, son-

26 Als Gegenpol zur verbildlichten Bewegungslosigkeit der Figur fungieren in Toulouse-Lautrecs Lithografie ein Netz aus Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen sowie die bewegte Umrisslinie, die in den nächsten beiden Abschnitten genauer beleuchtet werden.

dern um die fotografische Reproduktion seines Gemäldes *Jane Avril Dansant*.²⁷ Die Figur der Tänzerin darin überträgt Toulouse-Lautrec auf das Aquarell.

Musiker und Rahmen sind Teil einer Eingrenzung, der sich die Tänzerin fügen muss. Sie weisen der Tänzerin ihren Platz im linken und oberen Teil des Bildes zu. Dabei stellt sich der Kontrabasshals dem Unterschenkel des erhobenen Beins der Tänzerin entgegen, sodass er das Bein aktiv in ihre Richtung und sie selbst damit insgesamt nach links zu drängen scheint.²⁸ Dort begrenzt der Rahmen, zu dem die Tänzerin mit ihrem Rücken steht, die ihr zur Verfügung gestellte Fläche. Anlehnen kann sich Jane Avril daran nicht. Vielmehr wirkt er in die entgegengesetzte Richtung und drückt ihren Oberkörper zurück nach rechts. Unter diesem Druck beugen sich Standbeinknie und Rücken. Der Rock hingegen schiebt sich wie unterstützend zwischen die beiden Beine und die Tänzerin damit zurück in Richtung der Bildmitte. Im vorbereitenden Gemälde (Abbildung 23) scheint dieses Verhältnis von Figur und Rahmung schon angedacht. Dünne Linien rechts unten könnten bewusst mit Blick auf die Position des Kontrabasses gesetzt worden sein und der hinten effektiv nach außen schwingende Rock der Tänzerin wurde korrigiert und begradigt.

Das Hin und Her zwischen Figur und Rahmung wirkt wie ein beständiges Ausloten der Kräfte, ein Ausbalancieren der Pose auf einem Bein und auf schiefem Boden. Denn auch die Bodenlinien gehören zum einengenden Arrangement und sind schon in der Aquarellstudie zum Plakat angelegt. Sie stellen sich scharf der Vertikalen der Tänzerin und der Diagonalen ihres erhobenen Beins entgegen, entziehen ihr den Stand und lassen ihre Pose instabil wirken. Die Bühnenfläche scheint geradezu nach ›vorne‹ zu klappen und die Figur dabei immer weiter in Richtung der Betrachtenden zu schieben. Die

27 Wer der Urheber der fotografischen Reproduktion ist, ist nicht bekannt. Es liegt jedoch nahe, dass Toulouse-Lautrec einen seiner befreundeten Fotografen, vielleicht sogar Sescou selbst, damit beauftragt hat, wie er dies für andere Werke auch praktizierte. Vgl. Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 32. Einige der erhaltenen Fotografien sind heute in der Bibliothek des Institut National d'Histoire de l'Art, Paris aufbewahrt (Photothèque Peinture, III, 163,176). Darunter auch die fotografische Reproduktion des Plakats *Jane Avril* (1893). Sie schließt in gewisser Weise den Kreis und führt zurück zum Ursprung des Plakatmotivs in der fotografischen Aufnahme.

An dieser Stelle möchte ich Anika Reineke danken, die den entscheidenden Anstoß zu den Überlegungen bezüglich der hinter das Aquarell gehefteten Fotografie gab.

28 Vgl. Johnson: *Time and Motion in Toulouse-Lautrec*, S. 22 über den Kontrabass als Gegenpart zum Körper der Tänzerin.

so von allen Seiten eingeengte Tänzerin kann sich nur nach oben hin Platz machen. Dort überragt sie die begrenzende Rahmung und damit die ihr zugewiesene Bildfläche. An dieser Stelle entspinnt sich ein Spiel zwischen der Einengung der Figur und einer daraus resultierenden Expansion über den Rahmen hinaus und mithin auf die gesamte Bildfläche. Aus der fast schon gewalttätig erscheinenden Einwirkung auf die Figur generiert sich eine Form der Bewegung. Sie entsteht an der Stelle, an der sich die Figur über den Rahmen hinwegsetzt, überträgt sich auf den Rahmen und breitet sich an ihm entlang um die dargestellte Szene herum bis hin zum Kontrabassspieler, der als Teil des imaginären Orchesters vor der Bühne und damit als letzte Instanz an der Grenze zur Welt vor dem Bild fungiert, aus. Das Bild kippt am Moment der Überragung des Rahmens durch die Figur von der Darstellung einer durch die Rahmung eingeengten, unbewegten Tänzerin zu einer in Bewegung versetzten Bildkomposition.

Betrachtet man die Anlage des Plakats vor dieser Folie erneut, so wird deutlich, inwiefern die Pose der Tänzerin als Ausgangspunkt dieser Bildbewegung dient. Sie gibt Richtungsachsen vor, zu denen Rahmen, Musiker und Instrument formal Bezug nehmen. In den sich gegeneinanderstellenden und durcheinander einschränkenden Bildelementen und Körperteilen wird plötzlich ein Netz aus Diagonalen und Vertikalen erkennbar, die sich gegenseitig doppeln, die Richtungsachsen verstärken, statt sie zu inhibieren, und damit bewegungsfördernd wirken. Das Flachdruckverfahren der Lithografie – also ein Verfahren, bei dem das Bild nicht durch Erhöhungen oder Vertiefungen im Bildträger entsteht, sondern auf den flachen Stein gemalt und von dort abgedruckt wird – forciert die flächige Wirkung des entstehenden Bildes und wird fruchtbar gemacht, um eine Form der Bildbewegung zu generieren.

So kann die charakterisierende Beschreibung des Plakats positiv formuliert wie folgt klingen: Der innerbildliche Rahmen wie auch die Kulissen im Hintergrund wiederholen die Vertikale des Rückens und des Standbeins der Tänzerin. Die Achse ihres linken Unterschenkels wird durch die Ausrichtung des Kontrabasshalses verdoppelt. Der Rocksäum, der Spielbein und Standbein miteinander verbindet, greift diese diagonale Achse ebenfalls auf. Das erhobene Bein der Tänzerin findet in der Hand des Musikers seine Entsprechung. Der Musiker umgreift seinen Kontrabass wie Jane Avril ihr Bein, und die Wirbel seines Instruments werden in ihrer Ausrichtung zur formalen Entsprechung ihres Spielbeinfußes. Und auch die schrägen Holzdielen der Tanzfläche wirken als Bewegungslinien unterstützend und versetzen die Bildflä-

che in Bewegung.²⁹ Es scheint, als würde sich die Tänzerin durch die Überraschung des Rahmens, die eine Bewegung nach vorn impliziert, Raum ertanzen. Es kommt zu einer Verschleifung des Bildraums mit dem Raum vor dem Bild, die sich an den rahmenden Elementen entspinnt.³⁰

Richard Thomson führt Toulouse-Lautrecs Idee der Rahmung in *Jane Avril* (1893) auf einen Besuch der Ausstellung Jean-François Raffaëllis im Jahr 1890 zurück.³¹ Raffaëlli zeigt dort kleine Reliefskulpturen mit Rahmen, darunter die Skulptur *La Servante* (Abbildung 26), bei denen ein ähnliches Spiel zwischen Figur und Rahmung und darüber ebenso eine Verschränkung von Bildraum und Raum vor dem Bild beobachtet werden kann. Die Figur in *La Servante* steht auf einer Fläche, die sich aus dem sie einfassenden Rahmen entspinnt. Sowohl mit ihrem lebendig aufgebauchten Rock als auch mit ihrem rechten Arm überragt die Figur die Rahmung. Dabei greift ihre rechte Hand nach vorne und umfasst das verbindende Element zwischen horizontaler Standfläche und vertikalem Rahmen. Mit ihrer Position auf dem verlängerten Rahmenteil und ihrem Griff ermächtigt sich die Figur der Rahmung und erweitert dadurch ihren Raum nach vorne hin. Die Skulptur gewinnt an Dreidimensionalität. Der Rahmen wird zum Teil der Szene und dient, wie Thomson formuliert, als »indication of the space she [the figure – d. Verf.] occupies«³².

Ähnlich lässt sich auch die Überraschung des Rahmens durch die Figur in *Jane Avril* (1893) interpretieren. Die Rahmung ist dasjenige Element in *Jane Avril*

29 Lincoln F. Johnson formuliert in seinem Aufsatz *Time and Motion in Toulouse-Lautrec* (1956/57) vier auffällige Indikatoren und weitere Hinweise für Bewegung in den Bildern Toulouse-Lautrecs, zu denen er u.a. die schrägen Linien, die den Boden darstellen, zählt. Vgl. Johnson: *Time and Motion in Toulouse-Lautrec*, S. 16. Insgesamt sieht er Bewegung visualisiert durch »the shape [of the figure – d. Verf.], its angle of inclination, its position in the picture plane, even by the elements of the picture surrounding it.« Ebd., S. 15.

30 Ein frühes Beispiel für die Illusion von Dreidimensionalität durch Schnittstellen zwischen Bildfiguren und bildinternen Rahmen in der Plakatgeschichte ist das Theaterplakat *Woman in White* des britischen Künstlers Frederick Walker aus dem Jahr 1871, das in Ruth E. Iskins Studie abgedruckt ist. Mit dem Fuß der dargestellten Frau auf der Schwelle des dargestellten Türrahmens und ihrem Kleid, das über den an der unteren Bildkante entlang platzierten Schriftzug »OLYMPIC THEATRE« fällt, wird ein dreidimensionaler Effekt evoziert. Vgl. Iskin: *The poster*, S. 222-223.

31 Vgl. Thomson, Richard: *Toulouse-Lautrec and Sculpture*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 103, 1381, 1984 und Thomson: *The imagery of Toulouse-Lautrec's prints*, S. 24.

32 Ebd.

(1893), das die Stasis der Tänzerin, die vor der Folie des fotografischen Tänzerinporträts wahrgenommen und im unbehaglichen Blick und der krampfhaften Körperhaltung widergespiegelt wird, auf der formalen Ebene der Darstellung begründet. Gleichzeitig versetzt die Rahmung das Bild der an sich unbewegten Tänzerin erst in Bewegung. Rahmen, Musiker und Kontrabass nehmen die Bewegungsrichtungen der Pose auf, spiegeln sie, konterkarieren sie, verdoppeln sie und verbreiten sie so über das gesamte Bildfeld. Mithilfe der Rahmung wird also eine Bildbewegung generiert, die auf formaler Ebene stattfindet und schließlich in Richtung der Betrachtenden vermittelt wird.

Der Musiker als Vermittlungsfigur

Das vielleicht zugänglichste, weil figürliche, Element der Rahmung ist der Musiker. Seine Erscheinung im Plakat changiert insofern, als dass er in seiner Rolle als Musiker Teil der dargestellten Szene ist; seine eigentümliche Gestaltung aus dunklen Linien und das Eingehen seines Kontrabasshalses in den innerbildlichen Rahmen stellen seine Zugehörigkeit zur dargestellten Szene jedoch in Frage. Er ist an der Schwelle zwischen dargestellter Szene und präsentierendem Rahmen situiert, sozusagen gleichzeitig innerhalb und außerhalb des Rahmens und ein Teil von ihm. So wie der Rahmen als Grenze zwischen dem im Bild dargestellten Raum und dem Raum der Aufhängung eines Bildes fungiert³³ – und dies in besonderer Weise tut, wenn das Plakat als Ankündigung oder Erinnerung an vergangene Aufführungen am Aufführungsort aufgehängt ist –, so wird der Musiker in seiner ambivalenten Erscheinung zur Schlüsselfigur der Vermittlung zwischen Plakat und Betrachtenden. Darin ähnelt er der Figur Valentins in *Moulin Rouge, La Goulue* (Abbildung 8), auch wenn Valentin als tatsächlicher Tanzpartner La Goulues noch eher in die dargestellte Szene eingebunden ist.

Die Positionierung des Kontrabassspielers, wie auch Valentins, am unteren Bildrand erinnert unweigerlich an das klassische Motiv der Rahmenfigur, die als eine den Betrachtenden unmittelbar nahestehende Figur einen Einstieg in die Szene und womöglich auch einen Anhaltspunkt zur Identifikation bieten soll. Durch sie hindurch sieht man unter denselben Bedingungen wie sie; man erfährt durch sie, wie es ist, die dargestellte Aufführung aus

33 Vgl. Marin, Louis: *Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture*. In: *Rivista di Estetica*, 22, 12 1892, S. 23 und Beyer, Vera: *Rahmenbestimmungen. Funktionen von Rahmen bei Goya, Velázquez, van Eyck und Degas*. Paderborn 2008, S. 19-20.

einer bestimmten Position mitzuerleben.³⁴ In einigen Punkten aber widerspricht die Figur des Kontrabassspielers den Eigenschaften, die eine solche Vermittlungsfigur ausmachen. Anders als die meisten klassischen, zur Rahmenschau eingesetzten Figuren ist Toulouse-Lautrecs Musiker nicht nur vom unteren Bildrand auf Brusthöhe angeschnitten; es sind lediglich sein Kopf und eine Hand sichtbar. Die Figur rückt damit sehr nah an die Bildgrenze. Mit der Hand verdeckt der Musiker einen Teil seines Gesichts. Dennoch bleibt erkennbar, dass er, anders als die klassische Rahmenfigur, nicht mit den Betrachtenden gemeinsam auf die Szene blickt. Sein Gesicht ist im Profil gezeigt, sein Blick nicht auf die Tänzerin gerichtet.

Ähnlich Untypisches attestiert Wolfgang Kemp den »Rückenfiguren« Edgar Degas', die in seinem Œuvre auffällig oft, fast wie eine »stereotype Formel«³⁵ erscheinen. Ein Beispiel aus dem Œuvre Degas', das mit Toulouse-Lautrecs Plakaten vergleichbar ist, ist das Gemälde *Die Orchestermitglieder* (Abbildung 22). Die Musikerfiguren darin ähneln dem Kontrabassspieler in *Jane Avril* (1893) in ihrer relativen Größe und ihrer dominanten dunklen Gestalt sowie dem Anschnitt durch die Bildränder. Sie evozieren eine große Nähe zu den Betrachtenden; vielleicht sitzen sie sogar zu nah, da die Betrachtenden mindestens mit im Orchestergraben sitzen müsste, um ihnen so nahe zu kommen.³⁶ Neben dieser Nähe zu den Betrachtenden vergrößert die stark angeschnittene Erscheinung der Musiker jedoch zugleich die Distanz zu den dargestellten Tänzerinnen. Sie blicken nicht nur nicht auf die Bühne, wo sich die Solistin gerade zur Verbeugung aufstellt, vielmehr wirken sie durch ihre Größe und

34 Vgl. Kemp: *Der Anteil des Betrachters*, S. 80-81.

35 Ebd., S. 80. »Mal sind es vor uns sitzende Musikanten, mal Zuschauer, mal nur Teile von Musikinstrumenten, mal ein Fächer, an denen vorbei, über die hinweg, durch die hindurch wir auf die Szene schauen.« Ebd., S. 80-81. Den Begriff der Rückenfigur setze ich hier bewusst in Anführungszeichen, da die Figuren Valentins und des Kontrabassspielers, wie einige Figuren Degas' auch, eigentlich mehr im Profil als von hinten gezeigt werden.

36 Vgl. Verf.: *Das Wahre im Künstlichen*, S. 169-170. Annette Dixon schließt anhand des Vergleichs mit Degas' *Die Orchestermitglieder* vom Kontrabass in *Jane Avril* im Vordergrund auf die Position der Betrachtenden in den ersten Sitzreihen hinter dem Orchester und weist sie damit explizit als männliche Betrachter aus. Dort sitzen in der Oper nämlich die in der Regel männlichen Zuschauer mit Abonnements. »Lautrec thus references a male spectator.« Dixon, Annette: *Investigations of Modernity. The Dancer in the Work of Degas, Forain and Toulouse-Lautrec*. In: AK: *The dancer. Degas, Forain, Toulouse-Lautrec*. Hg. von Annette Dixon und Mary Weaver Chapin, Portland Art Museum, Portland 2008, S. 36.

Gestaltung wie eine Barriere.³⁷ Sie rahmen die dargestellte Szene nicht, sondern irritieren die Position der Betrachtenden und stellen damit den Blick auf die Szene in Frage.

Toulouse-Lautrecs Kontrabassspieler und auch die Figur des Valentin können als formaler Nachhall dieser ihrer Funktion enthobenen Rückenfiguren gelesen werden. Sie fungieren nicht mehr als Rahmen- und Identifikationsfiguren im klassischen Sinne. Durch ihre Größe und den groben Anschnitt sind sie wie ein Hindernis für die Betrachtenden platziert und lenken deren Blick weg von der eigentlich dargestellten Szene hin zu sich selbst. Kemp spricht im Zusammenhang mit Degas' Rückenfiguren und dem Spiel zwischen angeschnittener Figur und relativer Größe im Bild von einem »Widerspruch des Mehr und Weniger an Bildpräsenz«³⁸, der in der Zerstreuung der Aufmerksamkeit der Betrachtenden resultiert. Die Figuren geraten in eine »Zwischenstellung [...] zwischen Darstellung und Präsentation pendelnd wie eine Kippfigur«³⁹. Dies gilt auch für Toulouse-Lautrecs Vermittlerfiguren.

In einem anderen Kontext beschreibt Kemp die Erscheinung und Funktion von Bilderrahmen und attestiert denjenigen, die als eigenständige Fläche in Konkurrenz zur Fläche des Bildes treten, den Verlust ihres Charakters als Kippfigur: Der Rahmen wird zur »Argumentationsebene mit eigenem medialem Charakter«⁴⁰. Der Kontrabassspieler in *Jane Avril* (1893), der sowohl Vermittlerfigur wie Teil des (gemalten) Bilderrahmens ist, wird zu einer doppelten Kippfigur. Der Kemp'sche Kippfiguren-Charakter der Rückenfiguren sowie der des Rahmens fallen im Kontrabassspieler in eins.⁴¹ Als auf den Rahmen aufgebracht oder zum Rahmen gehöriges Element ergänzt oder über-

37 Vgl. Shackelford, George T. M.: *The Opera Ballet*. In: AK: *Degas. The dancers*. Hg. von George T. M. Shackelford, National Gallery of Art Washington D.C., Washington D.C. 1984, S. 26.

38 Kemp: *Der Anteil des Betrachters*, S. 81.

39 Ebd., S. 82.

40 Vgl. Kemp, Wolfgang: *Heimatrecht für Bilder. Funktionen und Formen des Rahmens im 19. Jahrhundert*. In: AK: *In perfect harmony. Bild + Rahmen, 1850-1920*. Hg. von Eva A. Menden, Zwolle 1995, S. 22-23.

41 Regine Prange beschreibt die Nähe der Rückenfigur zum (Fenster-)Rahmen beziehungsweise zum referentiellen Gestus des Bildes im Kontext von Caspar David Friedrichs Atelierbildern mit und ohne Rückenfigur. Vgl. Prange, Regine: *Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur*. In: Verena Krieger und Rachel Mader (Hg.): *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln [u.a.] 2010, S. 159.

setzt der Kontrabassspieler das in den Bildern Dargestellte. Er wird selbst zum Mittler zwischen der Sicht auf das Motiv und die Art und Weise seiner Darstellung – und zwar durch seine formale Gestaltung.

Gestalterisch wird der Musiker von der Linie dominiert. Insbesondere Haare, Gesicht, Auge und Ohr werden aus schwarzen, sich windenden, dünner und dicker werdenden Linien zusammengefügt, die wie formelhafte Kürzel wirken und nicht ganz in ihrer darstellenden Funktion aufgehen. Sie modellieren die Figur immer wieder neu und dynamisieren dadurch die Darstellung. Die Figur wird zu einer abstrahierten, durch die Linie gebildeten, aber auch immer wieder dekonstruierten Form im Bild. Sie unterliegt einem Prozess der Figuration und Defiguration – der beständigen Hervorbringung und Auflösung durch die Linie –, der sich als ihr spezifisches Bewegungspotential denken lässt.⁴² Die Betrachtung changiert zwischen der Wahrnehmung der aus den Linien sich formierenden Figur und den Linien an sich. Die Erscheinung des Kontrabassspielers wechselt somit nicht nur zwischen Dargestelltem und Darstellung, sondern auch in sich zwischen der Figur und ihrer Auflösung zur Linie. Gottfried Boehm beschreibt genau dieses Phänomen des Umschlags als charakteristisch für das Kippbild.⁴³ Über das Wahrnehmungsphänomen wird also eine Form der Bewegung generiert. Auf diese Weise vermittelt der Musiker nicht nur die durch Einengung und Expansion entstehende Bildbewegung, sondern kodiert sie selbst in den figurierenden Linien. Die dreidimensionale tänzerische Bewegung der Figur wird in der zweidimensionalen Fläche verbildlicht. Andersherum formuliert: Die Linien haften nicht mehr am Gegenstand, den sie darstellen, sondern verselbstständigen sich als freie Bewegungslinien auf der Bildfläche.

42 Bewegung ergibt sich sozusagen im Werden des Bildes beziehungsweise der Figur. Vgl. Boehm, Gottfried: *Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire. Eine Kunst-Monographie*. Frankfurt a.M. 1988, S. 102. Boehm entwickelt die These des Bildwerdungsprozesses anhand der Landschaftsdarstellung *Montagne Sainte-Victoire* von Paul Cézanne, in der das dargestellte Motiv aus den einzelnen Pinselstrichen, den *taches*, also aus der Farbe heraus entsteht. Ähnlich funktioniert Toulouse-Lautrecs Modellierung der Figur aus der Linie.

An dieser Stelle sei auch an Erich Auerbachs Studie zum *figura*-Begriff erinnert, die eine wichtige Grundlage in der in den letzten Jahren relevanten Figur-Grund-Debatte darstellt. Schon der Begriff *figura*, vom lateinischen *ingere*, drücke, so Auerbach, »eher die Tätigkeit des Bildens als ihr Ergebnis« aus. Auerbach: *Figura*, S. 55. Die Figur sei also immer schon »etwas Lebend-bewegtes, Unvollendetes, Spielendes« Ebd..

43 Vgl. Boehm: *Die ikonische Figuration*, S. 39.

Die sich verselbstständigende Linie tritt auch in den Konturen des Kostüms Jane Avrils in Erscheinung. Ein vergleichender Blick auf das Gemälde *Jane Avril Dansant* (Abbildung 23) zeigt, wie Toulouse-Lautrec zunächst die unterschiedlichen Teile des Kostüms mit unterschiedlichen Strichen gestaltet: Dicht gesetzte, kräftige Striche markieren Strümpfe und Handschuh, weiche Linien beschreiben das Fließen des wallenden Rocks, und kantig getupfte deuten Rüschen und die sich durch das Heben des Beines über dem Knie sammelnde Stoffmenge an.⁴⁴ Im Plakat verzichtet Toulouse-Lautrec dann weitestgehend auf diese unterschiedliche Wiedergabe der stofflichen Qualitäten von Falten, Strümpfen und Rüschen, und gestaltet sämtliche Kostümteile gleichermaßen als plane farbige Flächen. Die speziellen Materialien und Bedingungen der mehrfarbigen Lithografien, wie die glatte Konsistenz der Druckfarbe auf der Oberfläche des Steins und die Fertigung der Lithografien mithilfe mehrerer Drucksteine und -schritte, die separat für Flächen und Konturen eingesetzt werden, sorgen für einen flächigen und schlichten Effekt ohne das Prinzip der Hell-Dunkel-Modellierung.⁴⁵ Dabei wird aus der besonderen Betonung des Stoffs durch die Pinselstriche im vorbereitenden Gemälde im Plakat *Jane Avril* (1893) die besondere Betonung der Umrisslinie.⁴⁶

Auch im Vergleich zur Fotografie zeigt sich die Reduktion der Falten innerhalb der Fläche der Röcke zugunsten der Betonung der in Bewegung versetzten Umrisslinie. Sie gestaltet den Rock wesentlich effektvoller als in der Fotografie, wo das Kostüm gerade herabhängt und die Tänzerin fast säulenartig und unbewegt erscheinen lässt. Die Umrisslinie fungiert auf diese Weise als visuelle Markierung und wird zum entscheidenden Ausdrucksmittel der Körperbewegung in der Darstellung. Ursula Perucchi-Petri beschreibt die Wirkung der »arabeskenhaft geführten Linie« in den Werken der Nabis: »Die Umrisslinie ist so geführt, dass Kontur und Körperbewegung zu einer einzigen Form verschmelzen.«⁴⁷ Diese Beobachtung eines Aufgehens der die Körperbewegung visualisierenden Linie im Umriss gilt auch für Toulouse-Lautrec. Dabei scheinen die nebeneinander platzierten Umrisslinien des

44 Vgl. Ireson: *Catalogue*, S. 69.

45 Vgl. u.a. Ives: *Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 80 und 82 und Hayakawa: *Ukiyo-e-Shunga*, S. 27.

46 Zu den Bewegungsindikatoren, die Johnson an den Bildern Toulouse-Lautrecs entwickelt, zählt auch die Art der Gestaltung der Umrisslinie: »First of all the contour swells like a snail in the direction of the movement; second, the dark accents tend to be distributed [...] away from the center; ...« Johnson: *Time and Motion in Toulouse-Lautrec*, S. 16.

47 Perucchi-Petri: *Die Nabis und der Japonismus*, S. 47.

in den orangefarbenen Überrock und die gelben und weißen Unterröcke geteilten Kostüms nach außen hin, also mit zunehmender Abstraktion vom Gegenstand, mehr und mehr in Bewegung zu geraten. Von dieser Bewegung werden auch die Haare und der Hut angesteckt, die im selben Modus der sich verselbstständigenden Linie gestaltet sind. An der Stelle, an der die Tänzerin über den Rahmen hinausragt, überträgt sich diese Linienbewegung auf den Rahmen und mit ihm auf den Kontrabass und den Musiker. So lösen sich die Linien zunehmend von der Tänzerinfigur und breiten sich als Bewegungslinien über die gesamte Bildfläche aus. Auch die über das Papier fließenden Notenlinien sind nun als Wiederhall der bewegten Umrisse wahrnehmbar.

Johnson beschreibt diese Art der Kodierung der Körperbewegung am Beispiel der Lithografie *La Goulue* (Abbildung 20): »If we mask the figures of Goulue and Valentin above the waist they lose all appearance of corporeality, become merely a schematic diagram of a movement in a surface pattern of line.«⁴⁸ Diese charakterisierende Beschreibung erinnert auch an die aus dunklen Linien gestaltete Figur des Valentin im Plakat *Moulin Rouge, La Goulue*. Die tänzerische Bewegung wird in ein grafisches Zeichen auf der Bildfläche transformiert.⁴⁹ Als solches ruft es auch den Entstehungsprozess der Lithografie und damit die Bewegung der Hand des Künstlers in der Anfertigung der Darstellung auf. Die Zeichnung wird mit einer fetthaltigen Kreide oder Tusche seitenverkehrt auf einen je nach gewünschter Körnung grob oder fein geschliffenen oder polierten flachen, mit Wasser befeuchteten Stein gemalt und dann mit fetthaltiger Farbe eingefärbt. Nur die auf diese Weise behandelten Linien halten die Farbe, die Stellen, die mit Wasser behandelt wurden, stoßen die fetthaltige Farbe ab.⁵⁰ Das Verfahren, mit Kreide oder Tusche direkt auf den Stein zu malen, kommt der Technik der

48 Johnson: *Time and Motion in Toulouse-Lautrec*, S. 15.

49 Eine Übersetzung von Bewegung in eine lineare Erscheinung kommt auch in fotografischen Bewegungsuntersuchungen zur Anwendung, die im Exkurs in Kapitel III vorgestellt und mit Blick auf Toulouse-Lautrecs Arbeiten analysiert werden.

50 Für den Druck wird der Stein geätzt, um die Druckqualität zu erhöhen und schließlich ein Papier mit hohem Druck (manuell oder in der Schnellpresse) auf den Stein gepresst. Nach einem Druck verbleibt die Zeichnung auf dem Stein, sodass dieser wieder eingefärbt und der Druckvorgang wiederholt werden kann. Das entstehende Bild unterscheidet sich in seiner Intensität nicht vom zuvor gedruckten. Soll der Stein für ein anderes Werk benutzt werden, muss er wieder abgeschliffen oder poliert und dadurch die Zeichnung entfernt werden. Siehe Griffiths, Antony: *The prints of Toulouse-Lautrec*. In: Werkkatalog: *Toulouse-Lautrec. The complete prints*. Hg. von Wolfgang Wittrock, London 1985, S. 35-48.

Malerei so nah, dass sich besonders die sogenannten *peintre-graveurs* Ende des 19. Jahrhunderts dem Medium der Lithografie zuwenden.⁵¹

Das Ergebnis, das lithografische Bild, zeigt den Abdruck der Zeichnung des Künstlers und symbolisiert damit die nur durch das Druckverfahren getrennte Verbindung zwischen Künstlerhand und Linien in der Darstellung. Die an- und abschwellenden Linien in der Darstellung kodieren die Handbewegung des Künstlers, die im Linienverlauf auf der Bildfläche ablesbar wird.⁵² An dieser Stelle sei auf den für die Kunsttheorie der Renaissance grundlegenden Begriff des *disegno* hingewiesen. Er bezeichnet die sich in der Form der Zeichnung manifestierende Idee des Künstlers, die sich in der Arbeitsteilung in den Werkstätten (der Vorzeichnung und dem Kolorieren), aber auch in der Diskussion um die künstlerische Eingebung als Grundlage

51 Obschon bereits Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland entwickelt und 1802 nach Paris importiert, verwenden Eugène Delacroix und Théodore Géricault erstmals diese Technik im künstlerischen Kontext, die aber zunächst kaum Interessenten findet. Auch der Berufsgrafiker Felix Braquemond kann die Lithografie nicht etablieren. Mit dem Einzug der Mehrfarbigkeit in die Drucke gegen Ende des 19. Jahrhunderts rückt die Lithografie in den Fokus von Künstlern wie Toulouse-Lautrec, Camille Pissarro und der Künstlergruppe Nabis, und es erweitert sich der Anwendungsbereich der Lithografie: es entstehen neben Plakaten gedruckte Theaterprogramme, Künstlermappen und Einzelgrafiken. Vgl. Carey, Frances/Griffiths, Antony: *Introduction*. In: AK: *From Manet to Toulouse-Lautrec. French lithographs, 1860-1900*. Hg. von Frances Carey und Antony Griffiths, British Museum London, London 1978, S. 15. Siehe dazu ebenfalls Fossier, François: *Die Druckgrafik der Nabis*. In: AK: *Die Nabis. Propheten der Moderne: Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Elie Ranson, József Rippl-Rónai, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard*. Hg. von Claire Frèches-Thory und Ursula Perucchi-Petri, Kunsthaus Zürich, München 1998, S. 425-429. Kapitel III.2 beleuchtet die Etablierung der Originallithografien im Kontext der bildenden Künste genauer.

52 Hier gilt insofern eine Einschränkung, als dass nicht alle Künstler:innen selbst auf den Stein malen. Häufig wird diese Arbeit durch einen erfahrenen Lithografen ausgeführt. Die Künstler:innen liefern dafür den Entwurf als Vorlage. Mit der Entwicklung des Umdruckverfahrens, bei dem eine Vorzeichnung auf Papier durch den Druck auf einen Stein und den Umdruck auf einen zweiten übertragen werden kann, treten die Künstler:innen selbst wieder vermehrt in Aktion. Auch die Seitenverkehrung des Motivs wird damit obsolet. Toulouse-Lautrec gehört, wie unter anderem Edouard Manet und Camille Pissarro, zu den Künstlern, die sich des Umdruckverfahrens bedienen. Vgl. Carey/Griffiths: *Introduction*, S. 15.

der Künste widerspiegelt.⁵³ Der *disegno* weist der Linie die wichtige Rolle als unmittelbares Ausdrucksmittel des Künstlers zu.⁵⁴

Mit der Übertragung der gestischen Bewegung auf den Stein und deren Nachvollziehbarkeit in der Darstellung rückt das Erscheinungsbild der ornamentalen Linien in *Moulin Rouge*, *La Goulue* und *Jane Avril* (1893) auch in die Nähe der (Hand-)Schrift. Matthias Arnold bezeichnet Toulouse-Lautrecs lineare Gestaltung gar als »Schnellschrift«⁵⁵ und den »blitzschnelle[n] Strich, der im Entstehen bereits abstrahiert[e] und dennoch die Dinge verdeutlicht[e]«⁵⁶ als größte Stärke Toulouse-Lautrecs. Auch ein Blick auf die Signatur Toulouse-Lautrecs, die ebenfalls mit dem Prinzip des Verweises durch Verkürzung und Abstraktion arbeitet, lässt die Verknüpfung der Darstellung mit dem Bezugssystem Schrift zu. Die Signatur in *Jane Avril* (1893), die die Initialen des Künstlers in der Form eines japanisch anmutenden kreisförmigen Siegels fasst, referiert explizit auf die Integration der Kalligrafie in japanische Holzschnitte, deren stilistische Möglichkeiten Toulouse-Lautrec vor allem in den Plakaten exploriert.⁵⁷ Dieses Monogramm verwendet er ab da fast durchgehend für Plakate und Drucke und nutzt es bald als Studiostempel, mit dem auch nach seinem Tod viele seiner Werke nachträglich versehen werden.⁵⁸ In

53 Wolfgang Kemp widmet sich der Geschichte dieses Begriffs in Kemp, Wolfgang: *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, S. 219-240.

54 Auch mit dem Begriff der *figura* als »Vorstellung des Modellhaften«, , der Idee, die im Bild formiert wird, ließe sich an dieser Stelle operieren, die die Umrisslinie der Figuren als Ausdrucksträger der Darstellung bestätigt. Brandstetter Gabriele/Peters, Sybille: *Einleitung*. In: Gabriele Brandstetter und Sybille Peters (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München 2002, S. 9

55 Arnold: *Das Theater des Lebens*, S. 305. Arnold vergleicht Toulouse-Lautrecs Werke mit denen des französischen Lithografen Honoré Daumier, dessen technische Ausführungen er als »Vorahnung der Lautrec'schen Schnellschrift« bezeichnet und in denen er – ähnlich wie in den Werken Toulouse-Lautrecs – »den Eindruck von Bewegung, Klang und Vitalität« sieht. Ebd. Er wendet den Begriff außerdem auf die weiche Pinselführung in Edgar Degas' Tuschezeichnungen an, der in diesem Modus versucht, eine figurliche Impression zu geben. Vgl. Arnold, Matthias: *Die figurliche Zeichnung um 1900. Von Toulouse-Lautrec bis Picasso*. In: *Weltkunst*, 6, 1985, S. 776.

56 Arnold: *Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 44.

57 Parallelen der Bildsprache Toulouse-Lautrecs zur japanischen Kunst werden in unterschiedlichen Kontexten immer wieder aufgegriffen. Die Signatur als Bildelement des gedruckten Rahmens wird an späterer Stelle erörtert.

58 Vgl. Ives: *Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 85.

Gemälden verwendet er diese zwischen Bild und Schrift changierende Signatur jedoch nicht, was sie fest mit dem Medium der Lithografie verknüpft.⁵⁹

Schrift und Bild werden dann auch auf motivischer Ebene miteinander verknüpft. In *Moulin Rouge, La Goulue* wird die umrissene Figur des Valentin mit dem ebenfalls umrissenen Schriftzug »MOULIN ROUGE« verbunden.⁶⁰ Der Schriftzug »Jane Avril« im gleichnamigen Plakat besteht gar ausschließlich aus umrissenen, unausgefüllten Buchstaben, die als Analogie zu den bewegten Umrisslinien der Figuren verstanden werden können. Die Bewegungslinie ist also, wie Matthias Arnold beschreibt, Teil der persönlichen »Handschrift« Toulouse-Lautrecs, die zugleich auf ihre semantische Ebene verweist.⁶¹ Sie deutet durch den dynamischen Charakter ihrer Erscheinung auf das durch sie Auszudrückende – die tänzerische Bewegung – und vereint damit in sich zwei Formen der Bewegung: die Bewegung der Tänzerin und die des Künstlers.

Resümee

Im Transfer des Motivs der unbewegten Figur aus der Fotografie in die Lithografie passieren im Grunde mehrere Dinge: Das Lächeln der Tänzerin wird durch den in sich gekehrten Blick der Figur ersetzt, der für Jane Avrils besondere Versunkenheit in den Tanz steht. Gleichzeitig spiegelt ihr Blick ein Unbehagen wider, das die Gestelltheit der Situation im Fotografenatelier reflektiert, die Toulouse-Lautrec durch die Einschränkung ihrer Wirkungsfläche im Bild formal plausibel macht. Die hinter ihrem Lächeln in der Fotografie verschleierte Anstrengung des Posierens wird dadurch offengelegt. Die Verkehrung der Unbeschwertheit und Leichtigkeit Jane Avrils in der Fotografie in eine Form der Anspannung und Bewegungslosigkeit der Figur in der Lithografie kann als Inversion im Sinne Erich Moritz von Hornborstel begriffen werden, der in seiner Abhandlung *Über die optische Inversion* (1921) formuliert: Inversion bedeutet, »das Von-außen und Von-innen vertauschen«⁶². Bei Tou-

59 Vgl. ebd. M. G. Dortu druckt in Band 1 seines Werkkatalogs eine Sammlung der verschiedenen Signaturen Toulouse-Lautrecs ab. Siehe Werkkatalog: *Toulouse-Lautrec et son Œuvre*. Hg. von Marcel G. Dortu, New York 1971.

60 Siehe dazu Kapitel 1.1.

61 Vgl. hierzu auch Johnson: *Time and Motion in Toulouse-Lautrec*, S. 15.

62 Hornborstel, Erich Moritz von: *Über optische Inversion*. In: *Psychologische Forschung. Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften*, 1, 1, 1921, S. 154: »Invertieren heißt: Konkaves konkav, Konkaves konvex machen; das Von-außen und Von-innen vertau-

louse-Lautrecs Darstellung der Jane Avril handelt es sich insofern um eine Inversion, als dass das äußerliche, aufgesetzte Lächeln der inneren, überspielten Anspannung im Posieren weicht, die in der hochgezogenen Schulter, dem zurückweichenden Oberkörper und dem angestrengt nach vorn geschobenen Kinn der Figur im Plakat reflektiert wird. Der versunkene Blick der Tänzerin verwandelt sich unter diesen Vorzeichen in einen gequälten.

Mit dem Rahmen um die Figur und mit dem Kontrabass, der sich dominant ins Bild hineinschiebt, verbildlicht und verstärkt Toulouse-Lautrec die Einwirkung auf die Figur. Ihr ordnet sich die Tänzerin jedoch nicht lange unter. Sie macht sich Platz, indem sie den Rahmen oben überragt. Das Netz aus inhibierenden Achsen, die sich der Tänzerin entgegenstellen und sie in die Bildfläche einspannen, wird zu einem produktiven Netzwerk, in dem Richtungsachsen aufgenommen und vervielfältigt werden. Die rahmen-Elemente versetzen das Bild dadurch, aber auch durch ihre abstrahierte, der Linie verhafteten Gestaltung in Bewegung. Die Linie emanzipiert sich auf dem Weg vom Umriss des Kostüms bis hin zum Kontrabassspieler von ihrer beschreibenden Funktion und breitet sich als selbstständiges Bewegungsornament über die gesamte Bildfläche aus. Sie wird zum übergeordneten Indikator der Bewegung auf der Fläche des Bildes. Der Musiker wird als Teil der Rahmung zum Bewegung vermittelnden Element – nicht im klassischen Sinne einer Rahmenfigur, sondern durch seine dynamisierende Gestaltung.

schen; gegen mich Geschlossenes öffnen und eindringen, vorn Offenes schließen und mich ausschließen; das Hervorstehende zurückdrängen, das Weichende hervorheben; das Gegenständliche zum Raum verflüchtigen, das Raumhafte zum Gegenstand festigen.«, so die vollständige Passage, auf die sich auch Gabriele Brandstetter bezieht. Sie verwendet den Begriff Inversion im Kontext der Figur und des Figurativen in der seit einigen Jahren virulenten Diskussion über die Qualitäten des Bildlichen und das performative Potential von Figuren und Figurationen und erläutert seine verschiedenen Facetten. Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Figur und Inversion. Kartographie als Dispositiv der Bewegung*. In: Gabriele Brandstetter und Sybille Peters (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München 2002. Die hier besonders relevante Passage ist das eingangs abgesteckte Definitionsfeld der Inversion, in der diese als Vorgang des Kippens, als Ein- und Ausstülpungsprozess, als Vorgang der Umkehrung der Aktion oder als Moment des Wechsels beschrieben wird (S. 247-251). Auch Gottfried Boehm nutzt den Begriff in seiner Untersuchung des Kippbildes und der Kippfigur und stellt fest: »Was freilich an der Inversion besonders fasziniert ist das rätselhafte Phänomen des Umschlags: Eine Sicht kollabiert und eine andere tritt an ihre Stelle.« Boehm, Gottfried: *Die ikonische Figuration*. In: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München 2007, S. 38.

Toulouse-Lautrec stellt der unbewegten Figur eine bewegende Rahmung an die Seite. Oder anders formuliert: Er versetzt das Beiwerk der Figur in Bewegung und schafft es so, eine Form der Bildbewegung zu realisieren.

2. Vom Atelier auf die Bühne

Der Hintergrund oder die Umgebung der Tänzerin in der Fotografie Paul Sesauc (Abbildung 2) und im Plakat *Jane Avril* (1893) (Abbildungen 1) unterscheiden sich auf den ersten Blick erheblich voneinander. Das Plakat zeigt eine Darstellung, die der Fotografie im ausgehenden 19. Jahrhundert nicht entspricht und ihr auch nicht möglich ist. In dieser Zeit hat sich noch keine eigenständige Tanzfotografie etabliert. Das liegt nicht nur am zunächst fehlenden Interesse an Bewegungsaufnahmen, das erst mit dem gesteigerten Interesse am Tanz wächst, sondern auch an technischen Einschränkungen.⁶³ Noch bis in die 1920er Jahre hinein sind keine Aufnahmen während der Aufführungen möglich, da die Beleuchtung unzureichend und die Belichtungszeit zu lang ist.⁶⁴ Für die fotografischen Tänzerinporträts werden die Tänzer:innen aus ihrer ursprünglichen Umgebung der Bühne herausgenommen und im ausgeleuchteten Atelier der Porträtfotograf:innen abgelichtet. Das Setting dort entspricht dem der Porträtfotografie und besteht aus einem einfarbig hellen, selten auch einem einfarbig dunklen Hintergrundprospekt, vor dem die Tänzer in für ihre Darbietungen charakteristischen oder aber aus der Porträtfotografie üblichen Körperhaltungen posieren.⁶⁵ Genauso erscheint die Autogrammphotografie Jane Avrils von Paul Sesauc. Darin steht die Tänzerin vor einer hellen Fläche, die abgesehen von einer leichten Linie zwischen Boden und vertikalem Hintergrundprospekt völlig neutral bleibt. Nichts verweist auf

63 Vgl. Barche/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben*, S. 323-324.

64 Die technischen Hürden bedeuten auch, dass fotografische Bilder der Tanzlokale im ausgehenden 19. Jahrhundert weitestgehend fehlen. In der Untersuchung der Räumlichkeiten muss man sich auf Überlieferungen zeitgenössischer Beschreibungen und Berichte verlassen. Bildliche Zeugnisse existieren in Form von Stichen in Reiseführern über Paris oder Illustrationen in Zeitschriften, die die Örtlichkeiten und das Geschehen auf und vor der Bühne schildern. Zum Beispiel Gustave Dorés und Honoré Daumiers Illustrationen für die Zeitschrift *Le Charivari*. Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 20, 21.

65 In Ausnahmefällen werden auch Aufnahmen im Freien gemacht. Vgl. Barche/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben* und Holschbach: *Vom Ausdruck zur Pose*.

die Umgebung, in der sich die Tänzerin befindet. Es wird keine räumliche Perspektive eröffnet. Der Hintergrund ist nah an die Figur gerückt – oder andersherum: Jane Avrils heller Haarschmuck wie auch der helle Rocksäum rechts unten nähern sich dem Hintergrund farblich an. Die Figur scheint an diesen Stellen mit dem Hintergrund zu verschmelzen.

Im Gegensatz dazu zeigt das Plakat *Jane Avril* (1893) die Tänzerin auf einer Bühne und in Anwesenheit des Musikers, die die ursprüngliche Umgebung, den Ort ihrer Aufführung, wenn auch nicht eindeutig beschreiben, so doch zumindest aufrufen. Das Jardin de Paris, für das das Plakat laut Aufdruck in einigen Exemplaren wohl vorgesehen war, wird von Joseph Oller in den Räumen des ehemaligen L'Horloge – einem seit 1840 bestehenden, aber im Laufe seiner Zeit mehrfach umgezogenen Café – eröffnet. Es befindet sich zunächst hinter dem Palais de l'Industrie bis es im Zuge der Vorbereitungen der Weltausstellung in die Nähe des Place de la Concorde umziehen muss. Heute existiert dort nur noch ein kleiner Pavillon, der an das letzte Jardin de Paris erinnert. Einen Eindruck des Café-Concerts in der Zeit der Auftritte Jane Avrils und La Goulues lässt sich aus der Zeichnung Oswald Heidbrincks für *Le Courrier français* (Abbildung 19) gewinnen. Dort tanzen La Goulue und Valentin im Parkett, das Orchester ist auf der Bühne platziert. Im Plakat *Jane Avril* (1893) findet sich jedoch kein eindeutiger Hinweis auf das Jardin de Paris oder einen anderen tatsächlich identifizierbaren Aufführungsort. Die Bühne könnte zur Ausstattung der meisten größeren Tanzlokale gehören. Ein vor der Bühne platzierter Musiker verweist auf ein Orchester im Parkett oder gar einem Orchestergraben. Anders als in Toulouse-Lautrecs Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* (Abbildung 8), in dem das Umfeld der Tänzerin und ihres Tanzpartner Valentin klar als Ballsaal des bekannten Unterhaltungsetablissemments an der Place Blanche erkennbar ist, gibt es in *Jane Avril* (1893) keine charakteristischen Lampen, keine architektonischen Besonderheiten und kein identifizierbares Publikum.

Die relative Unbestimmtheit der Umgebung im Plakat führt mich zu der These, dass es im Plakat *Jane Avril* (1893) nicht um die Schilderung einer bestimmten Aufführung und damit um das Plakat als Werbemittel für ein bestimmtes Etablissement geht, sondern vielmehr um die Verhandlung der Atmosphäre und der Rahmenbedingungen der Aufführungen Jane Avrils (und ihrer Kolleginnen) im Allgemeinen. Toulouse-Lautrec macht diese Rahmenbedingungen bewusst erfahrbar, indem er die Figur in einer unsicheren Perspektiv- und Raumkonstruktion und innerhalb der bildimmanenten

Rahmung zeigt, die die Wahrnehmung der Figur im Bild entscheidend prägen.

Eine Beobachtung in Toulouse-Lautrecs Umfeld weist auf eine besondere Behandlung der Figur wie auch der Umgebung der Figur im Plakat hin: Interessanterweise bedient sich Louis Anquetin, der Toulouse-Lautrec 1882 im Studio von Léon Bonnat kennenlernt, für sein großformatiges Gemälde *Au Moulin Rouge* (Abbildung 27) gleich zweimal bei Toulouse-Lautrec. In einen Raum, der dem des gleichnamigen Gemäldes von Toulouse-Lautrec (Abbildung 15) sehr ähnelt, setzt Anquetin eine nahezu exakte Kopie der Figur der Jane Avril aus dem Plakat (oder dem Gemälde *Jane Avril Dansant*). Dies erinnert an den Prozess der Konzeption des Plakats. Toulouse-Lautrec realisiert die Figur zunächst als Gouache von der Fotografie, bevor er sie als Fotografie des Gemäldes in die Aquarell-Studie überträgt und schließlich als Lithografie ausführt. Damit scheint er die Überführung der Figur von der Fotografie in die Lithografie und damit vom Atelier des Fotografen auf die Bühne vorzubereiten und schrittweise zu vollziehen. Gleichzeitig macht Anquetins Verwendung der Figur auf ihre Erscheinung aufmerksam. Sie wirkt wie auf die Fläche appliziert und sich somit in gewisser Weise von ihr lösend.

Das Aquarell *Jane Avril* (Abbildung 25), das in der Konzeption des Plakats entsteht, ermöglicht einen Einblick in das Verhältnis von Figur und Umgebung im Bild. Der Musiker, der Rahmen und die Bühne – wenn auch in der Skizze nur durch zwei parallel auf der Diagonale verlaufende Linien angedeutet – bilden ein Arrangement, mit dem sich Toulouse-Lautrec scheinbar gesondert befasst. Darauf lässt auch die einheitliche und sich von der Farbigkeit der Tänzerin deutlich unterscheidende Kolorierung der Umgebung der Tänzerin in Olivgrün und Schwarz schließen. Die Tänzerin selbst hebt sich von der Umgebung ab und scheint aus ihr herauszutreten. Einen Zugang zur Beschäftigung mit dem Verhältnis von Umfeld und Figur im Plakat bieten also neben der Farbgestaltung die Perspektivkonstruktion sowie – erneut – der Rahmen um die Figur, die im Folgenden unter diesen Gesichtspunkten betrachtet werden. Die folgende Untersuchung wird zeigen, dass Toulouse-Lautrec eine Form von Räumlichkeit als Bildlichkeit entwickelt, die die Seherfahrung in den Tanzlokalen verhandelt und gleichzeitig Jane Avrils Status im Tanz wie im Bild reflektiert.

Schauplatz Tanzlokal

Der Blick auf die in *Jane Avril* (1893) dargestellte Tanzszene erschließt sich auf mehreren Wegen. Die sichtbare Abgrenzung der Bühne aus zwei Holzpfehlern und der schraffierten Blende suggeriert einen Blick von unten auf die Bühne hinauf. Der Musiker, der womöglich stellvertretend für ein Orchester steht und damit auf die musikalische Begleitung der Darbietung hinweist, ist mit seinen Noten vor der Bühnenkante platziert. Er verweist die Betrachtenden in die ersten Publikumsreihen dahinter. In dieser Untersicht wäre die Bühnenfläche nicht oder nur als schmaler Streifen erkennbar. Sichtbarkeit und Ausrichtung der Linien des hölzernen Bühnenbodens im Plakat jedoch legen eine Position der Betrachtenden weiter oben und schräg zur Bühnenkante nahe. Diese Perspektive wäre mit der Sicht aus einer Loge oder von einer Galerie herab erklärbar.

Die Bodenlinien scheinen auf den ersten Blick ein Hilfsmittel zur Perspektivkonstruktion zu sein. Sie verlaufen schräg nach hinten und suggerieren damit zunächst eine gewisse Tiefenräumlichkeit. Ein Prinzip, das sich Toulouse-Lautrec beim Bildaufbau japanischer Drucke leiht, »... where depth is described not by traditional modeling but solely by the relative sizes of the figures or by the slanting line of floor.«⁶⁶ Durch die Assoziation der Linien mit einem Bühnenboden aus Holzdielen bindet Toulouse-Lautrec sie geschickt motivisch ein. Die schräge Aufsicht auf die Bühne leitet zu einer spezifisch modernen Bildkomposition an.⁶⁷ Die Bühne wird in dieser Perspektive zu einer breiten Zone im Bild, die der Tänzerin weniger als Standfläche dient, als sie vielmehr zu hinterfangen. In Bildern mit einer starken Untersicht, wie sie der Kontrabassspieler suggeriert und wie zum Vergleich auch Degas' *Die Orchestermusiker* (Abbildung 22), ist die Bühne nur noch als schmaler Streifen angedeutet und so als Standfläche der Figuren fast gänzlich negiert. Durch

66 Ives: *Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 82. Leider liefert Ives kein belegendes Bildbeispiel aus der japanischen Kunst.

67 Vgl. Kemp: *Der Anteil des Betrachters*, S. 81 und 78. Die extremen Perspektiven tauchen dann nicht nur in Bühnendarstellungen auf. In der Folgezeit findet man sie auch in Bildern von Straßenszenen und Hochhäusern. Die städtebauliche Umgestaltung durch George-Eugène Haussmann eröffnet mit ihren Hochhäusern und breiten Straßen neue Perspektiven und damit neue Bildräume. Pierre Bonnard beispielsweise widmet sich diesen Eindrücken in seinem Album *Quelques aspects de la vie de Paris*.

das Fehlen dieser Bühnenfläche wird die Kulisse nach vorne gezogen. Bei Toulouse-Lautrec ist sie es nun, die sich hinter dem gesamten Bühnengeschehen erstreckt und einen großen Teil der Bildfläche einnimmt.⁶⁸

Rudolf Koella schreibt das Bildkonzept mit den steilen Bodenlinien dem Einfluss der modernen Fotografie auf Toulouse-Lautrec zu.⁶⁹ Die verzerrte Perspektive und der ansteigende Bretterboden wirkten »wie durch das Objektiv einer Kamera gesehen«⁷⁰. Toulouse-Lautrec bedient sich beider Quellen und verwebt in der spezifisch modernen Sehweise der steilschrägen Perspektive sowohl den Blick durch die Kamera, beziehungsweise deren bildhafte Wirkung in der Fotografie, wie auch die Multiperspektive des japanischen Holzschnitts, also ein Verfahren aus einer fremden Kultur. Der Effekt ist in beiden Fällen derselbe: Die Tiefenwirkung des Bildes wird irritiert. Die Bodenlinien in *Jane Avril* (1893) suggerieren und verunklären gleichzeitig eine räumliche Wirkung.

Die Figur selbst entzieht sich sowohl der durch die Bodenlinien zunächst vermuteten Aufsicht als auch der aufgrund der Position hinter dem Musiker angenommenen Untersicht. Sie ist frontal dargestellt und wirkt wie auf die Bildoberfläche appliziert. Es handelt sich hier also um eine Kombination der Blickwinkel von schräg oben, von unten und frontal auf die Szene. Diese kombinierte Perspektive schafft eine neue Ansicht. Sie nimmt Bezug auf verschiedene mögliche Positionen der Betrachtenden. Aber anders als im Plakat *Moulin Rouge, La Goulue*, in dem damit konkret auf die baulichen Eigenschaften des Tanzlokals verwiesen wird, geht es in *Jane Avril* (1893) nicht darum, ein bestimmtes Tanzlokal zu identifizieren. Der Hinweis auf verschiedene Perspektiven auf die Szene wird hier vielmehr im übertragenen Sinne verwendet und steht stellvertretend für verschiedene Aufführungsorte, an denen Jane Avril auftritt, und die dort herrschende Atmosphäre.

68 Vgl. Verf.: *Das Wahre im Künstlichen*, S. 173 sowie Shackelford: *The Opera Ballet*, S. 26.

69 »Ob ein Phänomen wie die Tatsache, dass viele Figuren an den Bildrändern angeschnitten sind und andere in starker Bewegung erfasst sind, auf den japanischen Holzschnitt oder eher auf die moderne Photographie zurückgehen, ist [...] nicht immer klar zu entscheiden. Andere Elemente wie die stark ansteigenden Perspektiven [...] sind dagegen unzweifelhaft Auswirkungen von Lautrecs ›photographischem Blick.« Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 44. Als Beispiele nennt Koella das Gemälde einer Tischgesellschaft, *Au Moulin Rouge* (1892), wie auch die Porträts der mit Toulouse-Lautrec befreundeten Fotografen François Gauzi (um 1887) und Paul Sescou (1891), die dieselben steilen Bodenlinien aufweisen.

70 Ebd., S. 45.

Obwohl von Jane Avril in Absprache mit dem kurz zuvor eröffneten Jardin de Paris im Frühling des Jahres 1893 in Auftrag gegeben, konzipiert Toulouse-Lautrec das Plakat nur mit dem Namen der Tänzerin. Der Schriftzug »Jardin de Paris« ist nicht Teil der Gestaltung Toulouse-Lautrecs.⁷¹ Der Aufführungsort bleibt offen und kann variiert und nachträglich in den bestehenden Plakatentwurf eingefügt werden. In Toulouse-Lautrecs Plakat bleibt der auf Bühne und Kulisse reduzierte Hintergrund absichtlich vage und ist damit quasi universal gültig. Eine sinnvolle Strategie, tritt Jane Avril zwar im Sommer 1893 im Jardin de Paris, schon länger und weiterhin im Winter jedoch im Moulin Rouge auf.⁷² Dort hatte sie auch ihr erstes professionelles Engagement.⁷³ Das Plakat kann so theoretisch für mehrere Aufführungen in verschiedenen Etablissements benutzt werden.⁷⁴ Die Kombination von Perspektiven steht so gelesen für die potentielle Vielzahl der Etablissements, in denen die Tänzerin auftritt – und mit Blick auf die Anzahl der Vergnügungsorte, die allein in Paris im Jahr 1850 bereits bei circa 200 Etablissements

-
- 71 Vgl. Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec*, S. 40 und Werkkatalog: *Toulouse-Lautrec. The complete prints*. Hg. von Wolfgang Wittrock, London 1985, S. 766. Zum Zeitpunkt der Entstehung des Plakats hat Jane Avril, so Ruth E. Iskin, den Vertrag für die kommende Saison im Jardin de Paris noch gar nicht unterzeichnet. Vgl. Iskin: *The poster*, S. 88.
- 72 Vgl. Jane Avril, 19. August 1933, in: Avril: *Mes Mémoires*, S. 48. Auch ihre Kolleginnen treten mit ihren Nummern in verschiedenen Tanzlokalen gleichzeitig auf und gehen außerhalb der Saison auf Tournee. Vgl. Günther: *Geschichte des Varietés*, S. 70.
- 73 Vgl. Ireson: *Catalogue*, S. 17. Anquetins Transfer der Figur Jane Avrils ins Moulin Rouge für sein Gemälde *Au Moulin Rouge* ergibt vor dem Hintergrund ihrer tänzerischen Laufbahn also Sinn.
- 74 Es steht auf diese Weise auch in der Entwicklung des sich in dieser Zeit etablierenden Darstellerinplakats. Zu diesem Teil der Plakatgeschichte siehe u.a. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 179-180 und Iskin: *The poster* sowie Kapitel I.3. Einen Nachweis über die Verwendung des Plakats für andere Auftritte gibt es nicht. Es sind lediglich die Versionen mit und ohne »Jardin de Paris«-Aufdruck bekannt. Die Auftragslage für das spätere Plakat *La Troupe de Mlle Églantine* aber belegt, dass es durchaus Überlegungen zur mehrfachen Verwendung von Plakatentwürfen gab. Das Plakat für die Tanzgruppe, das Gegenstand des dritten Kapitels der vorliegenden Arbeit ist, entsteht im Auftrag der Tänzerinnen, die in einem Brief um die Streichung des Aufführungsortes »Palace Théâtre« im Entwurf bitten, um das Plakat auch an anderen Orten ihrer Tournee nutzen zu können. Vgl. Jane Avril und Églantine in einem von London aus geschickten Brief vom 19. Januar 1896 (Musée d'Albi), zitiert bei Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec*, S. 212.

liegt,⁷⁵ auch stellvertretend für die Vielfalt der Vergnügungskultur einer modernen Großstadt.

Die Diversität der Unterhaltungslokale lässt sich auch mit Blick auf die Publikums-situation weiterführen, die sich von der an der Oper grundsätzlich unterscheidet. Während das Publikum dort fest etabliert ist und aus privilegierten Besucher:innen meist mit Jahresabonnement besteht, richten sich die Unterhaltungsstätten an ein Massenpublikum abseits der Oper, dessen erste Wünsche Ablenkung, Erholung, Entspannung, Kommunikation und Geselligkeit sind.⁷⁶ In diesem Sinne folgen die Lokale anderen Gesetzmäßigkeiten und Zielen: Ihr Zweck ist die Unterhaltung in Verbindung mit der Gastronomie.⁷⁷ Den Café-Chantants, in denen Wander- und Straßenmusikant:innen auftreten, den Cabarets mit teils spontanen literarischen Darbietungen, den Café-Concerts, mit engagierten Darsteller:innen auf meist kleinen Bühnen, wie auch den Varietés mit erweitertem Programm – ihnen allen ist gemein, dass sie Darbietungen und Verzehr kombinieren. Das bedeutet: Tänzer:innen, Sänger:innen, Artist:innen und andere treten in einer Geräuschkulisse aus Musik, Unterhaltungen und dem Klappern von Besteck und Geschirr auf. Der Fokus liegt kaum auf den Darbietungen.⁷⁸ Einrichtung und Dekorati-on verstärken das visuelle Erlebnis des Lokalbesuchs. Die Sommercafés sind mit Girlanden, Lampions und bemalten Leinwänden dekoriert. In den Winteretablissemments sind die Wände mit Spiegeln besetzt oder mit Stoff bezogen sowie sämtliche Einrichtungsgegenstände mit (falschem) Samt, Marmor,

75 Vgl. Günther: *Geschichte des Varietés*, S. 67.

76 Dieses Verlangen nach Unterhaltung und Ablenkung resultiert, wie der Variétéhistoriker Ernst Günther beschreibt, aus dem Wandel des Arbeitslebens unter der technischen Revolution mit ihrer Automatisierung und den spezialisierten Produktionsprozessen. Vgl. ebd., S. 20.

77 Die sich fälschlicherweise aus dieser Unterscheidung zwischen Oper und Café-Concert, Variété etc. ergebende Trennung zwischen Kunst und Unterhaltung hält sich bis heute trotz einiger Versuche das Programm der alternativen Unterhaltungsstätten als selbstständige Bühnengattung mit spezifischen Wirkmechanismen zu etablieren. In der Analyse der Bühnenprogramme und der Untersuchung der Rolle der Café-Concert-Darsteller:innen für die bühnenkünstlerische Moderne liegt das Potential einer ›Rehabilitation‹ der Unterhaltungsetablissemments.

78 Vgl. ebd., S. 14. Die Folies-Bergère schaffen 1893 als erstes Lokal die Gastronomie und das Rauchen in der Aufführung ab und verschieben sie in das angeschlossene Restaurant und die Bar im Foyer. Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 3.

Blumenmuster und vielem mehr ausgestattet.⁷⁹ Das Ergebnis ist eine Kulisse aus visuellen und akustischen Reizen, die auf die Besucher einwirkt und in die hinein die Darsteller:innen mit ihren Nummern platziert werden.

Die zerstückelte Bildfläche in *Jane Avril* (1893) zeichnet das Bild dieser visuell und akustisch zerstückelten Räume, beziehungsweise die zerstreute Konzentration der Betrachtenden in dieser Atmosphäre, in die die Tänzerin eingefügt oder auf die sie aufgebracht ist. Die einzelnen Elemente der Umgebung der Figur im Plakat – Kulisse, Bodenlinien, Bühnenabgrenzung, das Notenblatt und auch der Schriftzug »Jane Avril« – wirken wie collageartig auf der Bildfläche zusammengesetzt oder ineinandergeschoben. Die fragmentarische Figur des Musikers verweist auf die Musik als integraler Bestandteil der Tanzaufführungen. Vielmehr als seine realistische Erscheinung wird damit der Gesamteindruck des Aufführungsortes in der Anlage des Plakats aufgegriffen und verhandelt, der mit immer neuen Ideen sowie immer neuen Ausstattungen und Entwicklungen spezifische Seherfahrungen generiert.

Rahmensetzung

Mit der Rahmung lenkt Toulouse-Lautrec den Fokus auf die Wahrnehmung dieses Eindrucks. Im doppelten Sinne markiert er die »Rahmenbedingungen«, unter denen Jane Avrils Aufführung stattfindet. Oder anders: Der Rahmen wird zum bildlichen Hinweis auf den »institutionellen Rahmen«⁸⁰, in dem die Aufführung situiert ist. In *Jane Avril* (1893) scheinen die Rahmenbedingungen allerdings außer Kraft gesetzt, die Vorgaben nur bedingt eingehalten. Die Holzdielen sind nicht entlang der Bühnenkante ausgerichtet, auch die Kulissen stehen schräg zu den Dielen und dem vorderen Bühnenabschluss. Sämtliche die Bühne beschreibenden Elemente wirken wie wahllos und ohne perspektivischen Bezug zueinander ins Bild gesetzt. Sie dienen nicht im traditionellen Sinne der Konstruktion von Räumlichkeit, stattdessen kollidieren Auf- und Untersicht und lassen die Perspektivkonstruktion des Plakats verschwimmen. Durch die Übernahme der Bedingungen des Raumes in die

79 Vgl. Condemini: *Les cafés-concerts*, insbesondere S. 63–100.

80 Beyer: *Rahmenbestimmungen*, S. 10. Ein Begriff, den Vera Beyer in der Beschreibung eines von vier Aspekten der Rahmung wählt. Beyer analysiert in ihrem Buch *Rahmenbestimmungen* (2008) den Zusammenhang zwischen der Rahmung und der Wahrnehmung des Gerahmten. Am Beispiel der Stierkampfarena erläutert sie, dass der Rahmen – hier: die Arena beziehungsweise ihre Bande – angibt, dass das, was innerhalb dieser Rahmung passiert, »seine Ordnung hat« Ebd., S. 11.

formale Anlage wird gleichzeitig Bewegung in die räumliche Ordnung des Bildes gebracht. Die Darstellung gerät durch die scheinbar beliebig zusammengesetzten Raumelemente in Bewegung.

Und auch die Tänzerin widersetzt sich jeglicher perspektivischen Ordnung. Sie ist frontal auf Augenhöhe mit den Betrachtenden dargestellt und oben überragt sie den ihr vorgegebenen Rahmen. So widersetzt sie sich den in einer mimetischen Raumillusion geltenden Regeln. Ihre Überragung des Rahmens lässt sich als bildliche Entsprechung der Sonderrolle Jane Avrils unter ihren Kolleginnen interpretieren. Jane Avril schlägt lange Zeit eine Festanstellung am Moulin Rouge aus. Das heißt, es steht ihr frei auch woanders aufzutreten und sie wird für jeden Auftritt einzeln bezahlt. Sie ist so außerdem von der Teilnahme an der sogenannten Quadrille – der Gruppentanzform des Cancan – befreit.⁸¹ Stattdessen tanzt sie meist zu langsamer Walzermusik und entwickelt eigene Tanzfiguren.⁸² Ihr wird außerdem das Privileg der freien Kostümwahl zugesprochen. Anders als die anderen Tänzerinnen muss sie nicht die obligatorische weiße Unterwäsche tragen. Sie experimentiert mit der Wirkung verschiedener Farbkombinationen, und wählt für jede Aufführung entsprechend ihr Kostüm.⁸³ Jane Avril selbst fasst all das in ihren Memoiren zusammen:

Moi seule étais autorisée à porter mes dessous de soies et mousselines dont j'assortissais les couleurs à celles de mes toilettes, tout en gardant moi aussi

-
- 81 Vgl. u.a. Pedley-Hindson: *Jane Avril and the Entertainment Lithograph*, S. 116; Avril: *Mes Mémoires*; Caradec: *Jane Avril* und Shercliff, Jose: *Jane Avril vom Moulin-Rouge*. Wien 1952. Später akzeptiert sie Zidlers Angebot eines Engagements und auch die Teilnahme an der Quadrille.
- 82 Wie z.B. den *Fächer*, bei dem Jane Avril ihr Bein vorne anhebt und sich gleichzeitig so weit nach hinten beugt, dass ihr Kopf den Boden berührt und ihr vielschichtiger Rock einen Halbkreis formt. Vgl. Pedley-Hindson: *Jane Avril and the Entertainment Lithograph*, S. 116.
- 83 Vgl. Néret, Gilles: *Henri de Toulouse-Lautrec*. Köln 2009, S. 104 und Pedley-Hindson: *Jane Avril and the Entertainment Lithograph*, S. 116. Pedley-Hindson belegt das mit einem Zitat des britischen Journalisten Jose Shercliff, der dem Leben Jane Avrils einen Roman widmet: »Her first gown was scarlet and underneath it tiers of skirts shaded down the whole gamut of reds to the pales shell pink. Another was cherry-coloured silk, the petticoats fading through tones of heliotrope and lavender. Under a flame-coloured gown that made her hair look almost platinum blonde, she wore tulip green, ice-blue under cyclamen, primrose under green.« Shercliff: *Jane Avril vom Moulin-Rouge*, S. 100.

les bas noirs. [...]

Dansant seule, je fis sensation, comme on peut penser, et je ne dois pas m'étonner que »ces Dames« habituées m'aient aussitôt baptisée »Jane-la-Folle«.

Il se peut qu'elles aient eu raison.

Zidler d'enthousiasma, m'offrit des sommes pour j'accepte un engagement. Je refusai, préférant garder ma belle indépendance.⁸⁴

Jane Avrils Freiheiten bezüglich ihrer Kostümgestaltung verhandelt Toulouse-Lautrec in der Farbgestaltung der Figur. Das farbige Kostüm hebt die Tänzerinfigur von der in Olivgrün gestalteten Bühne ab. Der satte und flächige Farbauftrag unterscheidet sich zudem deutlich von den wie skizziert wirkenden brüchigen Linien, die das Bühnenpodest und die Gassen darstellen, und auch von ornamentalen schwarzen Linien, aus denen der Musiker, sein Instrument und der sich daraus entwickelnde Rahmen gestaltet sind. Auch bezüglich ihrer farbigen Gestaltung fällt Jane Avril also aus dem Rahmen. Die Tänzerin setzt sich über die Regeln, die für ihre Kolleginnen gelten, hinweg.

Der Einsatz der Farben Orange und Gelb im Kostüm weist dabei auffällige Parallelen zu den japanischen *tan-e*-Drucken auf, die von *ukiyo-e*-Künstlern produziert wurden und sich zusammen mit vielen anderen japanischen Bildwerken und Gegenständen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa verbreiteten.⁸⁵ Colta Feller Ives' Analyse einzelner druckgrafischer Werke Toulouse-Lautrecs und der Vergleich mit ausgewählten japanischen Holzschnitten im Ausstellungskatalog *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints* zeigt einige formale wie inhaltliche Ähnlichkeiten.⁸⁶ So

84 Jane Avril, 15. August 1933, in: Avril: *Mes Mémoires*, S. 31.

85 *Tan-e*-Drucke sind einfarbig schwarze Drucke, die nachträglich von Hand koloriert und vor allem zwischen 1688 und 1716 produziert wurden. *Ukiyo-e* bedeutet »fließende, vergängliche Welt«. Luyken: *Amusement und Moral*, S. 25. Es beschreibt gleichermaßen die Bildform, die allgemein mit Szenen der Großstadt (Theater, Freudenhäuser, Restaurants, Straßen- und Massenszenen) assoziiert wird, wie auch Gemälde, Holzschnitte und illustrierte Bücher mit eben solchen Motiven. Vgl. ebd. und Hayakawa: *Ukiyo-e-Shunga*, S. 23-27.

86 Vgl. Ives, Colta Feller: *Impressionism and Ukiyo-e*. In: AK: *The great wave: The influence of Japanese woodcuts on French prints*. Hg. von Colta Feller Ives, Metropolitan Museum of Art New York, New York 1974, S. 11-21. Die japanischen Drucke beeinflussen auch Toulouse-Lautrecs Darstellungen der Café-Concerts, die sich durch Blickwinkel von unten nach oben und die extreme Verzerrung von Gesicht und Körper der Darsteller:innen auszeichnen.

auch die zwischen dem Plakat *Jane Avril* (1893) und dem Porträt des Schauspielers Ichikawa Danjuro II des japanischen Künstlers Torii Kiyotada (Abbildung 28). Die Grundfarbe dieses (und jedes anderen) *tan-e*-Drucks ist ein Orange, das mit Dunkelgelb und Dunkelgrün kombiniert wird. Während die Kostümteile mit dickeren schwarzen Linien umrissen werden, sind die sichtbaren Körperteile des Schauspielers auch hier blass und mit nur wenigen dünnen Linien skizziert und ohne farbige Gestaltung.⁸⁷ Zur Umsetzung der besonderen Aufführung Jane Avrils mit verschiedenfarbigen Röcken greift Toulouse-Lautrec also zu einer Darstellungsform aus der japanischen Kunst. Vergleicht man noch einmal Plakat und Autogrammphotografie, so zeigt sich aber auch dort eine Ähnlichkeit. Mit der einfarbigen Behandlung des Hintergrunds kommentiert Toulouse-Lautrec die Unfarbigkeit der Fotografie, der er die farbig gestaltete Figur bewusst entgegensetzt. Farbaufnahmen sind der jungen Fotografie noch nicht möglich. Er demonstriert damit einen der wichtigsten Faktoren der Plakatwirkung und Vorteil gegenüber der Fotografie.

Jane Avrils besondere Rolle spiegelt sich auch in der Vielzahl der Bilder von ihr in Toulouse-Lautrecs Œuvre insgesamt wider. Schon bevor er sie in druckgrafischen Werken wie dem hier besprochenen Plakat zeigt, ist sie Gegenstand mehrerer Gemälde. *Au Moulin Rouge* zeigt sie in einer Tischgesellschaft im Kreise bildender Künstler, Dichter und Intellektueller. Zwei weitere Gemälde aus 1892 – *Jane Avril entrant au Moulin Rouge* und *Jane Avril sortant du Moulin Rouge* – zeigen sie mit gesenktem Blick und in sich gekehrter Körperhaltung, die auf die Privatperson hinter der Tänzerin verweisen.⁸⁸ Im selben Jahr porträtiert er Jane Avril erstmals in einem Plakat und zwar als prominente Besucherin des Café-Concert Divan Japonais (Abbildung 16). In dem Jahr, in dem Toulouse-Lautrec auch das von ihr in Auftrag gegebene Plakat *Jane Avril* (1893) entwirft, widmet er der Tänzerin das erste Blatt in dem gemeinsam mit Henry Gabriel Ibels herausgegebenen lithografischen Album *Le Café Concert*. Sie darin in eine Reihe mit wichtigen Darsteller:innen wie Yvette Guilbert und Aristide Bruant zu stellen, zeigt seine Wertschätzung ihr gegenüber.⁸⁹ Außerdem wählt er eine Darstellung Jane Avrils als Titelblatt für das erste Album

87 Vgl. Hayakawa: *Ukiyo-e-Shunga*, S. 26. Auch was die formale Anlage der Figuren betrifft, so ähneln sich Kiyotadas Darstellung des Schauspielers und Toulouse-Lautrecs Tänzerin. In beiden wird die Figur in ein Geflecht aus Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen eingespannt, das sie fest auf der Bildfläche fixiert und gleichzeitig der Visualisierung der Körperbewegung dient.

88 Weaver Chapin: *Toulouse-Lautrec & the Culture of Celebrity*, S. 58.

89 Vgl. Ireson: *Catalogue*, S. 96.

der von 1893 bis 1895 erscheinenden Publikation *L'Estampe Originale des Journal des artistes* von André Marty. Darin zeigt er die Tänzerin nicht tanzend in der Druckwerkstatt, wo sie prüfend einen Druck – ihrer selbst? – betrachtet. Pedley-Hindson sieht darin eine Verschiebung ihrer Rolle vom bloßen Modell in Richtung einer selbstreflexiven Künstlerin, die sich der Art und Weise ihrer Repräsentation bewusst ist und diese aktiv beeinflusst.⁹⁰ Iskin macht dieses Titelbild zum Exempel, an dem sie eine entscheidende Wendung in der Kunstkennerchaft vom männlichen Experten für die klassischen Gemälde hin zur weiblichen Expertin für Originalgrafiken festmacht.⁹¹

Toulouse-Lautrecs letztes Plakat für Jane Avril (Abbildung 6) zeigt die Tänzerin in einem Kleid, das mit einer Schlange verziert ist – einem nicht nur in dieser Zeit beliebten Attribut für den verführerischen und gefährlichen Reiz der *femme fatale*. Claudia Balk verweist auf dieses Plakat, wenn sie beschreibt, wie Varieté­tänzerinnen Maler aktiv zu ihrer eigenen Imagekreation nutzen und für ihre Darstellung Kostüme und Posen selbst wählen.⁹²

Neben dieser besonderen Herausstellung Jane Avrils zeigt Toulouse-Lautrec die Tänzerin auch als Mitglied der Tanzgruppe der Mademoiselle Églantine, für deren Gastspiel in Großbritannien er 1896 ein Plakat entwirft (Abbildung 3). Die Art und Vielzahl der Darstellungen Jane Avrils durch Toulouse-Lautrec macht deutlich, dass es sich bei Jane Avril um mehr als nur eine beliebige Cancantänzerin handeln muss. Die Rahmung im Plakat *Jane Avril* (1893) forciert diesen Eindruck. Sie fungiert als Markierung für den Status der Tänzerin – sowohl in ihrer Umgebung, dem Café-Concert, wie auf gewisse Weise auch im Œuvre Toulouse-Lautrecs.

Der Rahmen als Bildformel

Vergleicht man *Jane Avril* (1893) mit der nur wenig früher entstandenen lithografischen Reihe *Miss Loïe Fuller* (Abbildung 11), so ähneln sich beide in der Komposition der Bilder trotz der unterschiedlichen Bestimmung – *Miss Loïe Fuller* dient nicht dem Zweck der Bewerbung einer bevorstehenden Aufführung.⁹³ In beiden Werken ist die jeweilige Tänzerin auf einer sich schräg im

90 Vgl. Pedley-Hindson: *Jane Avril and the Entertainment Lithograph*, S. 119.

91 Vgl. Kapitel II ihrer Plakatstudie: Toulouse-Lautrec, *Jane Avril*, and the Iconography of the Female Print Connoisseur in Posters. In: Iskin: *The poster*, S. 79-123.

92 Vgl. Balk: *Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, S. 45-46.

93 Toulouse-Lautrec macht Loïe Fuller nur ein einziges Mal zum Sujet seiner Werke, und zwar in dieser Reihe von Lithografien. Für ein Plakat wollte die Tänzerin ihm nicht

Bild nach hinten erstreckenden Bühne dargestellt. Im Vordergrund ragt der Hals eines Kontrabasses hervor. In *Jane Avril* (1893) ist dieser deutlich als Teil der Rahmung der Figur erkennbar. In *Miss Loïe Fuller* ist der Kontrabass in der dunklen Umgebung der Bühne erst auf den zweiten Blick auszumachen. Auch erkennt man keinen dazugehörigen Musiker. Der Kontrabass geht an seiner Schnecke in die dunkle Fläche des Bühnenhintergrunds und unten in die vertikale Abgrenzung der Bühnen über, mit denen er in einem Druckschritt entsteht.

Das Aufgreifen der ähnlichen kompositorischen Anlage mit dem nahezu identischen Kontrabass verweist nicht nur auf eine vergleichbare Aufführungssituation der jeweiligen Darbietung auf einer Bühne mit musikalischer Begleitung – insbesondere weil der Kontrabass in *Miss Loïe Fuller* ohne weitere Musiker oder Instrumente erscheint. Die bildübergreifende Wiederholung lässt vielmehr die besondere Funktion des Bildelements in beiden und für beide Darstellungen vermuten. Toulouse-Lautrec erprobt damit einen eigenen Darstellungsmodus, in dem sich der Kontrabass mit oder ohne Musiker zu einer Art Bildformel entwickelt.⁹⁴ Er nähert die Darstellungen Loïe Fullers und Jane Avrils einander an und damit auch ihre tänzerischen Darbietungen. Diese entwickeln sich unter ähnlichen Rahmenbedingungen. Loïe Fuller tritt zeitgleich mit Jane Avril in verschiedenen Tanzlokalen in Paris auf. Ihren Durchbruch feiert sie mit einer Aufführung am 5. November 1892 in den Folies-Bergère.⁹⁵ In eben dieser oder einer der darauffolgenden Aufführungen Ende 1892 sieht sie Toulouse-Lautrec, der daraufhin seine lithografische

Modell stehen, so Claude Bouret. Vgl. Bouret, Claude: *Le Music-Hall et la Loïe Fuller*. In: AK: *Toulouse-Lautrec. Les estampes et les affiches de la Bibliothèque nationale*. Hg. von Claude Bouret, Bibliothèque nationale de France, Paris 1991, S. 47-48. Weaver Chapin schreibt, dass die beiden im Vergleich zu Toulouse-Lautrec und Jane Avril nie befreundet waren. Fullers experimentelle und abstrakte Darbietungen seien zudem dem Theater näher als dem Café-Concert. Vgl. Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 141.

94 Auch Degas scheint an einer Verschiebung von der Darstellung des eigentlichen Motivs hin zu einer Art Bildformel zu arbeiten. An den Figuren der Musiker in *Die Orchestermusiker* wird nicht nur die Position der Betrachtenden irritiert, es schwindet der gesamte Anschein einer realistischen Opersituation: die Musiker sitzen nicht nur so nah beieinander, dass sie ihre Instrumente kaum spielen könnten, sondern auch in einer für ein Orchester unüblichen Reihenfolge. Vgl. Verf.: *Das Wahre im Künstlichen*.

95 Vgl. u.a. Günther: *Geschichte des Varietés*, S. 74 und Ochaim: »La Loïe«, S. 73.

Reihe *Miss Loïe Fuller* anfertigt.⁹⁶ Die mehrfarbigen Lithografien halten den Eindruck des Auftritts der Tänzerin fest. Sie zeigen die auf den ersten Blick kaum erkennbare Loïe Fuller in einem einzigen gleichbleibenden Moment in der Bewegung, in dem sich der linke Teil ihres Kostüms weit über den Kopf der Tänzerin erhebt. Dieses Bewegungsbild entsteht im Tanz durch die besondere Tanztechnik Loïe Fullers. Sie versetzt meterlange Stoffbahnen durch Bewegungsimpulse in Bewegung. Durch Drehungen und Gegenbewegungen entstehen Spiralen um ihren Körper und (bis zu sechs Meter) über ihren Körper hinaus, wenn sich der Stoff in die Höhe schraubt.⁹⁷ Die von Blatt zu Blatt unterschiedliche Kolorierung verweist auf Loïe Fullers Verwendung verschiedenfarbigen elektrischen Lichts in den Aufführungen. Im Experimentieren mit der Wirkung des Kostüms in verschiedenen Farben ähneln sich Jane Avril und Loïe Fuller. Das Gespür Letzterer für neue Techniken und deren Einsatzmöglichkeiten – wie bunte Filter für Scheinwerfer, von unten beleuchtete Glasböden und andere Licht-Bühnen-Konstruktionen – machen ihre Darbietungen und sie selbst schnell berühmt und bringen ihr den Namen *Fee de l'Electricité* ein.⁹⁸ Toulouse-Lautrec greift diese tänzerischen oder vielmehr technischen Innovationen im Bild auf.

96 Vgl. Danzker, Jo-Anne Birnie: *Plakatkunst und Skulptur um die Jahrhundertwende: Loïe Fuller als Modell*. In: AK: *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*. Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Museum Villa Stuck München, München 1995, S. 61.

Die lithografische Reihe *Miss Loïe Fuller* wird in Kapitel III dieser Arbeit als Vergleichswerk noch einmal herangezogen – dort mit Blick auf die Bewegungssprache der Tänzerin und deren Übersetzung ins Bild.

97 Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Die Tänzerin der Metamorphosen*. In: AK: *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*. Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Museum Villa Stuck München, München 1995, S. 28.

98 Vgl. Huschka: *Moderner Tanz*, S. 94.

Auf ihrer Bekanntschaft mit Marie und Pierre Curie basiert die Verwendung von Radium und ähnlichen fluoreszierenden Stoffen zur Verstärkung des eindrucksvollen Effekts ihrer Bewegungen. Loïe Fuller lässt sogar ein Labor einrichten, in dem sie mit sechs Mitarbeitern nach Methoden zur Gewinnung fluoreszierender Stoffe forscht. Vgl. Ochaim, Brygida Maria: »La Loïe« – *Begegnungen mit einer Tänzerin*. In: Gabriele Brandstetter und Brygida Maria Ochaim (Hg.): *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. Freiburg i.Br. 1989, S. 51. Die »diamantene Atmosphäre« auf der Bühne fängt Toulouse-Lautrec in seinen Lithografien ein, indem er auf einige Blätter Goldstaub aufträgt, wie man ihn auch in japanischen Schauspielerporträts findet. Danzker: *La Divine Loïe*, S. 12 und vgl. Ives: *Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 87. Auch Loïe Fuller ließ sich von der japanischen Bühnenkunst inspirieren. Siehe Danzker: *La Divine Loïe*, S. 14-15.

Versteht man Kontrabass und Hintergrund in *Miss Loïe Fuller* weiterhin als rahmende Elemente, so bricht die Tänzerin mit ihrer speziellen Lichtregie und ihrer neuen Bewegungssprache – ebenso wie Jane Avril – daraus aus. Die rechte Stoffbahn ihres Kostüms ragt über die Rahmung hinaus. Toulouse-Lautrec setzt also auch ihre Überschreitung von Grenzen in Szene. Durch die Übernahme der formalen Anlage aus *Miss Loïe Fuller* in *Jane Avril* (1893) rückt er die Darbietungen Jane Avrils in die Nähe derjenigen Loïe Fullers und bestätigt damit ihren Status als künstlerisch ambitionierte Tänzerin. Toulouse-Lautrec nutzt also das, was er in den Drucken Loïe Fullers unter den Vorzeichen ihres Tanzes kreiert, am Plakat noch einmal und reflektiert damit Jane Avrils Rolle als Tänzerin.⁹⁹

Die Rahmung ist damit mehr als ein Mittel zur Abgrenzung.¹⁰⁰ Sie bewertet das Gerahmte, sie weist es aus und weist ihm seinen Status zu. Victor I. Stoichita sieht in gemalten Bilderrahmen einen durch den Maler gegebenen

99 Diese aus den Bildern heraus gemachte Beobachtung könnte aus tanzwissenschaftlicher Perspektive weitergedacht und für eine Untersuchung der Rolle der Café-Concert-Tänzerinnen für die tänzerische Moderne fruchtbar gemacht werden. Ihr Ursprung wird in der europäischen Tanzwissenschaft in der Regel mit Loïe Fuller, Isadora Duncan und Ruth St. Denis und ihren aus heutiger Sicht als ästhetischer Bühnentanz definierten Darbietungen angesetzt. Vgl. u.a. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 44 und siehe die Einleitung in diese Arbeit. Mit Blick auf die Darbietungen Jane Avrils, ihre Selbstbestimmtheit sowie ihrem Bewusstsein für ihre Identität als Performerin und ihre eigene Vermarktung könnte der praktische Beginn der Tanzmoderne womöglich schon vor der Jahrhundertwende angesetzt werden. Wolfgang Jansen geht einen ersten Schritt in diese Richtung, wenn er schreibt, »... dass die Wiedergeburt des Tanzes nicht von den überlieferten Aufführungsstätten [der Wiesenthals oder Isadora Duncans – d. Verf.] ausging, sondern zu einem wesentlichen Teil von jenen Bühnen, die gemeinhin als triviale Unterhaltungsstätten angesehen werden.« Jansen: *Das Variété*, S. 119. Den Repräsentantinnen dieser Unterhaltungstänze attestiert er eine entscheidende Funktion in der Formung moderner Tanzbewegungen, auch wenn sie sich dazu wenig theoretisch äußern im Vergleich zu den genannten ersten modernen Tänzerinnen. Vgl. ebd., S. 120.

100 Vgl. Beyer, Vera: *Rahmen*. In: Pfisterer, Ulrich: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart 2009, S. 365-367. Zur Definition des klassischen Kunstwerks und der sich daraus ergebenden Funktion und Gestaltung des Rahmens siehe auch Simmel, Georg: *Der Bilderrahmen* (1902). In: Simmel, Georg: *Zur Philosophie der Kunst*. Potsdam 1922, S. 46-54. Der Rahmen verstärkt die Doppelfunktion der Grenze zwischen Bild und Umgebung als »unbedingter Abschluss, der die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluss nach innen in einem Akte ausübt.« Ebd. S. 46.

Hinweis zur Rezeption des Gerahmten: »In den Gemälden mit vorgetäuschten Bilderrahmen ist es der Maler, der sich verdoppelt, indem er sich selbst (und sein Werk) in die Rezeptions-Situation versetzt.«¹⁰¹ Die auffällige Platzierung der Signatur Toulouse-Lautrecs fast exakt im innerbildlichen Rahmen unten links spricht für den Rahmen als vom Künstler bewusst konzipiertes Element. Eine Beobachtung, die den Rahmen in *Jane Avril* (1893) auch in die Nähe der sogenannten Künstlerrahmen – Rahmen, die von den Künstlern selbst für ein bestimmtes Bild gestaltet werden –, wie die James McNeill Whistlers oder Georges Seurats, rückt.¹⁰²

Der Kontrabassspieler in *Jane Avril* (1893) bekommt in diesem Szenario eine besondere Funktion. Sein Instrument vervollständigt das Band um die Szene zu einer geschlossenen Form. Dabei wird es seiner eigentlichen Funktion enthoben und Teil der Rahmung. Der Musiker umgreift den Kontrabass mit der linken Hand, wobei sich seine Finger vollständig um den Hals zu legen scheinen, statt auf den zu vermutenden Saiten zu ruhen. Er spielt nicht, sondern hält den Rahmen vielmehr hoch und vor, beziehungsweise um die tanzende Figur. Er fungiert nun insofern vermittelnd, als dass er vom Künstler eingesetzt zum Kommentator der Szene wird.

Resümee

Toulouse-Lautrecs Darstellung der Tänzerinfigur auf einer Bühne in *Jane Avril* (1893) bedeutet mehr als nur die für die Fotografie vollzogene Verschiebung vom Aufführungsort ins Fotoatelier rückgängig zu machen. Toulouse-Lautrec nimmt die tatsächliche Situation des Tanzes, die Eindrücke im Tanzlokal, die Bedingungen, unter denen die Aufführungen stattfinden, und die besondere Rolle der Tänzerin Jane Avril zum Anlass und verarbeitet sie mit den Mitteln seines Mediums. Eine aus mehreren Perspektiven zusammengesetzte Konstruktion des Raumes steht hier stellvertretend für die Aufführungspraxis der Tänzerin in verschiedenen Etablissements sowie die zerstückelte Atmosphäre

101 Stoichita, Victor I.: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München 1998, S. 75. Stoichita beschäftigt sich mit der Geschichte des *Tableau* und seinem Ursprung in der frühneuzeitlichen Malerei. Seine Beobachtungen zu gemalten Nischen, Fenstern, Türen und Rahmen im ersten Teil des Buches bilden eine wichtige Grundlage zur Betrachtung und Interpretation moderner Bilder.

102 Whistler recurriert dabei bewusst auf Ränder oder Rahmen japanischer Bildwerke, die häufig die Adresse des Malers oder des Händlers nennen. Vgl. Kemp: *Heimatrecht für Bilder*, S. 17.

in den Tanzlokalen, die die Wahrnehmung der Tänzerin prägen. Der Rahmen markiert diese (einschränkenden) Bedingungen, über die sich Jane Avril hinwegsetzt. Er wird dabei zu einer Art Bildformel, die das Gerahmte als etwas Besonderes ausweist. Er macht zusammen mit der farbigen Gestaltung des Kostüms, die für Jane Avrils Experimente mit der Wirkung ihrer Kostüme steht, auf ihre privilegierte Position unter den Kolleginnen und ihr Verständnis als professionelle Künstlerin aufmerksam.

Toulouse-Lautrec kehrt – um noch einmal mit von Hornborstel zu sprechen – das Innere nach außen, nämlich das sich innerhalb der Tanzlokale Abspielende.¹⁰³ Oder wie von Hornborstel in seiner bereits weiter oben zitierten Definition des Wahrnehmungsphänomens Inversion weiter schreibt: »Invertieren heißt: [...]; das Gegenständliche zum Raum verflüchtigen, das Raumhafte zum Gegenstand festigen.«¹⁰⁴ So lässt sich auch die Wahrnehmung des Raumes oder des Umfelds im Plakat *Jane Avril* (1893) beschreiben: Toulouse-Lautrec verhandelt den Gegenstand des Bildes als Räumliches, oder andersherum, er macht den Raum zum Gegenstand des Bildes. Er setzt den Raum im Plakat – die Unbestimmtheit und die Irritation der Perspektive – ein, um auf seinen Gegenstand – die Atmosphäre und den Kontext der Aufführung – aufmerksam zu machen. Linda Nochlins nach eigener Ansicht gewagteste Lesart der ähnlichen formalen Griffe bei Degas ist die als selbstreflexiver Verweis der Bilder auf die Konventionen der bildlichen Darstellung:

... the pictorial representation is nothing but convention, and just as the dance performance ends with the falling curtain, representation ends with an encroaching plane of colour, the erstwhile realism of the scene transformed into pure abstraction by the end of the act ...¹⁰⁵

Diese Interpretation lässt sich auch auf Toulouse-Lautrecs Bildwerdung der Aufführungspraxis und der Rahmenbedingungen übertragen, die sich letztlich auf der Bildfläche abspielt.

103 Vgl. Hornborstel: *Über optische Inversion*, S. 154.

104 Ebd. Von Hornborstel erläutert das anhand der Anleitung zu eigenen Experimenten mit Würfel und Kegel, die sich im Laufe der Übungen von gegenständlichen zu räumlichen Gebilden zu verändern scheinen, und weist darauf hin, dass weder von einer Inversion von *Gegenständen* noch von *Raum*-Inversionen zu reden sei. Vgl. ebd., S. 130, Anm. 2.

105 Nochlin: *The Body in Pieces*, S. 45.

3. Nachdenken über Konventionen

Vor dem Hintergrund der ausgeführten Vergleiche zwischen Fotografie und Lithografie zeichnen sich einige Auffälligkeiten ab, die über Jane Avrils Tanz nachdenken lassen. Die Ergebnisse der Untersuchung der Figur und der Umgebung der Figur im Plakat können wie folgt zusammengefasst und weiterführend interpretiert werden: Im Plakat herrschen eine übergreifende Verunsicherung und Instabilität. Die Tänzerin steht verkrampft und unbequem, ihre Pose wirkt angestrengt. Sie ist eingeklemmt zwischen Rahmen und Kontrabass und der Boden unter ihren Füßen scheint wegzukippen. Die zerstückelte Perspektive lässt die Raumkonstruktion verschwimmen. Der in die Fläche gezogene Raum bietet keinen Halt, keinen Platz zum Tanzen und keine Identifikationsmöglichkeit mit einem bestimmten Lokal. Der Hintergrund wirkt verblasst. Alles zielt auf einen gewissen Verlust der Räumlichkeit, eine Verlorenheit oder Ortslosigkeit des Tanzes.

Unsicherheit, Instabilität und der Entzug von Räumlichkeit wirken wie ein Spiegel der unsicheren Situation der Tänzerinnen, und zwar sowohl was die Finanzierung ihres Lebensunterhalts als auch die künstlerischen Bestrebungen betreffen. Für die Tanzdarbietungen, die sich abseits der Oper und damit abseits der akademischen Tanztradition etablieren, gibt es keinen festen Ort. Sie profitieren zunächst von der Offenheit der Unterhaltungsetablissemments gegenüber verschiedenen Darbietungen, die ihnen rein praktisch eine Öffentlichkeit und damit die Möglichkeit der Präsentation und Erprobung ihrer Tanzformen bieten.¹⁰⁶ Mit ihren Darbietungen tingeln die Darstellerinnen von Lokal zu Lokal. Aber auch mit einem festen Engagement sind die Tänzerinnen an die Vorgaben und Bedingungen der Etablissements gebunden: die Teilnahme an der Quadrille mit ihren vorgegebenen Schrittfolgen und Figuren und die weiße Unterwäsche oder die Anpassung an den Programmablauf mit kurzen, wirkungsvollen Nummern sowie der Verzicht auf Bühnendekorationen.

Auch die finanzielle Belastung trägt entscheidend zur insgesamt schwierigen Situation der Tänzerinnen bei. Diese verdienen, wie auch die allermeisten anderen Bühnendarstellerinnen in dieser Zeit, selbst mit festen Verträgen

106 Vgl. Jansen: *Das Variété*, S. 127. Das Variété wird zur »Ersatzlösung, ein Konglomerat der anderen Künste« Günther: *Geschichte des Variétés*, S. 12. Vgl. auch Balk: *Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, S. 50.

in der Regel kaum genug, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten.¹⁰⁷ Ausnahmen bilden die Stars der Café-Concerts, zu denen auch La Goulue zu zählen ist, die auf der Höhe ihres Ruhms durchaus gut Geld verdienen oder aber von Gönnern finanziert oder reich beschenkt werden. Der Varietéhistoriker Ernst Günther bezeichnet die soziale Misere der vielen, weniger bekannten Darsteller:innen als besonderes Charakteristikum der französischen Variétégeschichte am Ende des 19. Jahrhunderts und beschreibt: Gagen gibt es nur für die Abendvorstellung, nicht für die Proben, Matineen und Nachmittagsvorstellungen. Schuhe, Schminke und Kostüme müssen selbst bezahlt werden und bei Verstößen gegen Vertragsauflagen und bei Stürzen auf der Bühne werden Geldstrafen verhängt.¹⁰⁸ Die Verträge beinhalten ebenso eine Klausel zur entschädigungslosen Kündigung bei einer vorliegenden Schwangerschaft sowie den Entfall der Gage im Krankheitsfall.¹⁰⁹ Und auch nach Ende der Karriere sieht es für die meisten Tänzerinnen schlecht aus. Oft gibt es kaum oder gar keine Pension. Viele ergreifen einen neuen Beruf – als Näherin oder Verkäuferin zum Beispiel –, andere gleiten in die Prostitution ab, wenn sie nicht zu den bekannteren Tänzerinnen gehören, denen nach dem Ende ihrer aktiven Tanzkarriere von ihren Liebhabern manchmal Häuser oder Wohnungen gestellt werden.¹¹⁰ Die meisten Varieté-Tänzerinnen, wie die Balletttänzerinnen auch, stammen aus ärmlichen Verhältnissen. Für die jungen Tänzerinnen ist die Prostitution vor allem zu Beginn ihrer Karriere oft die

107 Vgl. Günther: *Geschichte des Varietés* u.a. S. 80-81. Malte Möhrmann beleuchtet die Situation junger Schauspielerinnen in Deutschland um 1900 und beschreibt ähnliche Zustände in Möhrmann, Malte: *Die Herren zahlen die Kostüme. Mädchen vom Theater am Rande der Prostitution* In: Renate Möhrmann (Hg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt a.M. 1989, S. 261-280. Über die finanzielle und soziale Situation der Ballerina in den 1870ern schreiben Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870)*. Frankfurt/New York 2002; Klein: *FrauenKörperTanz*, S. 118-120 und Müller, Hedwig: *Von der äußeren zur inneren Bewegung. Klassische Ballerina – moderne Tänzerin*. In: Renate Möhrmann (Hg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt a.M. 1989, S. 283-299.

108 Vgl. Günther: *Geschichte des Varietés*, S. 80. Diese Situation trifft nicht nur auf die Tänzerinnen in Frankreich zu. Auch im Rest Europas ist es um die rechtliche und finanzielle Situation der Bühnendarstellerinnen nicht besser bestellt. 1884 werden nach wiederkehrenden Protesten und Streiks erste Gewerkschaften und Artistenvereinigungen gegründet. Vgl. ebd. S. 80-81.

109 Vgl. Weickmann: *Der dressierte Leib*, S. 224.

110 Vgl. Müller: *Von der äußeren zur inneren Bewegung*, S. 291.

einzigste Möglichkeit, ihre Ausstattung und Unterkunft zu finanzieren.¹¹¹ Der britische Journalist Jose Shercliff schildert in seinem Roman *Jane Avril vom Moulin Rouge* (1952) die Lage der Tänzerin, die sich zu Beginn ihrer Karriere, weil ohne finanzielle Mittel, unter den Stammgästen des Bal Bullier ihren ersten »Protektor«¹¹² wählt. Darunter leiden natürlich der gesellschaftliche Ruf und die soziale Anerkennung der Tänzerinnen.¹¹³ Malte Möhrmann schreibt hinsichtlich der jungen Tänzerinnen an der Oper:

... der Ruf der Tochter war zerstört und deren Einstufung als Prostituierte schon auf dem Vorwege vollzogen. [...] und man empfahl denjenigen der jungen Mädchen, die ohne Begabung, Einfluss oder finanziellen Rückhalt zum Theater wollten, zynischerweise, doch gleich in ein Bordell einzutreten.¹¹⁴

Unter diesen Vorzeichen lässt sich Jane Avrils in sich gekehrter Blick weniger als Zeichen für eine freudige Versunkenheit im Tanz als vielmehr als Zeichen für die Flucht aus der Realität in den Tanz lesen. Oder wie die Tänzerin in ihren Memoiren selbst beschreibt: »La danse était ma seule passion. Mon trésor et mon ... refuge ...«¹¹⁵ Toulouse-Lautrecs Plakat *Jane Avril* (1893) thematisiert die Suche nach einer eigenen Bewegungssprache, nach alternativen Spielstätten, der eigenen Künstleridentität und der gesellschaftlichen Anerkennung in der instabil wirkenden Komposition und dem Spiel zwischen der bewegungslosen Figur und der bewegenden Rahmung und reflektiert so die wirklichkeitsnahe Ebene des Tanzes.¹¹⁶

111 Vgl. ebd., S. 288-292 sowie Weickmann: *Der dressierte Leib*, S. 217-225 und 286-288.

112 Vgl. Shercliff: *Jane Avril vom Moulin-Rouge*, S. 107: »Von nun an wandelte Jeanne auf dem heiklen Pfad, wo goldene Münzen wie Blumen auf den Fußspuren der Liebenden liegen.«, so die Erzählung, die, wenn auch ohne wissenschaftliche Belege, dennoch zu dieser Zeit genauso denkbar ist.

113 Vgl. Weickmann: *Der dressierte Leib*, S. 217. Selbst die bekannten und verehrten Tänzerinnen des romantischen Balletts, Marie Taglioni, Carlotta Crisi und Fanny Elssler, werden in den bürgerlichen Salons zwar gern gesehen, als respektable Damen werden sie allerdings nicht betrachtet. Vgl. ebd., S. 223.

114 Möhrmann: *Die Herren zahlen die Kostüme*, S. 268. Lipton zitiert zu diesem Thema eine unbekannte Tänzerin: »As soon as she [a dancer] enters the Opéra her destiny as a whore is sealed; there she will be a high class whore.« Lipton: *Looking into Degas*, S. 79.

115 Jane Avril, 12. August 1933, in: Avril: *Mes Mémoires*, S. 23.

116 Auch die Betrachtung der Gemälde, die Jane Avril in Gesellschaft ihrer Freunde aus der Literatur- und Kunstszene zeigen, verändert sich vor dem Hintergrund der finanziellen Abhängigkeit von wohlhabenden oder zumindest bekannten Gönnern.

Die Tänzerinfotografien, in denen die Tänzerin der Bühne enthoben, von den Eigenschaften ihres Tanzes entfernt, den Konventionen fremder Kategorien folgend, abgelichtet wird, sind Symptome dieser Ortlosigkeit des Tanzes, die Toulouse-Lautrec durch die Arbeit mit der Vorlage auch auf der medialen Ebene verhandelt.¹¹⁷ Er transferiert die Figur von einem Medium in das nächste – von der malerischen Interpretation der Fotografie im Gemälde über die fotografische Reproduktion, die er in das Aquarell integriert, bis hin zum lithografischen Plakat. Nirgendwo scheint die Tänzerin wirklich ›ihren Ort‹ zu finden. Durch die Rahmung aber, die durch ihre lineare Gestaltung selbst fluide ist und damit nur begrenzt stabilisierend wirkt, kann er ihr ihren Status zuweisen und – rückblickend gesehen – auch der Fotografie, deren Grenzen und Potentiale er reflektiert. Mit der Ablichtung seines Gemäldes für das Aquarell verweist er auf ihre technischen Möglichkeiten, ihr reproduktives Potential und die Größenskalierung. Durch seinen auch der Fotografie entlehnten Bildaufbau etabliert er ihre spezifische Bildsprache.¹¹⁸ Andererseits gelingt ihm in seinem Medium das, was die Fotografie nicht leisten kann, nämlich die farbige Gestaltung, die Darstellung der Bühnensituation und vor allem die tänzerische Bewegung neu zu visualisieren. Damit deckt er die wirklichkeitsnahe Ebene der Fotografie auf.

Für das Aufdecken der Konventionen des Tanzes und der Darstellungskonventionen der Übertragung des Tanzes in die Fotografie ist die avantgardistische Tänzerin Valeska Gert bekannt. Susanne Foellmer beschreibt in ihrem Aufsatz *Kipp-Momente. Bildkritik als Praxis der historischen Tanzavantgarde am Beispiel Valeska Gerts* (2015) Gerts kunstkritische Strategien unter anderem am Beispiel ihres Tanzes *Alt Paris*, der Niddy Impekovens Tanzsolo *Dernier Cri* parodiert.¹¹⁹ Im Kontext beider Tänze entstehen Tanzfotografien, die im

117 Interessanterweise erinnern die Fotografien der Ausdruckstänzerinnen des frühen 20. Jahrhunderts, die bereits von auf den Tanz spezialisierten Fotograf:innen gemacht werden, in ihrem Setting wieder an die im Modus der Porträtfotografie gemachten Bilder der Tänzerinnen des 19. Jahrhunderts. Ihre Auflehnung gegen das klassische Ballett äußert sich unter anderem im bewussten Verzicht auf jegliche Bühnendekoration, der sich in der Ateliereinrichtung für die fotografischen Aufführungsdokumentationen widerspiegelt. Vgl. Barche/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben*, S. 339.

118 Die Annäherung an die Bildsprache der Tänzerinfotografie ist Thema des folgenden Kapitels.

119 Siehe Foellmer, Susanne: *Kipp-Momente. Bildkritik als Praxis der historischen Tanzavantgarde am Beispiel Valeska Gerts*. In: Tessa Jahn, Eike Wittrock und Isa Wortelkamp (Hg.): *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*. Bielefeld 2015. Dabei stellt Impekovens Tanz selbst eine »Parodie [...] auf die mondäne Frau« dar. Fa. Eckstein-

Sammelalbum *Der künstlerische Tanz* der Firma Eckstein-Halpaus publiziert sind, wobei die fotografische Aufnahme Gerts (Abbildung 29) darin ebenfalls als Parodie der Fotografie Impekovens (Abbildung 30) fungiert.¹²⁰ Sowohl im Tanz wie auch in der Fotografie imitiert Gert die Tanzbewegungen und Körperhaltungen Impekovens und überzeichnet diese in der Fotografie in Richtung einer erotisch aufgeladenen Pose. Die Tänzerinnen stehen jeweils auf einem Bein, das andere ist angewinkelt angehoben. Die Arme sind vor dem Körper gehalten und gebeugt.¹²¹ Die Ähnlichkeit der Pose(n) zu der Jane Avriils im Plakat Toulouse-Lautrecs ist frappierend. Und mit Blick auf Gerts Praxis der Parodie zeigt sich eine ähnliche Interpretationsmöglichkeit der Aufnahme Gerts und des Plakats *Jane Avril* (1893): Neben der Verweisstruktur der Parodie spielen die Imitation und Übertreibung der Pose Impekovens in der Fotografie Valeska Gerts, so Susanne Foellmer, auf die Darstellungskonventionen und den fotografischen Repräsentationsmodus der Sammelbilder vor allem weiblicher Protagonistinnen an.¹²²

Auch Toulouse-Lautrecs Plakat *Jane Avril* verweist einerseits auf die Konventionen des dargestellten Tanzes und andererseits auf die Konventionen der Bildwerdung dieses Tanzes in der Fotografie. Oder anders formuliert: Unter den Bedingungen des Tanzes betrachtet, reflektiert die Lithografie Toulouse-Lautrecs die spezifische Erscheinung der Tänzerin im Tanz sowie die Bedingungen ihrer Aufführung. Betrachtet man sie unter den Bedingungen der Fotografie, so erscheint sie als bildliche Verhandlung der Grenzen und Möglichkeiten der fotografischen Aufnahme. Noch einmal mit von Hornborschel gesprochen: »Inversionen sind weder ›Täuschungen‹, denen wir unterliegen, noch ›Vorstellungen‹, die wir uns ›machen‹, sondern Dinge, die wir, un-

Halpaus (Hg): *Der künstlerische Tanz*, Sammelalbum, Dresden o.J., S. 11, zitiert bei Foellmer: *Kipp-Momente*, S. 162.

120 Vgl. ebd., S. 160-163.

121 Die Posen wie die Kostümierung unterscheidet sich jeweils mal auffälliger, mal nur minimal, wodurch die Überzeichnung zum »Zerrbild einer sogenannten dekadenten Welt« bewirkt wird. Ebd.

122 Gerts Einsatz der Übertreibung ist daher als Kritik an der sich entwickelnden reproduktiven Medienindustrie zu interpretieren. Vgl. ebd., S. 163. Die Assoziation der Pose Impekovens mit der Jane Avriils ließe sich weiterführen: Die Erotisierung der Pose Impekovens durch Valeska Gert wäre mit Blick auf die reizvolle Verheißung des Cancan als Kommentar oder Kritik lesbar. Siehe Kapitel I der vorliegenden Arbeit zur sexuellen Konnotation des Cancan. Auch der Titel *Alt Paris* weist in diese Richtung. Außerdem könnte man diesbezüglich fragen, inwiefern sich Toulouse-Lautrecs Bildvokabular dieses Tanzes in die Tanzfotografie einschreibt.

ter bestimmten Bedingungen, *wahrnehmen* [Herv. i. O.].¹²³ Der Tanz und die Fotografie verschränken sich im Plakat *Jane Avril* (1893). Und mehr noch: Was in der Fotografie vom Tanz verloren geht – eine Form von Bewegung in der Darstellung – vermag Toulouse-Lautrec in seinem Tanzplakat darzustellen. Mit seinen Mitteln versetzt er das Bild in Bewegung.

123 Hornborstel: *Über optische Inversion*, S. 143.

III. *La Troupe de Mlle Églantine*: Die fotografische Ästhetik in der Bildsprache des künstlerischen Plakats

La Troupe de Mlle Églantine (Abbildung 3) zeigt die vier im Schriftzug links unten aufgeführten Tänzerinnen Églantine Demay, Cléopâtre, Jane Avril und Gazelle auf einer schräg nach hinten fliehenden Bühne und vor einem nicht weiter differenzierten gelben Hintergrund. Das Plakat entsteht Anfang 1896 als Auftragsarbeit für die Aufführungen der Tanzgruppe in London. Ein Brief Jane Avrils und Églantines an Toulouse-Lautrec belegt die Auftragsituation und liefert Details zur Ausführung des Plakats. Von besonderem Interesse ist die Beschriftung und die Reihenfolge der Tänzer: »La Troupe de Mlle Eglantine./1 Eglantine, 2 Jane Avril/3 Cléopâtre, 4 Gazelle/»Palace Théâtre« Nun, Sie werden das nach Ihrem Gutdünken gestalten, indem Sie die oben genannte Reihenfolge 1/2/3/4 beibehalten.«¹ Toulouse-Lautrec übernimmt die Reihung in der Beschriftung, platziert im Bild aber Jane Avril als erste Tänzerin von links.

Offensichtlich folgt er dabei einer kommerziellen Fotografie der Tanzgruppe (Abbildung 4), die zu dieser Zeit in Paris verbreitet ist. Darin posieren die vier Tänzerinnen im Atelier eines unbekanntes Fotografen. Toulouse-Lautrec übernimmt die Reihenfolge der Tänzerinnen aus dieser Fotografie. Die Abweichung hinsichtlich der Anweisungen der Auftraggeberinnen und die Übernahme des Motivs aus der fotografischen Vorlage rücken den

1 Jane Avril und Églantine in einem von London aus geschickten Brief vom 19. Januar 1896 (Musée d'Albi), deutsche Übersetzung zitiert bei Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec*, S. 212. Der Brief ist abgedruckt in: Ireson: *Catalogue*, S. 92, Kat.Nr. 13d. Jane Avril gibt bereits das Plakat für ihren Auftritt im Jardin de Paris in Absprache mit dem Etablissement bei Toulouse-Lautrec persönlich in Auftrag. Für das Plakat der Tanzgruppe nutzt sie ihre Beziehung zum Künstler. Vgl. Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec*, S. 40.

Konzeptionsprogress des Plakats sowie die Frage nach dem Status und der Funktion des Plakats sowie der Tänzerinfotografie in den Mittelpunkt.

Die Arbeit nach fotografischen Vorlagen ist nicht unüblich in dieser Zeit – insbesondere nicht für die Werke Toulouse-Lautrecs. Es ist Usus fotografische Motive für lithografische Plakate hinzuzuziehen, beziehungsweise andersherum: die Lithografie zu benutzen, um fotografische Motive zu Plakaten zu transformieren. Von den Plakaten wird dann derselbe Identifikationseffekt erwartet wie von den fotografischen Rollenporträts.²

Das folgende Kapitel beschäftigt sich ausgehend von *La Troupe de Mlle Églantine* mit der wechselseitigen Beziehung zwischen Fotografie und Lithografie in den späteren Tanzplakaten Toulouse-Lautrecs. Dabei geht es zum einen um die medienspezifischen Möglichkeiten der lithografischen Plakate – die grafische Umsetzung des fotografischen Sujets und die Demonstration des Potentials der Bewegungsvisualisierung. Zum anderen geht es um eine Annäherung der Lithografie an die Erscheinung der fotografischen Rollenporträts, die mit der ähnlichen Funktion und Nutzung der Fotografien wie auch der Plakate zusammenhängt. Das Kapitel zeichnet die Entwicklung einer Bildsprache der Tanzplakate Toulouse-Lautrecs nach, die sich besonders durch die Gestaltungsprinzipien der Wiederholung und Variation sowie der Flächigkeit und der Vereinfachung auszeichnet, und in der sich die Verbindung zum dargestellten Tanz wie auch zu den Bildern des Tanzes manifestiert. Toulouse-Lautrecs späte Tanzplakate verweisen durch ihre Darstellung außerdem auf eine veränderte Wahrnehmung und Aufwertung der Plakate als künstlerische Gattung am Ende des 19. Jahrhunderts.

1. Bildrhythmus und Dynamisierung dank der tänzerischen Pose

In *La Troupe de Mlle Églantine* treffen das Bildmotiv der Fotografie und der Eindruck der Tänzerinnen in der tatsächlichen Tanzaufführung aufeinander. Einerseits orientiert sich Toulouse-Lautrec offenkundig an der kursierenden Fotografie der Tanzgruppe, andererseits ist seine Darstellung der Figuren deutlich von der Wirkung der Tänzerinnen auf der Bühne geprägt. Die neben

2 Vgl. Thomson: *The imagery of Toulouse-Lautrec's prints*, S. 23; Barche/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben*, S. 340; Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 34-38 und Frizot: *Neue Bildkonzepte dank der Photographie*, S. 56..

der Fotografie als Vorlage für das Plakat dienenden Studien – eine Bleistiftskizze (Abbildung 31) und eine ausführliche Farbstudie (Abbildung 32) – machen die Entstehung des Plakatmotivs nachvollziehbar. Insbesondere die Bleistiftskizze mit zwei Tänzerinnen lässt daran zweifeln, dass Toulouse-Lautrec ausschließlich mit der Fotografie gearbeitet hat. Wahrscheinlich hat er selbst eine Aufführung der Tanzgruppe vor ihrer Abreise nach London gesehen. Die Skizze zeigt zwei schräg hintereinander positionierte Tänzerinnen mit erhobenem Bein. Ihre Erscheinung – Gesicht wie Kostüm – ist in eine Vielzahl von fließenden bis eckig geführten Linien, einzelnen Strichen und Punkten aufgelöst, die nur ungefähr den Rücken, Blusenärmeln, Haaren und Hüten zugeordnet werden können. Die grob ausgemalten Strümpfe und Schuhe sind etwas deutlicher erkennbar.³ Nancy Ireson attestiert der Skizze eine gewisse Spontaneität, »as it shows the figures in loose outline, in the middle of a high kick, their full skirts indicated by a series of irregular marks«⁴, als wäre sie während der Aufführung entstanden.

In der Farbstudie scheint sich dieser unmittelbar festgehaltene Eindruck im Bild der Tänzerinnen vor der Folie der fotografischen Vorlage zum Plakatmotiv zu konkretisieren.⁵ Sie zeigt die vier Tänzerinnen, die mit Blick auf das finale Plakat eindeutig wiederzuerkennen sind, in der für das Plakat vorgesehenen Reihenfolge und Anordnung. Die Umrisse sind klarer und die Gesichter und Kostümteile ausführlicher als in der Bleistiftskizze herausgearbeitet. Der schräg ansteigende Boden und das Format des Plakats sind angedeutet.⁶

Das Motiv der Skizzen und des Plakats mit den vier Tänzerinnen zeigt eine nicht unübliche Version des Cancan oder Chahut, nämlich die Gruppentanzform, die sogenannte *Quadrille naturaliste*, die von Berufstänzer:innen, wie La Goulue, Jane Avril und ihren Kolleginnen, präsentiert wird.⁷ Für die folgende Analyse des Plakats *La Troupe de Mlle Églantine* sollen die zentralen

3 Diese Art der Darstellung ist es wohl, auf die Matthias Arnolds Beschreibung der Lautrec'schen »Schnellschrift« am besten passt. Arnold: *Das Theater des Lebens*, S. 305.

4 Ireson: *Catalogue*, S. 91. Die Skizze wird mit Blick auf die Rolle der Linie im Folgenden noch einmal betrachtet.

5 Leider ist nur eine schwarz-weiße Abbildung der Farbstudie publiziert, sodass an dieser Stelle keine Aussage zur Farbgebung gemacht werden kann.

6 Letzteres wird im zweiten Teil des Kapitels im Kontext von Anschnitt und Ausschnitt noch einmal aufgegriffen und ausgeführt.

7 Für die Geschichte und Entwicklung des Cancan siehe Price: *Cancan!* und Ochaim: »*La Loie*«, S. 79-84.

Eigenschaften dieser Version des Tanzes – nämlich Wiederholung und Variation – als Beschreibungswerkzeuge zugrunde gelegt und als spezifische Wirkungsprinzipien des Bildes nachvollzogen werden.

Die heute mit dem Tanz verknüpften Bewegungen, wie die sogenannten *battements* (die hohen Beinwürfe), das *port d'armes* (eine Drehung mit vertikal gehaltenem Bein) sowie weitere Bewegungen aus der Akrobatik, sind besonders durch die Quadrille bekannt geworden. Der Tanz lebt davon, dass einzelne Tanzschritte, wie die dargestellte Pose mit dem angehobenen Bein, wiederholt und in Dynamik und Tempo immer weiter gesteigert werden.⁸ Dies gilt insbesondere für die Gruppentanzform, in der die synchrone Ausführung der wiederholenden Schritte als besondere Qualität gilt und einen wichtigen und reizvollen Teil der Präsentation bildet. Am Ende der Darbietung gibt es in der Regel Raum für Improvisationen der einzelnen Tänzerinnen, die ihre charakteristischen Bewegungen oder Tanzfiguren präsentieren, für die sie besonders bekannt sind.⁹

Ein wichtiges Element des Chahut ist auch die Musik. Sie greift bestimmte musikalische Motive und Passagen immer wieder auf, wird schneller, stachelt die Tänzer zu immer wilderen Bewegungen an und forciert so die berauschte Stimmung des Tanzes.¹⁰ Die bis heute bekannteste Cancan-Komposition ist Jacques Offenbachs *Galop infernal* aus *Orpheus in der Unterwelt* (1858). Der deutsche Soziologe Siegfried Kracauer beschreibt den Chahut in seiner dem Komponisten gewidmeten Gesellschaftsbiographie *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (1937) wie folgt: »Die Musik beschleunigt ihr Zeitmaß, die Bewegungen der Tänzer werden rasender, angreifender, erhitzender [...], und das Ganze dieses wilden und immer wilder werdenden Galopps gibt ein schauerhaftes Bild bacchantischer Zügellosigkeit.«¹¹

8 Vgl. Balk: *Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, S. 53 und Price: *Cancan!*, S. 65: »The excitement of the dance grew from graceful beginnings, when the *danseuses* first lifted their skirts and carried out subtle balletic movements in time to the music, and gradually accelerated in pace until all were involved in a frenzy of high kicks and rhythmic gestures with their skirts.«

9 Vgl. Verf.: *Cancan*, 2016, S. 132.

10 Vgl. ebd.

11 Zitat eines Reisenden, L. Rellstab, in: Kracauer, Siegfried: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Amsterdam 1937, S. 38. Der Begriff Galopp fällt in diesem Zusammenhang, weil der Cancan ursprünglich als lebhaftere Version des Galopps, einer Figur aus dem Contredanse – er wird selbst wegen seiner Aufstellung mit vier Tanzpaaren auf vier Seiten eines imaginären Quadrats auch als Quadrille bezeichnet –, entsteht. Vgl. Verf.: *Cancan*, 2016, S. 132, und zum Contredanse siehe Fink, Monika: *Contredanse/Coun-*

Als charakterisierende Prinzipien der Quadrille lassen sich die zwei folgenden zusammenfassen: zum einen die Wiederholung der Schritte, und dazu gehört sowohl die Ausführung durch mehrere Tänzerinnen, also die spezifische Besetzung, wie auch die Steigerung durch die Wiederholung ganzer Schrittpassagen und Tanzfiguren als Element der Bewegungssprache, und zum anderen die Variation der Schritte im Sinne der Ausführung in verschiedenen Konstellationen sowie der Individualisierung durch die verschiedenen Stile der Tänzerinnen.

Mit Blick auf die fotografische Vorlage wird insbesondere die Pose der Tänzerin ganz links im Plakat, die Jane Avril zeigt, als bewusste künstlerische Setzung sichtbar, die mithilfe dieser Kategorien interpretiert werden kann. Zur Kategorie Wiederholung zählen dabei die kompositorischen Elemente, wie Parallelisierung und Reihung wie auch die wiederholte Verwendung der Pose oder einzelner Bildelemente in verschiedenen Werken innerhalb des Œuvres Toulouse-Lautrecs. Die Variation schließt entsprechend Abweichungen und Individualisierungen verschiedener Art ein, sowohl innerhalb der untersuchten Bilder als auch werkübergreifend. Wiederholung und Variation sind, so die These dieses Kapitelteils, nicht nur charakterisierende Eigenschaften des Tanzes, sondern auch die grundlegenden Prinzipien des den Tanz darstellenden Bildes. Sie strukturieren und rhythmisieren das Bildfeld und tragen so zur Dynamisierung der Darstellung bei.

Im Folgenden wird Toulouse-Lautrecs Plakat *La Troupe de Mlle Églantine* mit Blick auf Bezüge zum Tanzstil, zu anderen Tanzdarstellungen in seinem eigenen Œuvre wie auch zu Tanzbildern zeitgleich im Umfeld Toulouse-Lautrecs arbeitender Künstler untersucht, und es werden wichtige Elemente der bildnerischen Formsprache, wie der Umgang mit der tänzerischen Pose und dem Umriss der Figuren in Bewegung, herausgestellt. Ziel der Ausführungen ist, Möglichkeiten und Grenzen der Visualisierung von Bewegung im Plakat und darin dessen Verbindung zum dargestellten Tanz deutlich zu machen, die durch die Übernahme des Strukturprinzips des Tanzes in das Funktionsprinzip der Bilder zum Ausdruck kommt.

try dance. In: Monika Woitas und Annette Hartmann (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen – Epochen – Personen – Werke*. Laaber 2016.

Wiederholung

In *La Troupe de Mlle Églantine* wird Bewegung in einem ersten, offensichtlichen Schritt durch die Vervielfältigung und Reihung von Figuren in derselben Pose realisiert. Dabei gleicht Toulouse-Lautrec mit Blick auf die fotografische Vorlage die Körperhaltungen der Tänzerinnen einander an, indem er die angehobenen Beine der Tänzerinnen parallelisiert und sie auf der Bildfläche streng von rechts nach links ansteigend in ein Netz aus Achsen anordnet. Vermutlich war es den Tänzerinnen aufgrund der langen Belichtungszeit für die fotografische Aufnahme nicht möglich, insbesondere ihre Beine lange genug auf derselben Höhe zu halten.¹² Auch konnten die Tänzerinnen diese Pose nur lange genug unbewegt halten, wenn sie ihren Oberkörper aufrecht hielten, um nicht eine verwackelte, unscharfe Aufnahme zu riskieren. Toulouse-Lautrec kann in seinem lithografischen Plakat die unterschiedlichen Beinhöhen einander anpassen und somit gezielt die Bildfläche strukturieren und rhythmisieren. Dadurch springt der Blick von einem Bein zum nächsten entlang der diagonalen Figurenreihe und entlang der Bodenlinien hinein in das Bild. Durch die insgesamt nach links aufsteigende Anordnung fast identischer Beine auf der Fläche erfährt die Pose der ersten Tänzerin eine Steigerung durch die anderen und setzt damit die wichtigen Eigenschaften des Tanzes, Wiederholung und Steigerung, bildlich um.

Eine Ausnahme stellt Jane Avril ganz links im Bild dar. Toulouse-Lautrec rückt sie von ihren Kolleginnen ab. Ihre Körperhaltung im Plakat unterscheidet sich sichtlich von der der anderen und auch von ihrer Darstellung in der Fotografie. Sie ist die einzige Tänzerin, deren beide Beine vollständig sichtbar sind. Nicht ihr Spielbein, sondern ihr Standbein ist parallel zu den Spielbeinen der drei anderen Tänzerinnen platziert. Ihr Spielbein und ihr Oberkörper hingegen weisen wie die Hüte aller Tänzerinnen schräg in die genau andere Richtung. Ein weiterer Unterschied zur Fotografie besteht darin, dass Toulouse-Lautrec die Oberkörper der Tänzerinnen – soweit erkennbar – entgegen der fliehenden Perspektive nach vorne dreht. Sie erscheinen fast frontal und ziehen das Bild in die Fläche. Jane Avrils Figur schließt an den linken Bildrand an und unterstützt durch die Wendung aus der ansteigenden Diagonale

12 Das Bein der zweiten Tänzerin von rechts ist deutlich abgesenkt. Zu den technischen Einschränkungen der Fotografie in dieser Zeit siehe u.a. Brandl-Risi/Brandstetter/Diekmann: *Posing Problems*, S. 16-17 und Barche/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben*, S. 324.

heraus diese Flächigkeit. Sie wird auch durch den Eindruck der Verschmelzung der Tänzerinnen miteinander betont, die auf die Wirkung der synchronen Aufführung der Tanzschritte durch mehrere Tänzerinnen in der Quadrille naturaliste rekurriert und maßgeblich durch das Volumen der Kostüme, die obligatorischen weißen Unterröcke und die Nähe der Tänzerinnen zueinander im Tanz verstärkt wird. Diesen Eindruck gewinnt man auch aus der Bleistiftskizze zum Plakat. Die Kostüme und Körper darin werden – soweit überhaupt als solche identifizierbar – kaum mehr getrennt voneinander wahrgenommen. Die Reduktion auf zwei Tänzerinnen macht zudem deutlich, dass es in diesem Fall nicht um die Wiedergabe einer bestimmten Choreografie oder die Aufstellung der Tänzerinnen zu einer bestimmten Tanzfigur geht. Es lässt sich nicht einmal sagen, ob hier eine Aufführung der Tanzgruppe der Mademoiselle Églantine erfasst ist. Es geht vielmehr um die Erfassung und die charakterisierende Beschreibung der tänzerischen Bewegung und ihren Effekt in der Aufführungssituation.

Im Plakat verschmelzen die Tänzerinnen zu einer Bildfigur, indem ihre ineinandergreifenden, sich gegenseitig überlagernden Röcke mit einer verbindenden Linie grob umrissen werden. Auch darin liegt ein Unterschied zwischen dem fotografischen und dem lithografischen Motiv. Während die vorderen Rocksäume in der Fotografie der Schwerkraft folgend und der Bewegungslosigkeit der Tänzerinnen geschuldet zwischen den Beinen jeweils nach unten hängen, folgen sie im Plakat dem Schwung der Bewegung der angehobenen Beine und klappen regelrecht nach oben. Das ist insbesondere bei der Figur ganz rechts gut erkennbar. Diese schwungvolle Bewegung wird auch auf die Umriss der anderen Teile der Kostüme und Körper übertragen. Die Rüschen der Oberteile, aus denen die Tänzerinnen ihre Köpfe fast mühsam herauszustrecken scheinen, sowie die Haare und Hüte werden gleichermaßen von der skizzenhaft wirkenden, fließenden, sich immer wieder wölbenden und windenden Linie gestaltet. Sie löst sich dabei fast ganz von den durch sie beschriebenen Gegenständen und trägt den Rhythmus der Bewegung wie selbstständig über die Bildfläche.¹³

Vergleichbar ist dieser überbordende Effekt mit der Plakatgestaltung Pierre Bonnards für *France-Champagne* (Abbildung 13). Das Plakat zeigt eine

13 Diese gleiche Behandlung aller Bildelemente durch die Linie und ihre Abstraktion vom bezeichneten Gegenstand wurde auch am Beispiel des Plakats *Jane Avril* (1893) erörtert. Sie wird auch im Exkurs zu den physiologischen Bewegungsstudien in diesem Kapitel thematisiert.

Frau mit einem Glas, aus dem sich der Champagner sprudelnd über den unteren Bildteil ergießt. Zwei Formen des Umgangs mit der Umrisslinie lassen sich hier erkennen. Zum einen verwendet Bonnard für den Körper der Figur – also Schultern und Arme – eine geschwungene, an den Rundungen anschwellende Kontur, die sich in den dicken, geschwungenen Buchstaben des Schriftzugs wiederfindet und an der Figur ihre Neigung in Richtung der Betrachtenden unterstützt. Zum anderen überträgt Bonnard die teils eckig wirkende, stark gewundene Silhouette des beworbenen sprudelnden Champagners auf die Umrisslinien der Haare, des Kleides und der Figur und wendet damit die durch das Produkt beworbene Stimmung auf das gesamte Bild und seine Elemente an. Im Plakat *La Troupe de Mlle Églantine* zeigt sich neben einer ähnlichen farbigen Gestaltung in Gelb ein vergleichbarer Einsatz der Umrisslinie, die Figuren wie Kostüme gleichbehandelt und die gesamte Bildfläche in Bewegung versetzt. Auch in der Gestaltung der Umrisslinien zeigt sich so eine Form der Wiederholung oder Vervielfältigung der Bewegung über die Bildfläche. Gleichzeitig fungieren die Umrisslinien als bildliche Entsprechung zu den tänzerischen Qualitäten des Chahut, der sich immer weiter steigenden und überschwänglicher werdenden Bewegungen.

Variation

Betrachtet man Toulouse-Lautrecs Darstellung genauer, so wird deutlich, dass nicht die Wiederholung allein die Vorstellung von Bewegung vorantreibt. Maßgeblich für den effektvollen Eindruck ist die Variation einander wiederholender Elemente innerhalb der Bilder. Toulouse-Lautrec rückt die Figur Jane Avrils im Plakat *La Troupe de Mlle Églantine* deutlich von ihren Kolleginnen ab, von ihr allein sind beide Beine erkennbar und ihr Haar ist rötler als das der anderen. Zusätzlich dreht er die Figur, neigt ihren Oberkörper zur Seite und den Kopf in Richtung des linken Bildrands. Im Vergleich zu ihrer Erscheinung in der Fotografie klappt er den Unterschenkel ihres Spielbeins ein, sodass nun nicht ihr Fuß, sondern das Knie des nun mehr seitlich als vor dem Körper angehobenen Beins einen Anschluss an die linke Bildkante schafft. Sie tanzt wörtlich aus der Reihe. Nicht nur spiegeln sich darin Toulouse-Lautrecs persönliche Beziehung zu Jane Avril und ihre privilegierte Stellung unter ihren Kolleginnen wider – jahrelang schlägt sie eine Festanstellung am Moulin Rouge und damit die verpflichtende Teilnahme an der Quadrille aus und behält sich vor, auch an anderen Orten zu tanzen

sowie ihre Kostüme selbst zu gestalten.¹⁴ Toulouse-Lautrec nutzt ihre Figur im Bild auch zur formalen Organisation seiner Darstellung. Durch ihre von den anderen abweichende Körperhaltung unterbricht er die Reihung der sich wiederholenden identischen Posen und dynamisiert sie dadurch.

Das Gemälde *Chahut* von Georges Seurat (Abbildung 12) verdeutlicht im Vergleich den Effekt von Wiederholung und Variation auf die Bewegungsdarstellung.¹⁵ Mit Toulouse-Lautrecs Tanzgruppen-Plakat hat es zweifellos das Motiv des Chahut und seine Darstellung mit vier hintereinander gestaffelten Tanzenden gemein. Bei Seurat tanzen zwei Paare, bei Toulouse-Lautrec die vier Tänzerinnen. In beiden Konstellationen existiert der Chahut in dieser Zeit. Er wird sowohl solistisch wie auch von Paaren und Tanzgruppen präsentiert. Die motivische und formale Einbettung der Tanzenden bei Seurat ähnelt auch der in Toulouse-Lautrecs Plakat *Jane Avril* (1893) (Abbildung 1). Im unteren Bildteil versammelt Seurat das Orchester oder zumindest diverse Violinbögen. Mittig im Bild mit dem Rücken zu den Betrachtenden und mit dominierendem dunklem Jackett ist der Bassist zu erkennen, links neben ihm der Dirigent mit erhobenem Taktstock. In der rechten unteren Bildecke sitzt, das Publikum personifizierend, ein Mann mit Hut und karikiertem Gesichtsausdruck. Seine Position erinnert an den Kontrabassspieler in Toulouse-Lautrecs *Jane Avril* (1893) und Valentin le Désossé, den Tanzpartner La Goulues im Plakat für das Moulin Rouge (Abbildung 8). Weiteres Publikum ist zu Füßen den Tanzenden im Hintergrund zu sehen. Auch in Seurats Bild dominieren Diagonale und Vertikale die Bildstruktur. Die Beine der Tanzenden in *Chahut* sind auf der Bilddiagonale von links oben nach rechts unten parallel zueinander angeordnet. Der Hals des Kontrabasses nimmt ihre Bewegungsrichtung auf, ähnlich wie der Kontrabass in Toulouse-Lautrecs *Jane Avril* (1893).¹⁶ Auch die Violinbögen und der Taktstock des Dirigenten sind danach ausgerichtet.

14 Siehe Kapitel II der vorliegenden Arbeit. Die bereits erwähnte Farbstudie zeigt Jane Avrils veränderte Körperhaltung bereits in einem frühen Stadium der Konzeption nach der Fotografie.

15 Das bekannte Gemälde ist Gegenstand und Ausgangspunkt der Untersuchung Jean-Claude Lebensztejns zur Geschichte des Chahut. Siehe Lebensztejn, Jean-Claude: *Chahut*. Paris 1989.

16 Siehe Kapitel II.1 der vorliegenden Arbeit. Wieland Barthelmess hält die Verstärkung der Bewegung durch den Kontrabass bei Toulouse-Lautrec für einen Hinweis auf dessen Beeinflussung durch Seurat. Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 134.

Kontrastiert wird diese Diagonale von den Vertikalen, auf denen der Kontrabassspieler und eine Stange im linken Drittel des Bildes liegen. Der steil nach oben blickende Zuschauer rechts unten korrespondiert mit den nach rechts geneigten Oberkörpern der Tanzenden und den Schatten, die die Standbeine der Tänzer auf den Bühnenboden werfen. Seine Achse ist spiegelsymmetrisch zu der des Dirigenten und hält den unteren Bildteil im Gleichgewicht. Alles folgt dem Prinzip der Dynamisierung durch Vervielfältigung.

Und doch wirkt Seurats Bild wesentlich unbewegter als die Lithografien Toulouse-Lautrecs. Trotz des gleichen Motivs und der ähnlichen Kategorien von Wiederholung und Staffelung entstehen unterschiedliche Bilder des Chahut.¹⁷ Das liegt maßgeblich an der Variation in Toulouse-Lautrecs Plakaten, die die Bildfläche belebt. Die Bildelemente korrespondieren immer nur ungefähr miteinander. Diese nur lose, aber dennoch bewusste Anordnung der einzelnen aufeinander Bezug nehmenden Formen dynamisiert die Bilder. In *Moulin Rouge, La Goulue* nehmen die Arme Valentins nur ungefähr die Ausrichtung der Beine der Tänzerin auf. La Goulues erhobenes Bein ist nur annähernd parallel zu den Hängelampen im Hintergrund oder der Schrift darüber ausgerichtet.¹⁸ In *Jane Avril* (1893) bilden der in S-Form umrissene Rücken der Tänzerin, ihr gebeugtes Standbein und der Rahmen links ebenso wenig wie ihr Rocksäum und der Kontrabass vollkommene Parallelen. Und im Plakat *La Troupe de Mlle Églantine* ist es vorrangig die Figur Jane Avrils, die durch ihre Abweichung von den anderen sowohl mit der formalen Reihung in der Darstellung als auch mit dem Prinzip der Synchronizität in der Bewegungssprache dieser Form des Chahut bricht.

Aber auch in der dargestellten Pose selbst unterscheiden sich *La Troupe de Mlle Églantine* und Seurats *Chahut*. Die Pose des angehobenen und gebeug-

17 Es geht hier nicht darum zu zeigen, wie unterschiedlich zwei Künstler ein und dieselbe Tanzform wahrnehmen. Dazu müssten Seurat und Toulouse-Lautrec nachweislich dieselbe Aufführung gesehen haben. Außerdem existiert der Tanz zu dieser Zeit in vielen unterschiedlichen Ausformungen. Es geht vielmehr darum zu zeigen, auf welche Weise und mit welchem Ergebnis die charakteristischen strukturellen Eigenschaften eines Tanzes ihre bildliche Entsprechung finden können.

18 Das Prinzip der Wiederholung wird dort am auffälligsten im Schriftzug reflektiert: Der Name des Etablissements, in dem der Auftritt der Tänzerin La Goulue stattfindet, wird als Zusammenspiel der Initiale »M« und der dreifachen Antwort »OULIN ROUGE« visualisiert und verweist auf das »TOUS Les SOIRS« wiederkehrende Tanzereignis. Zum spezifischen Einsatz von Wiederholungen als Werbetechnik in Plakaten siehe Kapitel 1.1 dieser Arbeit.

ten Beins, in der Toulouse-Lautrec seine Figuren darstellt, ist nicht nur eine der bekanntesten und eingängigsten Körperhaltungen, die die Identifizierung des Tanzstils erleichtern. Sie bietet sich im Besonderen für die charakteristische Darstellung des Tanzes an, weil sie nicht als Höhepunkt der Bewegung zu verstehen ist. Sie ist Teil mehrerer Tanzfiguren des zu dieser Zeit getanzten Chahut, in dem auf das angehobene Bein mal ein *battement* – ein Beinwurf mit gestrecktem Bein wie im Bild Seurats – folgt, mal wird das angewinkelte Bein umfasst oder frei gehalten, während Unterschenkel und Fuß kreisförmig geführt werden. Die im Bild Toulouse-Lautrecs nicht vollends entwickelte Pose lässt Raum für Bewegung und Steigerung, wie sie der Chahut vorgibt, und verweist darauf, dass Toulouse-Lautrec nicht einen bestimmten Zeitpunkt im Tanz oder eine ganz bestimmte Bewegungsabfolge darstellt. Stattdessen wählt er einen Teil einer Bewegung, der in mehrere Richtungen fortgesetzt und gesteigert werden kann. Anders Seurats Gemälde: Dort wird mit dem *battement* sozusagen das Ende der Bewegung, ihr höchster Punkt, aber damit auch ein Moment des Stillstands festgehalten. Die übermäßig gestreckten Beine der Tänzer und ihre exakte Ausrichtung zueinander und zum Bildfeld wie auch die Falten der Röcke und die Accessoires der Tänzerinnen wirken dabei konstruiert.

Dieser starre Eindruck steht in deutlichem Widerspruch zum dynamischen Bild Toulouse-Lautrecs. Dabei beruht auch Seurats Bild auf der Erscheinung und den Eigenheiten des dargestellten Tanzes. Wieland Barthelmess sieht in den aufsteigenden Linien die Heiterkeit als Prinzip des Café-Concerts formal umgesetzt.¹⁹ Karin Adelsbach beschreibt die starre Struktur in Seurats Bild als Entsprechung für einen Tanz, der nicht mehr aus spontanen Bewegungsimpulsen entspringt, sondern einem strikten Ordnungsprinzip folgt. Seurat, der sich mit der Farb- und Formästhetik des Physikers Charles Henry beschäftigt, trage die inhaltliche und strukturelle Widersprüchlichkeit von Bewegung und Starre, so Adelsbach, auch in der Farbgebung im Bild aus: Die übermäßige Verwendung von Violett und Dunkelblau schwächt nach Henrys Theorie das dynamische Orange in seiner Wirkung ab.²⁰ In der Tat entwickelt

19 Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 107: Die Schultern des Bassisten bildeten die horizontale Basis, mit der gemeinsam die aufsteigenden Linien das »Symbol der Heiterkeit« formten.

20 Vgl. Adelsbach, Karin: »Festhalten des Unfaßbarsten«. *Bildende Kunst und Tanz. Stationen eines Dialogs*. In: AK: *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*. Hg. von Karin Adelsbach, Kunsthalle Emden, Köln 1996, S. 12.

sich der Cancan mehr und mehr in Richtung mechanisierter Abläufe, einer Entindividualisierung der einzelnen Tanzenden und einer Eindämmung der persönlichen Färbung der Tanzbewegungen.²¹ Sie gipfeln im sogenannten Girl-Tanz, der von einer Reihe gleich großer, gleich aussehender und gleich gekleideter Mädchen gezeigt wird.²² Toulouse-Lautrecs Darstellungen hingegen verweisen auf einen Chahut, der noch von der Individualität und der sich bis fast ins Regellose steigernden Bewegung lebt.²³ Die individuell dargestellten Tänzerinnen, die steigerungsfähige Pose und die Abweichungen in *La Troupe de Mlle Églantine* vermitteln diesen Eindruck. Dass dieses Prinzip der Bewegungsvisualisierung funktioniert, darauf verweist auch das Plakat *Jardin de Paris* (1901) von Pablo Picasso, der, so vermutet Mary Weaver Chapin, Toulouse-Lautrecs Plakat für die Tanzgruppe bei seinem ersten Besuch in Paris gesehen und sich daraufhin für das Motiv sich wiederholender, ähnlicher, aber dennoch individueller Figuren entschieden haben könnte.²⁴

Die Orientierungsfigur für die Dynamisierung der Darstellung durch Körper-, Bild- und Bewegungsachsen und der Anlass für die Auseinandersetzung mit dem Strukturprinzip des dargestellten Tanzes bei Toulouse-Lautrec ist dabei die Pose, was wiederum Edgar Degas' Einsatz posierender Tänzerinnen ähnelt. Degas strukturiert die Bildflächen seiner Tanzbilder ebenfalls

21 Günther beschreibt diese Entwicklung als Kultivierung des Cancan, die er vor allem im Café-Concert-Programm des Moulin Rouge beobachtet. Vgl. Günther: *Geschichte des Varietés*, S. 292.

22 Der Girl-Tanz entsteht ab den 1880ern in Großbritannien (erster und wichtigster Vertreter: John Tiller mit den *Tiller-Girls*) und Amerika (*Hoffmann-Girls*). Im restlichen Europa und besonders in Paris etabliert sich dieser weiterentwickelte Cancan jedoch erst in den 1920er Jahren. Siehe dazu ebd., S. 80-109 und 269-301 und Fleig, Anne: *Tanzmaschinen. Die Girls im Revuetheater der Weimarer Republik*. In: Sabine Meine und Katharina Hottmann (Hg.): *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*. Schliengen 2005.

Das Moulin Rouge, das 1915 bei einem Brand vollständig zerstört wird, wird bei seinem Wiederaufbau zur Neueröffnung 1921 mit einer großen aber ziemlich flachen Bühne ausgestattet. Auch im Folies-Bergère baut man bei einem Generalumbau im Jahr 1926 eine Bühne mit auffällig geringer Tiefe (6,5 Meter tief und 12 Meter breit) ein. Vgl. Günther: *Geschichte des Varietés*, S. 83. Diese Umbauten scheinen mit der wachsenden Beliebtheit der Girl-Gruppen einherzugehen und sich deren Anforderungen, einer ausreichenden Breite für eine Reihe von dreißig oder mehr Tänzerinnen, anzupassen.

23 »Der Cancan vernachlässigt, verschmäht und verachtet Alles, was an Regel, Regelmäßigkeit und Methode erinnert ...«, so die bekannte Cancantänzerin Rigolboche in ihren Memoiren. Blum/Huart: *Memoiren der Rigolboche*, S. 64.

24 Vgl. Weaver Chapin: *Stars of the Café-Concert*, S. 139.

mithilfe verschiedener Achsen, auf denen er die in unterschiedlichen Körperhaltungen posierenden Figuren anordnet. Die Aneinanderreihung variierender Posen dynamisiert dabei die Darstellungen. Nur selten allerdings zeigt Degas tanzende Tänzerinnen auf der Bühne. In der Mehrheit malt er Tänzerinnen bei der Probe, und dort meist im Übergang zwischen Alltag und Tanz, in einer Pose vor Beginn der tänzerischen Bewegung, wie beispielsweise in der sogenannten *Préparation*, oder noch häufiger in Posen des Wartens, Dehnens oder Entspannens.²⁵ Dennoch reflektieren diese auf verschiedenen Ebenen miteinander verbundenen Posen das Strukturprinzip des dargestellten Tanzes – des Balletts, dessen Bewegungssprache von Posen dominiert ist, die nacheinander ausgeführt und mit kleinen Schritten verbunden den Bewegungsablauf generieren.

Beispielhaft soll das 1891 entstandene *La Salle de Danse* (Abbildung 33) mit Blick auf die Positionierung der Figuren und die Bewegungsvisualisierung durch die Aneinanderreihung der Posen betrachtet werden.²⁶ Das Bild teilt sich grob in einen Vordergrund rechts und den Hintergrund links, in die Degas jeweils vier Tänzerinnen in unterschiedlichen, aufeinander Bezug nehmenden Posen platziert. Vor der Folie der variierten Posen Toulouse-Lautrecs ist in diesem Bild besonders die Figurengruppe im Hintergrund interessant. Die Tänzerinnen an der Stange wirken symmetrisch und einander spiegelnd, so, wie Jane Avril in *La Troupe de Mlle Églantine* auf den ersten Blick so wirkt, als halte sie ihr Bein in derselben Position wie die drei anderen Tänzerinnen. Diese Symmetrie beruht jedoch eigentlich auf zwei unterschiedlichen Posen, die im rechten Winkel zueinander gestellt werden: Zwei Tänzerinnen haben ihr Bein vor sich auf der Stange abgelegt und zwei halten ihr Bein zur Seite weg von der Stange. Die Raumecke wird dadurch negiert und in die Fläche gezogen – ein Eindruck, der sich erst durch die Variation der Pose einstellt und die Figurengruppe dynamisiert. Ein Blick auf die Figuren im Vordergrund in Degas' Probenbild offenbart weitere Bezüge zwischen den Posen der Tänzerinnen. Die dritte Tänzerin von rechts greift die gebückte Haltung der ersten Tänzerin von rechts auf. Und das erhobene Bein der zweiten Tänzerin gibt

25 Siehe dazu u.a. AK: *Degas. Intimität und Pose*. Hg. von Hubertus Gafner, Hamburger Kunsthalle, München 2009; Lipton: *Looking into Degas*; Wittmann: *Tanz – Skulptur – Degas*. Wie beschrieben ist auch die bei Toulouse-Lautrec dargestellte Pose mit dem erhobenen Bein eine Art Übergangspose.

26 *La Salle de Danse* ist eines von mehreren Bildern Degas', die Tänzerinnen bei der Probe zeigen.

eine Bilddiagonale vor, auf der die vier Tänzerinnen im Vordergrund platziert werden und die von den Beinen der Tänzerinnen hinten an der Stange aufgegriffen und gedoppelt beziehungsweise konterkariert wird.²⁷ Vorder- und Hintergrund, die durch eine dunkle, dünne Säule voneinander getrennt sowie durch den deutlichen Größenunterschied der Figuren markiert sind, treten durch die variierten Grundelemente des Tanzes zueinander in Beziehung. Dabei entsteht von rechts nach links eine Art Bewegungsablauf: Von der nach vorne gebeugt zur aufrecht sitzenden über die stehend nach vorne gelehnte Figur bis zur aufrecht posierenden Tänzerin mit Fächer und weiter zu den vier an der Stange übenden Tänzerinnen suggeriert die Reihung der Figuren die vorbereitenden Schritte bis zum Training. Dieser Eindruck wird durch die ähnliche äußere Erscheinung der Tänzerinnen, insbesondere ihre identischen Kostüme, wie sie die Tänzerinnen im Ballettensemble tragen, verstärkt. Es könnte sich fast um die Routine einer einzigen Tänzerin handeln, die Degas in einzelne Sequenzen aufsplittet und in einem Bild gemeinsam zeigt.

Wenn auch die Posen der Tänzerinnen in Toulouse-Lautrecs *La Troupe de Mlle Églantine* sich nicht so deutlich unterscheiden wie die der Tänzerinnen in Degas' *La Salle de Danse*, so lässt sich dennoch ein ähnlicher Effekt der Steigerung durch die Variation der Ausgangspose erkennen. Degas' Figuren rekonstruieren so etwas wie einen Bewegungsablauf durch die Aneinanderreihung von Posen und verweisen damit auf die Bewegungssprache des Balletts. Toulouse-Lautrecs Tänzerinnen verbildlichen die sich wiederholenden und steigenden Bewegungen des Chahut. Beide Künstler nehmen also die sich aus dem Motiv ergebenden, durch den Tanz vorgegebenen Prinzipien und Bewegungselemente zum Anlass für die Gestaltung ihrer Bilder und arbeiten mit der Variation der Pose als dynamisierendes Element.

Ausgehend von der Beobachtung der Ähnlichkeit der Tänzerinnen in Degas' Gemälde lässt sich Toulouse-Lautrecs individuelle Darstellung der Figuren in *La Troupe de Mlle Églantine* als weitere Form der Variation explizit machen. Um noch einmal Seurat hinzuzuziehen: Seine Figuren erscheinen bei genauerer Betrachtung durchaus verschieden, wenn auch nur die Gesichter des ersten Paares sichtbar sind. Der Herr ganz rechts hinten hat wohl blondes

27 »Nicht die Kommunikation und Interaktion von im Ensemble tanzenden Figuren bringt die Einheit und Dynamik der Kompositionen hervor, sondern ein Resonanzraum von sich spiegelnden und konterkarierten Körpern.« Wittmann: *Tanz – Skulptur – Degas*, S. 475.

Haar, die Tänzerin vor ihm eine etwas andere Frisur als die erste. Auch die Accessoires unterscheiden sich durchaus. Eine Identifikation der Tänzerinnen ist jedoch keineswegs möglich und auch nicht gewollt. Anders bei Toulouse-Lautrec: Seine Tänzerinnen der Truppe sind trotz einer gewissen in der Quadrille angestrebten Uniformität als wirklich individuelle, auf tatsächlich existierende Personen rekurrierende Tänzerinnen erkennbar. Ihre Gesichtszüge unterscheiden sich deutlich voneinander. Nicht erst mit Blick auf die zugrundeliegende fotografische Vorlage können die entsprechenden Tänzerinnen zugeordnet werden. Auch ihre zunächst allesamt weißen Kostüme und die Hüte gestaltet Toulouse-Lautrec unterschiedlich, wie dies, soweit erkennbar, auch in der Fotografie der Fall ist. Auch dadurch wirken sie als Form der Abweichung von der exakten Wiederholung dynamisierend.

Die individuelle Darstellung der Tänzerinnen rekurriert zum einen auf die dargestellte Tanzform: Für die Tänzerinnen der Quadrille war innerhalb der festgelegten Sets choreografierter Figuren in der Regel ein Teil vorgesehen, in dem sie frei und ihrem individuellen Stil entsprechend improvisieren konnten. Er gilt als Relikt des ursprünglichen, regellosen Cancan, auf den auch der Zusatz *naturaliste* im Namen verweist.²⁸ Die individuell gestalteten und identifizierbaren Tänzerinnen verweisen auf diese Möglichkeit der Variation. Zum anderen lässt sich die Individualisierung der Tänzerinnen auf die Plakatgeschichte bezogen interpretieren: Im Laufe der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts und angestoßen durch Toulouse-Lautrecs Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* steigt das Interesse der Plakatgestalter:innen an den Darsteller:innen und eine Entwicklung weg vom Plakat für die Etablissements mit anonymisierten Figuren hin zum Plakat für einzelnen Tänzerinnen oder Tanzgruppen beginnt.²⁹ Mit der Übernahme des Motivs aus der Fotografie wird die individuelle und unterschiedliche Physiognomie der Tänzerinnen sichtbar und diese identifizierbar. Damit stützt sich Toulouse-Lautrec auf die Bekanntheit der Tänzerinnen, die gleichermaßen durch ihren Tanzstil wie auch durch die Verbreitung fotografischer Tänzerinporträts vorangetrieben wird.

28 Vgl. Verf.: *Cancan*, 2016, S. 132.

29 Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 179-180; Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Café-Concert*, S. 62-63; Weaver Chapin: *Toulouse-Lautrec & the Culture of Celebrity*, S. 51 und Iskin: *The poster* u.a. S. 45-46 und 233-234. Kapitel I der vorliegenden Arbeit beschäftigt sich ausführlich mit der Entwicklung in Richtung des Darstellerinplakats und den Eigenschaften des Plakats *Moulin Rouge, La Goulue* von Toulouse-Lautrec, an denen der Beginn dieser Entwicklung festgemacht wird.

Anschnitt und Ausschnitt

Die Wahl des Bildausschnitts und die Platzierung der Figuren auf der Bildfläche sind formale Möglichkeiten, die Konzentration auf die individuellen Tänzerinfiguren zu verstärken. In *La Troupe de Mlle Églantine* füllen die Figuren die Bildfläche nicht nur nahezu vollständig aus. Sie sprengen das Bildfeld, was sich in ihrem Anschnitt durch die Ränder äußert. Rudolf Koella und Michel Frizot betrachten die angeschnittenen Figuren in der modernen Kunst aus der Perspektive der Fotografie, die selbst nämlich in hohem Maße angeschnittene Figuren und Bildräume aufweist. Die unmittelbare Nähe, wie sie auch der fotografische Zoom hervorrufen würde, erwecke einen Eindruck von Spontaneität – »... als liege dem Bild gar keine bewusste Komposition zugrunde«³⁰. Linda Nochlin, die die Funktion abgeschnittener Bildräume und -flächen wie auch dadurch an- oder abgeschnittene Körperteile analysiert und als wichtiges Charakteristikum der Kunst der Moderne deklariert, interpretiert die Anschnitte durch die Bildränder unter anderem als Symbol für die Zufälligkeit und den Fluss der Realität im Zusammenhang mit der Fotografie.³¹ Auch Ursula Perucchi-Petri sieht diese Parallele und vergleicht das Flüchtige, Zufällige oder Momenthafte der angeschnittenen Bildräume und Figuren der Impressionisten und Degas' mit der fotografischen Momentaufnahme.³²

Allerdings beschreibt Frizot die fragmentierten Bildräume und -figuren nicht etwa als bewusste künstlerische Praxis, sondern als Ergebnis einer nur mangelhaften Kadrierung, die sich aus den technischen Grenzen des Mediums ergibt. Die Fotograf:innen korrigieren die Bildausschnitte häufig im Nachhinein, in dem sie überflüssige Bildelemente an den Bildrändern abschneiden. Oft werden aber auch bei der Aufnahme Teile des Bildes versehentlich unvollständig wiedergegeben.³³ Die zeitgenössischen Künstler:in-

30 Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 43.

31 Vgl. Nochlin: *The Body in Pieces*, S. 37.

32 Vgl. Perucchi-Petri: »Die Landschaft der Großstädte« zu den Stadtansichten Pierre Bonnards, deren grobe Anschnitte von Häusern und Figuren Perucchi-Petri als Verweis auf das Bild als Fragment eines größeren Zusammenhangs, auf etwas umfassendes Ganzes und den nicht fassbaren unregelmäßigen Rhythmus der Großstadt liest. Diese Sichtweise entspricht – wie Perucchi-Petri ausführt – der Haltung aus der ostasiatischen Kunst, in deren Werken Randüberschneidungen, Dezentralisierungen, Ausschnitte, Fragmentierungen und Nahsichten als gängige Prinzipien der Raumgestaltung eingesetzt werden.

33 Vgl. Frizot: *Neue Bildkonzepte dank der Photographie*, S. 56.

nen interessiere gerade diese Unveränderlichkeit der Positionierung der Figuren und Elemente in den fotografischen Bildern. »Im Unterschied zur Malerei [...], ist in der Photographie alles schon in einem einzigen Augenblick erfasst, ohne dass sich diesem Ergebnis etwas entgegensetzen oder an der Position der Elemente im Nachhinein etwas verändert werden könnte.«³⁴ Durch die Übernahme eigentümlicher Bildausschnitte aus der Fotografie wird der technische Mangel des Mediums zu einem bewussten Verfahren in der bildenden Kunst. Fotografie und bildende Kunst verschränken sich an diesem Punkt auf produktive Weise.

Im fotografischen Porträt der Tanzgruppe der Mademoiselle Églantine macht sich der Mangel an genauer Kadrierung in die andere Richtung bemerkbar. Hier scheint zu viel von der Szene abgelichtet und offenbar nicht nachträglich korrigiert. Die Fotografie zeigt die Tänzerinnen vollständig. Mehr noch: Die Kanten des Hintergrundprospekts sind an allen Seiten sichtbar und zeigen das Arrangement der Tänzerinnen im Fotoatelier. Ein Blick auf die Farbstudie zum Plakat macht den Weg zur finalen Komposition nachvollziehbar. Im Gegensatz zur Skizze mit den zwei Tänzerinnen (Abbildung 31), in der Toulouse-Lautrec vermutlich den Eindruck einer Aufführung festhält, scheint er in der Farbstudie (Abbildung 32), die sich in der Reihung der Figuren auf die fotografische Vorlage bezieht, den Bildausschnitt auszuloten. Eine skizzierte Ecke rechts oben markiert den späteren Abschluss des Bildes nach oben hin und nach rechts. Toulouse-Lautrec verändert schon hier das Verhältnis der Figuren zur Bildfläche im Vergleich zur Fotografie. Für das fertige Plakat rückt er die Tänzerinnen schließlich noch näher an die Bildgrenze, wodurch die Darstellung deutlich dynamisiert wird. Auf diese Weise wirkt sie wie die bildliche Entsprechung einer gewissen Unmittelbarkeit, Zufälligkeit und Flüchtigkeit der dargestellten Szene, also Momente der Bewegung und des Ephemereren, wie man sie auch dem Tanz zuschreibt.

In seinem letzten Plakat für die Tänzerin Jane Avril im Jahr 1899 (Abbildung 6) führt Toulouse-Lautrec dies weiter. Darin zeigt er die Tänzerin in einer pathetischen Geste mit erhobenen Händen. Auch für dieses Plakat gibt es eine fotografische Vorlage (Abbildung 7). Es handelt sich um eine Autogrammkarte des Fotografen Paul Sescou, von dem auch die für das ältere Plakat *Jane Avril* (1893) genutzte Fotografie der Tänzerin (Abbildung 2) stammt. Im Plakat von 1899 orientiert Toulouse-Lautrec die Figur bewusst am Bildformat. Er rückt sie so nah an die Bildgrenze heran, dass sie von der unteren Kante

34 Ebd.

angeschnitten wird. Außerdem verändert er die Neigung ihres Oberkörpers, der nun bewusst in Richtung der oberen linken Ecke weist. Der dynamisierende Effekt, den diese Anpassung an das Format mit sich bringt, ist deutlich erkennbar. Lincoln F. Johnson macht in einigen Werken Toulouse-Lautrecs die Beobachtung, dass dessen Figuren oft sogar ganz die Beine fehlen und sie dennoch bewegt wirken. Er schließt daraus auf Toulouse-Lautrecs Fähigkeit, Bewegung über Form, Neigung und Positionierung auf der Bildfläche visualisieren zu können.³⁵

Abgesehen von der Dynamisierung der Darstellung bewirkt der Anschnitt der Figuren durch die Bildränder eine Annäherung an die Betrachtenden, die auf diese Weise in die dargestellte Szene einbezogen werden.³⁶ Im Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* werden die Betrachtenden durch die im Hintergrund aufgereihten und an den Seiten angeschnittenen Silhouetten als Teil der Szene adressiert. Nähe und Unmittelbarkeit evoziert auch die vom unteren Bildrand angeschnittene Halbfigur Valentins im Vordergrund, die als Hindernis und erster Adressat La Goulues fungiert.³⁷ In *Jane Avril* (1893) übernimmt der Musiker durch seinen groben Anschnitt eine vermittelnde Funktion.³⁸ In *La Troupe de Mlle Églantine* wird das Konzept des Anschnitts auf das gesamte Bildfeld angewendet. Die dargestellten Tänzerinnen werden an allen Seiten vom Bildrand beschnitten, beziehungsweise wie die Figur Jane Avrils links mit ihrem Knie exakt an den Bildrand herangeführt. Die Distanz zu den Betrachtenden wird verringert und der beschriebene Sog entlang der Beine in das Bild hinein verstärkt. Andersherum – nämlich von links nach rechts in Lese-richtung – suggeriert die Anordnung der Tänzerinnen eine Bewegung nach vorne auf die Betrachtenden zu, die durch den Anschnitt der Figuren verstärkt wird. Die Adressierung ist es, die die Anschnitthaftigkeit der Plakate wiederum in die Nähe der fotografischen Tänzerinporträts rückt. Die Aufnahmen

35 Vgl. Johnson: *Time and Motion in Toulouse-Lautrec*, S. 15. Als Bildbeispiele nennt er u.a. die Lithografie *La Goulue* (Abbildung 20), die die Tänzerin mit ihrem Partner zeigt und die u.a. als Musiktitel genutzt wurde, sowie das Plakat *La revue blanche* (1895), das für die gleichnamige Zeitschrift Werbung machte und Misia Nathanson, die Frau des Gründers der Zeitschrift, zeigt, wie sie Schlittschuh läuft – ohne Beine und ohne Eis. Johnson erläutert u.a. an diesen beiden Beispielen den Verzicht der Darstellungen Toulouse-Lautrecs auf die Rückbindung an reale Gegebenheiten und spezifische Referenzen im Bild und seine Form der Visualisierung von Bewegung auf der Bildfläche. Siehe dazu auch Iskin: *The poster*, S. 59.

36 Vgl. Perucchi-Petri: ›Die Landschaft der Großstädte‹, S. 76.

37 Siehe Kapitel I.2.

38 Siehe hierzu Kapitel II.1.

arbeiten – besonders wenn es sich um Porträts für Autogrammkarten handelt – explizit mit den gedachten Betrachtenden. Sie lichten die Tänzerinnen freundlich lächelnd mit Blick in die Kamera und eine bestimmte Pose oder ihre Kostüme präsentierend ab und sprechen damit die Betrachtenden direkt an.

Auf besondere Weise treten die bildende Kunst und die Tanzfotografie später in Beziehung, denn die Fotografien der modernen Tänzerinnen nach der Jahrhundertwende weisen häufig ebenfalls einen sehr engen Bildausschnitt auf. Die Füße der Tänzer stehen oder schweben meist nur knapp über der unteren Bildkante. Diese engen Bildausschnitte dienen, wie Gisela Barche und Claudia Jeschke schreiben, bewusst dem Einbezug der Betrachtenden.³⁹ Die Tanzfotografie übernimmt also an dieser Stelle das in der bildenden Kunst etablierte Gestaltungsprinzip des Anschnitts zur Adressierung der Betrachtenden.

Wiederholung und Variation in *Miss Loïe Fuller*

Im vorangegangenen Kapitel wurde die Übernahme des Bildaufbaus mit der Rahmung und dem Kontrabass von Toulouse-Lautrecs lithografischer Reihe *Miss Loïe Fuller* (Abbildung 11) in das Plakat *Jane Avril* (1893) und die damit verbundene Etablierung einer Bildformel beschrieben. Neben dieser Form der bildübergreifenden Wiederholung soll an dieser Stelle *Miss Loïe Fuller* noch einmal genauer vor dem Hintergrund von Wiederholung und Variation als Prinzipien der Bewegungsvisualisierung betrachtet werden. Mit ihrer Hilfe lassen sich die Erscheinung der Tänzerin auf der Bühne und die spezifische Bewegungssprache ihres Tanzstils wie auch ihre Übersetzung ins Bild beschreiben. Für die Betrachtung des Plakats *La Troupe de Mlle Églantine* ist insbesondere der sich in dieser eingehenderen Betrachtung der lithografischen Reihe ergebende Aspekt der Synthese eines bestimmten Moments in der Bewegung mit dem Gesamteindruck des Tanzes auf der Bühne in der Darstellung relevant.

Die Farblithografien zeigen die Tänzerin Loïe Fuller, die durch ihre spektakulären Schleiertänze und Licht-Bühnen-Konstruktionen bekannt geworden ist. Loïe Fuller entwickelt verschiedenfarbige Scheinwerfer und setzt Glasböden mit Beleuchtung von unten ein, die sie während der Aufführung

39 Vgl. Barche/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben*, S. 340.

in immer wechselndes Licht tauchen.⁴⁰ Die Pose der Tänzerin, beziehungsweise vielmehr die Position ihrer in die Luft geworfenen Stoffbahnen, ist in allen Drucken der Reihe dieselbe. Von Blatt zu Blatt aber ändert sich die Kolorierung des Kostüms. Mal erscheint Loïe Fullers Gewand fast ausschließlich in leuchtendem Gelb oder gedecktem Olivgrün, mal wechseln sich warme Rot-, Gelb- und Violettöne ab. An einigen Stellen sind die Drucke mit Goldstaub überzogen. Toulouse-Lautrec wiederholt sein Motiv – die Tänzerin Loïe Fuller – also, indem er es mehrfach druckt, und er variiert es, indem er es jeweils unterschiedlich farbig gestaltet.

Mit der variierenden Kolorierung nimmt Toulouse-Lautrec auf den Einsatz der verschiedenfarbigen Beleuchtung und ihren kaleidoskopartigen Effekt Bezug und findet für die Funktion des Kostüms, das eigenständiges, aktives Element in der Bewegungsformung ist, eine bildliche Entsprechung. Den Eindruck dieser aufwendigen und technisch ausgefeilten Tanzschöpfung reflektiert Toulouse-Lautrec dann auch im aufwendigen Herstellungsprozess. Für den Hintergrund, die Zeichnung, die Bühne und den Körper der Tänzerin verwendet er dabei jeweils einen gleichbleibend gefärbten Stein.⁴¹ Das Kostüm aber wird in einem besonderen Verfahren jeweils einzeln in verschiedenen Farben gedruckt.⁴² Durch die unterschiedlichen Kolorierungen wird

40 Zu Loïe Fullers Tanzdarbietungen siehe u.a. Danzker: *La Divine Loïe*; Brandstetter/Ochaim: *Loïe Fuller*; Huschka: *Moderner Tanz*, S. 94; Jansen: *Das Varieté*, S. 121 und Suquet: *L'Éveil des modernités*, S. 79-96. Über Loïe Fullers Umgang mit elektrischem Licht im Kontext der Entwicklung der Beleuchtungstechnik im 19. Jahrhundert siehe: Brandstetter, Gabriele: *Loïe Fuller – Mythos einer Tänzerin*. In: Gabriele Brandstetter und Brygida Maria Ochaim (Hg.): *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. Freiburg i.Br. 1989, S. 113-119; Brandstetter: *Bild-Sprung*, S. 25-26; Suquet: *L'Éveil des modernités*, S. 79-96; Garelick, Rhonda K.: *Electric Salome. Loïe Fuller's performance of modernism*. Princeton, N.J. 2007 sowie Yun, Heekyeong: *Tanz in der deutschen Kunst der Moderne. Wandlungen des bewegten Körperbilds zwischen 1890 und 1950*. Taunusstein 2008. Zur Frage nach dem Einfluss der Medien auf die Tanzästhetik Loïe Fullers siehe: Rosiny, Claudia: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*. Bielefeld 2013, S. 41-45 und 52.

41 Vgl. Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec*, S. 36, Kat. Nr. 10. Wie dort und bei Wittrock nachzulesen ist, ist der erste Druckstein, die Grundschicht, jeweils blaugrau, grün, grünblau oder blau gefärbt, der zweite für die Zeichnung und die diffuse Umgebung gleichbleibend braun-aubergine-grau und der dritte Stein für Gesicht und Beine immer currygelb. Vgl. Werkkatalog: *Toulouse-Lautrec*, S. 54, Kat. Nr. 17.

42 Adriani nennt dieses Verfahren Irisdruck: Mit ihm ist es möglich verschiedene Farben gleichzeitig von einem einzigen Stein drucken zu lassen und so regenbogenartig changierende Abstufungen zu schaffen. Dabei wird die Walze, die den Druckstein nach je-

jeder der fünfzig Drucke zum Unikat. Gleichzeitig entwickeln die Lithografien gemeinsam betrachtet eine bildübergreifende Wirkung, nämlich den Gesamteindruck der Erscheinung der Tänzerin, der in der vergleichenden Zusammenschau der Reihe, beziehungsweise mehrerer Drucke, und dem Nachvollzug der Variation der Gewandfarben in der Wiederholung desselben Motivs erst fassbar wird.⁴³

Wiederholung und Variation spielen auch in der Bewegungssprache Loïe Fullers, genauer in der Erzeugung der Bewegung ihres Kostüms, eine entscheidende Rolle. Mithilfe von Holzstäben als Verlängerung ihrer Arme wirbelt die Tänzerin ihre langen Stoffbahnen in die Luft, die sie kontinuierlich in Bewegung hält. Durch kleine Impulse moduliert sie deren Erscheinung zu immer neuen Formen. Anni Suquet beschreibt die spezifische Bewegungserzeugung in ihrer ausführlichen Kulturgeschichte des Tanzes *L'Éveil des modernités* (2012) wie folgt: »L'envolée des voiles est impulsée par des mouvements répétés. La danseuse apprend à les moduler pour en contrôler la précision rythmique et la pulsation dynamique, de manière à obtenir des figures changeantes, sans pose ni transition perceptible.«⁴⁴

Und Loïe Fullers Zeitgenosse, der Kunsthistoriker und Schriftsteller Julius Meier-Graefe, schreibt über den Effekt in einer ihrer Aufführungen:

In einem der tollen Tänze, wo man kaum noch den Farben und Linien zu folgen vermag [...] nur dieses Steigen und Fallen der Schleier, da verschwindet sie plötzlich, löscht aus. Es ist ganz dunkel, aber in dem Dunkel bewegt sich,

dem Druck neu einfärbt, immer wieder mit Farben in verschiedenen Kombinationen versehen. Vgl. Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec*, S. 36, Kat. Nr. 10. Ebenso verfährt Toulouse-Lautrec auch für sein Plakat *Jane Avril* (1899) (Abbildung 6). Vgl. Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec*, S. 411.

43 Im Zusammenhang mit *Miss Loïe Fuller* werden die Begriffe Reihe und Serie in der Forschungsliteratur gleichermaßen verwendet. Eine Serie im engeren Sinne impliziert für mich jedoch, dass die einzelnen Exemplare untrennbar miteinander verbunden und nur als Gesamtes rezipierbar sind. Auch verstehe ich unter einer Serie die Annäherung an einen Gegenstand oder ein Sujet von verschiedenen Seiten. Demnach würde ich von einer Bewegungsserie eher verschiedene Ansichten eines Tanzes oder einer Tänzerin in unterschiedlichen Posen erwarten. Ich verwende daher den offener gehaltenen Begriff der Reihe. Die Drucke wurden als gleichwertige Einzelwerke konzipiert, produziert und verkauft und können als solche auch einzeln betrachtet werden. Eine Zusammenschau mehrerer Exemplare ist darüber hinaus aber auch möglich und eröffnet eine zusätzliche Perspektive.

44 Suquet: *L'Éveil des modernités*, S. 80.

es sind glühende Punkte, die tanzen, es ist wie ein Tanz von Glühwürmchen, wie von Sternen [...] nur Punkte; kein Atom von menschlichen Bewegungen, von etwas Körperlichem; Ornamente, von einer Kühnheit, einer Reinheit, einer Mystik. [...] Da hält man wirklich den Atem an.⁴⁵

Unter den fliegenden Stoffbahnen des Kostüms verschwindet der Körper Loïe Fullers und mit ihm scheinbar alle von ihm ausgehende Materialität. Die Bewegung wird ganz in das Kostüm verschoben, das zu ihrem Ausdrucksträger wird. Oder wie Colta Feller Ives im Ausstellungskatalog *The great wave* (1974) formuliert: »Miss Fuller's act, [...], depended upon the artful manipulation of voluminous skirts which, cleverly plied, seemed to exist quite independently of the performer«⁴⁶ Sie sind vielleicht gar erst auf den zweiten Blick als solche erkennbar.

Die fast völlige Auflösung des Körpers hinter dem Kostüm ist, so Claude Bouret, ein Grund dafür, dass Toulouse-Lautrec Loïe Fuller nur einmal darstellt. Er sei an Mimik, Gestik und den in den Körpern ablesbaren Charaktereigenschaften der Protagonisten der Café-Concerts interessiert.⁴⁷ In

45 Julius Meier-Graefe: *Die Insel*. III:1, April/Juni 1900, S. 105, zitiert bei Jansen: *Das Variété*, S. 122 und bei Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 370.

46 Ives: *Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 87. Auch in *Moulin Rouge, La Goulue* und *La Troupe de Mlle Églantine* werden die sichtbaren Körperteile, vornehmlich die Gesichter der Tänzerinnen, vereinfacht und flächig, nur aus wenigen dünnen Konturen bestehend dargestellt. »The dancer's costumes are seen whipped about, overwhelming their wearers to the extent that only heads and feet are visible beyond the turbulent cloth.« Ives: *Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 89. Loïe Fuller selbst lässt sich für ihre Darbietungen von der japanischen Bühnenkunst inspirieren, wodurch die Darstellung japanischer Kostüme auch für die Darstellung ihres Kostüms interessant wird.

Gleichzeitig entspricht die weite Kleidung dem Anliegen der sich um diese Zeit gebenden Kleiderreform, deren Auffassung vom Körper emanzipatorisch wie medizinisch motiviert war und sich auch in den Tanzkostümen um 1900 widerspiegelt. Vgl. Brandstetter: *Die Tänzerin der Metamorphosen*, S. 25; Schultze-Naumburg, Paul: *Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung*. Jena 1910; Klein: *FrauenKörper-Tanz*, S. 140-151; Holschbach: *Vom Ausdruck zur Pose*, S. 8. Monta Hayakawa sieht diese wechselseitige Beziehung auch für die Bilder der Kurtisanen und Schauspieler der *ukiyo-e*-Holzschnitte. Die Frauen der Adelhäuser orientieren sich in Sachen Mode und Accessoires an den Kurtisanen, die Männer interessieren sich für die Kleidung und die Gestik der modisch gekleideten Schauspieler. In der Konzeption dieser Bilder haben die Künstler so auch diese Zielgruppe im Blick. Vgl. Hayakawa: *Ukiyo-e-Shunga*, S. 24.

47 Vgl. Bouret: *Le Music-Hall et la Loïe Fuller*, S. 49. Bouret schreibt außerdem, Loïe Fuller hätte seine Lithografie von ihr nicht wirklich gefallen. Sie hätte daher von ihm nicht für ein Plakat benutzt werden wollen. Vgl. ebd., S. 47-48.

Loïe Fullers Darbietungen sieht man weder ihren Körper noch ihr Gesicht. Toulouse-Lautrec erfasst den Charakter ihres Tanzes, zu ihr selbst dringt er aber nicht vor.⁴⁸ Eine besondere Anziehungskraft haben die Darbietungen Loïe Fullers dennoch. Ihren Einfluss auf die bildenden Künste untersuchen und präsentieren Tanz- und Kunsthistoriker:innen erstmals ausführlich im Ausstellungskatalog *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil* (1995).⁴⁹ Françoise Le Coz widmet sich darin den fotografischen Aufnahmen Loïe Fullers, die sowohl den Reiz ihres Tanzstils für die Suche nach einem Darstellungsmodus für Bewegung in der Fotografie wie auch die Entwicklung medienspezifischer Möglichkeiten und ästhetischer Kategorien sichtbar machen.⁵⁰

Bislang galten klare Umrisse, die aber bewegte Objekte und letztlich die (tänzerische) Bewegung unbewegt und reglos zeigen, als wichtigstes positives Kriterium der Fotografie.⁵¹ Die bereits erwähnte, im Modus der Porträtfotografie aufgenommene Fotografie Reutlingers (Abbildung 24) macht deutlich, dass diese Form der Darstellung für die Tänze Loïe Fullers nicht funktioniert. Die Aufnahme wirkt wie eine Bestandsaufnahme der Garderobe. Von dem in besonderer Weise der Kontinuität der Bewegung verschriebenen Tanz ist kaum etwas zu erahnen.⁵² Die Momentaufnahme hingegen scheint sich besser zu eignen. Die Aufnahmen von Harry C. Ellis (Abbildung 34) beispielsweise zeigen charakteristische Effekte der Unschärfe und der verwischten Konturen, die nun nicht mehr als technische Fehler deklariert, sondern als adäquates Mittel zur Darstellung der Bewegung im Sinne ihrer Einschreibung in das Medium selbst gesehen werden.⁵³ In den Aufnahmen verschwimmt die Tänzerin samt Kostüm mal mehr, mal weniger und gibt so den Eindruck des Flüchtigen, des sich kontinuierlich neu formenden Gewandes im Tanz

48 Auch andere bildenden Künstler, die Loïe Fuller darstellen, konzentrieren sich mehr auf ihre Erscheinung in der Aufführung und mögliche Darstellungsformen als auf ihre Persönlichkeit. So zeigt beispielsweise Jules Chéret sie im Stil seiner anonymisierten Cheretten. Vgl. Weaver Chapin: *Stars of the Café-Concert*, S. 142.

49 Siehe AK: *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*. Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Museum Villa Stuck München, München 1995. Zuvor beschäftigte sich Brygida Maria Ochaim, die 1988 die Tänze Loïe Fullers rekonstruiert und wiederaufführt, mit der Tänzerin und ihrem Einfluss auf Tänzer:innen und bildende Künstler:innen. Siehe Brandstetter/Ochaim: *Loïe Fuller*.

50 Siehe Le Coz: *Erstarrte Pose?*.

51 Vgl. Frizot: *Neue Bildkonzepte dank der Photographie*, S. 53.

52 Le Coz spricht von einem Scheitern der Präsentation der Erscheinung der Tänzerin durch die bloße Ablichtung in Kostüm und Pose. Vgl. Le Coz: *Erstarrte Pose?*, S. 39.

53 Vgl. Le Coz: *Erstarrte Pose?*, S. 40.

wieder.⁵⁴ Sie ähneln darin den Lithografien Toulouse-Lautrecs, die die Entmaterialisierung des Tänzerkörpers im Verhältnis von Kostüm und Körper in der Darstellung reflektieren.

Als Serie gemeinsam betrachtet, vermitteln die fotografischen Aufnahmen von Ellis zudem durch verschiedene einzelne, in den Bildern erfasste Stationen des Bewegungsablaufs einen Eindruck vom Tanz. Sie erinnern damit an Degas' posierende Figuren, die aneinandergereiht eine Art Bewegungsfolge suggerieren. Toulouse-Lautrec nutzt die Wiederholung des Motivs in seiner lithografischen Reihe auf andere Weise. Statt die tänzerische Bewegung mithilfe verschiedener Positionen aus dem Repertoire des aufgeführten Tanzes zu skizzieren, fokussiert Toulouse-Lautrec die Erscheinung der Tänzerin in einer gleichbleibenden Position und erfasst stattdessen die wechselnde Beleuchtung in der Variation der Kolorierung im Bild.⁵⁵ Jeder Druck wirkt wie eine Synthese aus einem einzelnen Moment in der Bewegung und dem Eindruck im Verlauf der Bewegung und versinnbildlicht damit Loïe Fullers Tanzstil, der sich – um noch einmal Anni Suquet zu zitieren »sans pose ni transition perceptible«⁵⁶ – von jeglicher Art tänzerischer Pose distanziert.

Resümee

Für das Plakat *La Troupe de Mlle Églantine* übernimmt Toulouse-Lautrec die Reihenfolge der Tänzerinnen wie auch das Motiv der schräg aufgereihten Figuren von der fotografischen Vorlage und ergänzt sie um den in den Skizzen festgehaltenen Eindruck in der Aufführung. Dabei unterzieht er die Darstellung einer Art Formalisierung und Abstraktion, deren Reiz im Gleichgewicht von Uniformität und Individualität, Synchronizität und Abweichung liegt und die mithilfe der Kategorien der Wiederholung und Variation, die auch die Prinzipien der Quadrille naturaliste charakterisieren, analysiert wurden. Die Änderungen vom fotografischen Motiv zum lithografischen Plakat setzt Toulouse-Lautrec explizit dazu ein, einen Bildrhythmus zu generieren. Er richtet die Körper der Tänzerinnen aneinander und an den Bilddiagonalen aus. Ihre auf der Bildfläche von rechts nach links aufsteigenden Beine greifen jeweils

54 Dennoch scheint es auch darin mehr um die Suche nach geeigneten Darstellungsmöglichkeiten für Bewegung im Allgemeinen, denn um Loïe Fullers Körperkunst im Speziellen zu gehen. Vgl. ebd. und Kuhlmann: *Augen-Künstler*, S. 40.

55 Weaver Chapin beschreibt sie als »the most dramatic use of seriality« (Weaver Chapin: *Stars of the Café-Concert*, S. 142).

56 Suquet: *L'Éveil des modernités*, S. 80.

dieselbe Richtung auf, wiederholen diese oder konterkarieren sie. Die Beine der drei Tänzerinnen rechts im Bild werden im Plakat im Vergleich zur fotografischen Vorlage und der Bleistiftskizze bewusst parallel zueinander angeordnet. Die Tänzerinnen werden nach vorne an die Bildgrenze gezogen. Jane Avrils Figur wird von den anderen abgerückt und in ihrer ganzen Körperhaltung variiert, um so mit der Reihung der Figuren zu brechen und das Bild zu dynamisieren.

Dabei verweist die spezifische Gestaltung der Figuren immer wieder auf den dargestellten Tanz. Im Gegensatz zu Georges Seurats statisch wirkenden Tänzer im Gemälde *Chahut* zeigt Toulouse-Lautrec seine Tänzerinnen in einer Pose, die im Tanz weiterentwickelt wird und so ihr Steigerungspotential suggeriert. Vor dem Hintergrund der Darstellung Degas' in *La Salle de Danse* lässt sich bei Toulouse-Lautrec zudem eine die Einzelfigur und ihre Pose übergreifende Steigerung erkennen. Ähnlich wie bei Degas, wo die Posen der Tänzerinnen zusammengenommen als eine Art Bewegungsablauf gesehen werden können, wird in *La Troupe de Mlle Églantine* eine Intensivierung der Pose von rechts nach links entlang der Reihe der Tänzerfiguren sichtbar, die auf das Prinzip der Wiederholung und Steigerung der Bewegung im *Chahut* rekurriert und im Bild als Bewegungseindruck im Moment funktioniert. Obwohl Toulouse-Lautrecs Figuren einander wiederholen, entsteht durch die Variation der Eindruck der Visualisierung einer sich weiterentwickelnden Bewegung. Toulouse-Lautrec stellt in einem Bild gleichzeitig das Momenthafte, die in der Bewegung angehaltenen Tänzerinnen, und die Kontinuität der Bewegung dar. Die simultane Darstellung sukzessiver, also aufeinander folgender Momente ist eine spezifische Eigenschaft des Bildes.⁵⁷ Durch die zeitliche Wahrnehmung der Bewegung in der Betrachtung wird dabei eine zeitliche Perspektive auf die Aufführung des Tanzes eröffnet. *La Troupe de Mlle Églantine* lässt sich so nicht (nur) als Bild eines einzelnen Moments in der Aufführung lesen. Vielmehr wirkt es wie eine Essenz des Eindrucks, der sich in der Aufführung beim Publikum einstellen könnte. Einen ähnlichen Eindruck ruft die lithografische Reihe *Miss Loïe Fuller* hervor, in der zwar eine einzelne Körperhaltung aus dem Tanz herausgegriffen, durch die unterschiedliche Kolorierung der Exemplare der Reihe aber auf die changierende Erscheinung der Tänzerin im Verlauf verwiesen wird. In *La Troupe de Mlle Églantine* wird diese (Un-)Gleichzeitigkeit auch in der Verschmelzung der Figuren durch die

57 Vgl. Boehm, Gottfried: *Bild und Zeit*. In: Hannelore Paflik (Hg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim 1987, S. 7-18.

gemeinsame Umrisslinie visualisiert. Sie rekurriert durch ihre Ablösung von den Figuren und ihre Ausbreitung über das Bildfeld auch auf den Effekt der Röcke in der Tanzbewegung und den lebhaften, ansteckenden Charakter des dargestellten Tanzes und ist damit nicht nur ein sich etablierendes Prinzip der Plakatgestaltung, sondern Teil der Verweisstruktur auf die dargestellte Quadrille naturaliste. Auf diese Weise macht Toulouse-Lautrec das Strukturprinzip des Tanzes zum Funktionsprinzip des Bildes. Die Bewegung im Bild entsteht dabei durch das Spiel zwischen der bildhaften Wirkung der tanzen-den Figuren und der künstlerischen Umformung dieses aus der Realität kommenden und auf die Tänzerinfotografie verweisenden Motivs.

2. Exkurs: Fotografische Bewegungsstudien

Neben der Porträtfotografie, für die die äußere Erscheinung der Tänzerinnen im Mittelpunkt steht, zeigen einige Fotografen, aber auch Anatomen und Physiologen schon ab den 1870er Jahren ein großes Interesse an der Untersuchung von Bewegung – menschlicher und tierischer – mithilfe der Fotografie. Bis zum Ende des Jahrhunderts entstehen viele der bis heute bekanntesten Darstellungen, in denen physiologische Abläufe, charakteristische Körperhaltungen und das Verhältnis der Körperteile zueinander sichtbar gemacht werden sollten, um so explizit Wissen über Bewegung zu generieren.⁵⁸ Toulouse-Lautrec sind die aus dem Kontext Ende des Jahrhunderts kursierenden Aufnahmen der physiologischen Bewegungsstudien durchaus bekannt.⁵⁹ Sie sind Teil des Bildvokabulars, in dessen Umfeld sich die Bildsprache seiner Tanzplakate entwickelt. Daher sollen vor dem Hintergrund der bisher erarbeiteten Visualisierungsformen von Bewegung in künstlerischen und fotografischen Bildern im Folgenden ausgewählte Positionen aus dem Bereich der erkenntnismotivierten Bewegungsstudien vorgestellt und vor der Folie der bereits untersuchten Werke Toulouse-Lautrecs und der Entwicklung ihrer spezifischen Formsprache eingeordnet werden.

58 Siehe u.a. Adelsbach: »Festhalten des Unfaßbarsten« und Finke: *Bild, Differenz und (Un)Vergleichbarkeit*.

59 Vgl. Johnson: *Time and Motion in Toulouse-Lautrec*, S. 13. Rudolf Koella behauptet, die Fotografie, genauer die Entwicklung des sogenannten Schnappschusses hätte bei Toulouse-Lautrec das Interesse an den physiologischen und künstlerischen Bewegungsdarstellungen ausgelöst. Vgl. Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 39-40.

Marcel Finke untersucht in seinem Aufsatz *Bild, Differenz und (Un)Vergleichbarkeit. Fotografische Strategien der Visualisierung von Bewegung im 19. Jahrhundert* (2010) einige der im Zeitraum von 1876 bis 1895 entstehenden fotografischen Bewegungsaufnahmen mit Blick auf die verschiedenen Herangehensweisen und die Eigenschaften der daraus resultierenden Ergebnisse.⁶⁰ Finke unterscheidet dabei zwei Methoden, die Bewegung je nachdem kontinuierlich oder diskontinuierlich erfassen. Er verwendet diese beiden Begriffe in Analogie zu den beiden die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmenden Auffassungen einer Teilbarkeit oder Nicht-Teilbarkeit von Zeit in kleinere Einheiten und verweist damit auf die Problematik der Darstellung von Zeit im Bild in der Moderne.⁶¹

Im Folgenden sollen inhaltliche und strukturelle Ähnlichkeiten und Unterschiede in der fotografischen wie lithografischen Visualisierung von Bewegung aufgezeigt werden, die maßgeblich mit der Auffassung von Zeit und Raum als elementare Parameter der Bewegung und den daraus resultierenden Auswirkungen auf den dargestellten Körper zusammenhängen. Ziel ist es zu skizzieren, auf welche Weise Toulouse-Lautrecs Tanzdarstellungen das Wechselverhältnis zwischen Bewegung, Raum und Zeit in ihrer Bildsprache reflektieren und sich darüber in die Diskussionen über Temporalität im Bild einbetten lassen.

Der heute wohl bekannteste Vertreter in der Untersuchung von Bewegung mithilfe fotografischer Mittel ist der zu Zeiten Toulouse-Lautrecs in Amerika arbeitende Fotograf Eadweard Muybridge. Seine 1887 unter dem Titel *Animal Locomotion* veröffentlichten seriellen Momentfotografien erfassen Tiere und Menschen in Bewegung und sind ein wichtiger Entwicklungsschritt in der fotografischen Aufzeichnung von Bewegung.⁶² Die Bildtafeln mit dem Titel *First ballet action* (Abbildung 35) zum Beispiel zeigen einen unbedeckten Mann aus verschiedenen Blickwinkeln, dessen gestrecktes rechtes Bein vom Boden abgehoben und in unterschiedlichen Positionen im Verhältnis zum Körper ge-

60 Siehe Finke: *Bild, Differenz und (Un)Vergleichbarkeit*.

61 Vgl. ebd., S. 239.

62 Vgl. Huschka: *Bildgebungen tanzender Körper*, S. 31. Die 1979 erschienene Publikation *Muybridge's complete human and animal locomotion* fasst alle im Kontext der physiologischen Bewegungsstudien entstandenen Aufnahmen zusammen. Siehe Muybridge: *Muybridge's complete human and animal locomotion*. Eine anschauliche Beschreibung zu den technischen Details der Erzeugung der Aufnahmen findet sich im Abdruck der Originalpublikation. Siehe S. 1585-1597 sowie u.a. bei Finke: *Bild, Differenz und (Un)Vergleichbarkeit*.

halten wird. In *Dancing (nautch)* (Abbildung 36) ist eine teilweise entkleidete Frau in unterschiedlichen Körperhaltungen abgelichtet.⁶³ Einzelne betrachten zeigen die Aufnahmen isolierte Momente, die »in sich statisch wirken und nicht die Dynamik der Gesamtbewegung wiedergeben«⁶⁴. Oder wie Sabine Huschka schreibt, die Körperansicht wird mithilfe einer »schlagartig in den Bewegungsgang eingetragene[n] Zäsur«⁶⁵ verbildlicht. Erst in der editorischen Reihung der Aufnahmen zu Bilderserien werden die Unterschiede von einer zur nächsten erfassten Körperposition deutlich, die schließlich auf eine Bewegung des Modells schließen lassen.⁶⁶ Nach Finkes Kategorisierung zählen diese analytischen Aufnahmen zu der diskontinuierlichen, also auf der Annahme der Teilbarkeit der Bewegung basierenden, Erfassung, in der ein Kontinuum von Raum und Bewegung nur in der Zusammenschau rekonstruiert werden kann.⁶⁷

Inhaltlich ähneln die Aufnahmen Muybridges den Ballettbildern Degas', die, wie oben ausgeführt, ebenfalls durch die Aneinanderreihung unterschiedlicher Körperhaltungen eine Form der Bewegung im Bild evozieren.⁶⁸ Beide zeigen im Grunde einen aus der Bewegung herausgelösten, stillgestellten Körper, sodass die eigentliche Bewegung in die Momente zwischen den einzelnen Positionen verschoben ist und als solche durch sukzessives In-Beziehung-Setzen wahrnehmbar wird. So zumindest funktioniert unsere Wahrnehmung dieser fotografischen Bilder heute. Michel Frizot beschreibt

63 Dass das traditionsreiche Ballett – wenn auch die Bewegungsfolge hier nicht ganz nach den klassischen »Regeln« ausgeführt wird – männlich konnotiert scheint, während *nautch* als wenig konkrete Kategorie des Unterhaltungstanzes dem weiblichen Modell zugeordnet wird, sei hier nur am Rande bemerkt. Der Nautch Dance ist übrigens eine populäre indische Tanzform, die dort nicht Teil des klassischen, rituellen Tanzes ist, sondern zur Unterhaltung und Verführung des männlichen Publikums ausgeführt wird. Im Zuge des Interesses des neuen Tanzes an fernöstlichen Tänzen wird der Nautch Dance u. a. von Ruth St. Denis in Europa adaptiert. Siehe dazu u. a. Huschka: *Moderner Tanz*, S. 114-119.

64 Adelsbach: »Festhalten des Unfaßbarsten«, S. 11.

65 Huschka: *Bildgebungen tanzender Körper*, S. 31.

66 Vgl. Finke: *Bild, Differenz und (Un)Vergleichbarkeit*, S. 244 und 255-256 und Morel: *Toulouse-Lautrec oder das Phänomen der Geschwindigkeit*, S. 65 über das Thema Geschwindigkeit in der Fotografie.

67 Vgl. Finke: *Bild, Differenz und (Un)Vergleichbarkeit*, S. 255-256.

68 Degas kennt und verfolgt die Aufnahmen und Erkenntnisse Muybridges mit großem Interesse. Siehe dazu u. a. Adelsbach: »Festhalten des Unfaßbarsten«, S. 11 und 13; Asendorf: *Batterien der Lebenskraft*, S. 60 und Johnson: *Time and Motion in Toulouse-Lautrec*, S. 13.

im Ausstellungskatalog *Toulouse-Lautrec und die Photographie* (2015) das visuelle Paradox dieser Aufnahmen, die Objekte oder Menschen in Bewegung absolut reglos zeigten.⁶⁹ Bewegung anhand dieser Aufnahmen als Folge einzelner Stationen nachzuvollziehen, also »als Summe von Augenblicken zu verstehen«⁷⁰ und automatisch zu einem Bewegungsablauf zu ergänzen, sei für die Betrachtenden dieser Zeit nicht selbstverständlich gewesen. Dahin deutet auch die Entwicklung verschiedener Apparaturen, die den Wahrnehmungsprozess der Bewegung durch Einzelbilder nachvollziehbar machen sollte, wie beispielsweise Muybridges Zoopraxiskop.⁷¹ Dabei hängt die Schwierigkeit der Wahrnehmung der chronofotografischen Sequenzen mit der grundsätzlichen Skepsis gegenüber der Fotografie und der Diskussion über ihren Wahrheitsgehalt zusammen. Denn die Kamera – diejenige mit einer geringen Verschlusszeit, mit der Momentaufnahmen möglich werden – erfasst Abschnitte in der Bewegung, die das menschliche Auge nicht wahrnehmen kann.⁷² Der Physiologe Étienne-Jules Marey spricht in seiner Publikation *Le Mouvement* (1894) von einem Eindruck der Fremdheit der Bilder, an die sich das Auge erst gewöhnen müsse:

L'étrangeté des images tient donc à ce qu'elles ont fixé des états extrêmement passagers du visage, des mouvements qui, sur la Nature, se fondent

69 Vgl. Frizot: *Neue Bildkonzepte dank der Photographie*, S. 53. Frizot bezieht sich dabei auf Étienne-Jules Mareys Beschreibung der Funktionsweise und des Effekts der Momentaufnahme in Marey: *Le Mouvement*, S. 14: »On appelle généralement *instantané* [Herv. i. O.] tout obturateur qui donne un temps de pose assez bref pour que les objets en mouvement soient représentés dans l'épreuve avec des contours aussi nets que s'ils eussent été immobiles.«

70 Frizot: *Neue Bildkonzepte dank der Photographie*, S. 54.

71 Vgl. Rosiny: *TanzFilm*, S. 49. Claudia Rosiny analysiert in ihrem Buch *TanzFilm* ausführlich die Zusammenhänge der Entwicklung der beiden jungen Gattungen des Films und des modernen Tanzes und detektiert in ihren Beispielen ein je unterschiedliches Verhältnis zwischen der medialen Formsprache des frühen Films und den Körperbildern im Tanz.

Der heute weniger bekannte Berliner Fotograf Ottmar Anschütz entwickelt für seine seriellen Fotografien ebenfalls eine mechanische Apparatur, die die Bilder optisch in Bewegung versetzt. Vgl. Kuhlmann: *Augen-Künstler*, S. 40.

72 »Die Aufnahme gibt nicht wieder, was auch ohne sie zu sehen gewesen wäre, sondern zeigt, was zu schnell war, um im Augenblick seines Auftretens wahrnehmbar zu sein.« formuliert Peter Geimer und führt diesen Verfremdungseffekt der Fotografie mit Blick auf Walter Benjamins *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) weiter aus. Geimer: *Theorien der Fotografie*, S. 119.

par des transitions graduelles et dont aucun ne nous apparaît isolément. Et en effet, plaçons ces mêmes images dans un Zootrope et regardons-les passer devant notre œil pendant que l'instrument tourne avec une vitesse convenable; tout l'étrangeté disparaît, et nous ne voyons plus qu'un Homme qui parle de l'air le plus naturel.⁷³

Es kommt zu einem Widerspruch zwischen der natürlichen Wahrnehmung des menschlichen Auges, das Bewegung als Kontinuum erfasst, und dem durch das fotografische Bild erbrachten wissenschaftlichen Beweis.⁷⁴

Für das fotografische Bild bedeutet das, seine Glaubwürdigkeit und die Anerkennung seiner Objektivität hängen vom »Vertrauen oder Glauben in die (wissenschaftliche) Wahrheit der Photographie«⁷⁵ ab. Oder wie Roland Barthes in *Die helle Kammer* (1980) über die ›Absicht‹ bei der Lektüre eines Bildes formuliert und dabei seine Definition von Pose einbezieht:

[...] wenn ich ein Photo betrachte, so schließe ich unweigerlich in meine Betrachtung den Gedanken an jenen Augenblick, so kurz er auch gewesen sein mag, mit ein, als sich etwas Reales unbeweglich vor dem Auge befand. Ich übertrage die Unbeweglichkeit des Photos, das ich vor Augen habe, auf die in der Vergangenheit gemachte Aufnahme, und dieses Innenhalten bildet die Pose.⁷⁶

Der US-amerikanische Maler und Fotograf Thomas Eakins entwickelt die Bildserien Muybridges mit Blick auf die Problematik des Nachvollzugs von Bewegung durch einzelne Bilder weiter. Er kommt 1878 mit dessen Arbeiten und ein Jahr später mit Muybridge persönlich in Kontakt und beginnt ab 1880 selbst zu fotografieren. Seine physiologisch-analytischen Aufnahmen (Abbildung 37) basieren auf einer Unterteilung der Bewegung in einzelne

73 Marey: *Le Mouvement*, S. 179.

74 Vgl. Frizot: *Neue Bildkonzepte dank der Photographie*, S. 54.

75 Ebd.

76 Barthes: *Die helle Kammer*, S. 88. Barthes bezieht sich im Weiteren auf das In-Bewegung-Setzen von Bildern durch den Film: »Das erklärt auch, warum das Noema der PHOTOGRAPHIE verkümmert, wenn diese PHOTOGRAPHIE in Bewegung gerät und zum Film wird: im PHOTO *hat sich etwas* vor eine kleine Öffnung *gestellt* und ist dort geblieben (so jedenfalls empfinde ich es); doch im Film *hat sich* vor der gleichen kleinen Öffnung etwas *vorbeibewegt*: die Pose wird von der ununterbrochenen Folge der Bilder beseitigt und gelegnet ... [alle Herv. i. O.]«. Während Marey das In-Bewegung-Setzen der statischen fotografischen Bilder als Chance für eine Annäherung an die menschliche Sehweise betrachtet, verweist Barthes auf ihre Folgen für das Bild.

Phasen und deren Zusammenführung in einem Bild. Die Aufnahmen entstehen durch die mehrfach in kleinen Zeitintervallen unterbrochene Belichtung ein und derselben Fotoplatte und können so zeitlich nacheinander folgende Momente in einem Bild festhalten. Sie zeigen also ein Modell, das in einem einzigen Bild in verschiedenen Körperhaltungen zu sehen ist.⁷⁷ Zeitliche und räumliche Relationen der einzelnen Momente sowie die Beschleunigung der Bewegung lassen sich anhand dieser Aufnahmen im Vergleich zu denen von Muybridge sehr gut ablesen: Je größer die zurückgelegte Distanz zwischen zwei Phasen auf dem Bild ist, desto größer die Geschwindigkeit in diesem Abschnitt der Bewegung.⁷⁸ In den meisten Bildern sind jedoch die einzelnen Körperpositionen besonders an den Stellen, an denen sich die multiplizierte Figur mehrfach überlagert, nicht mehr erkennbar.

Etienne-Jules Marey nimmt Bewegung fließend auf, also, um Finkes Vokabular zu verwenden, kontinuierlich. Seine Aufnahmen (Abbildung 38) mit einer stereoskopischen Kamera und einer langen Belichtungszeit müssen jedoch mit derselben Problematik der Verrauschung durch die Vervielfältigung und Gleichzeitigkeit des Modells im Bild umgehen. Die Körper verlieren an Materialität und Konsistenz und die Konturen einzelner Figuren lassen sich oft kaum mehr nachvollziehen. Durch den Versuch die Bewegung möglichst vollständig wiederzugeben, kommt es zu einem »visuellen Entzug jenes Körpers, deren leiblicher Ausdruck diese Bewegung war.«⁷⁹ Diese Beschreibung Finkes einer Entmaterialisierung des Körpers in den sogenannten synthetischen Aufnahmen von Eakins und Marey liest sich wie die Entkörperung der Figur in den Lithografien *Miss Loïe Fuller* (Abbildung 11) von Toulouse-Lautrec, die die scheinbare Auflösung der Tänzerin hinter der Bewegung beziehungsweise des bewegten Kostüms visualisieren. *Miss Loïe Fuller* wirkt auch wie ein Gegenentwurf zu den seriellen Fotografien Muybridges, insofern als dass die

77 Vgl. Finke: *Bild, Differenz und (Un)Vergleichbarkeit*, S. 247. Auch hier lassen sich Parallelen zu Degas' Probenbildern wie *La Salle de Danse* ziehen, wenn man die identisch aussehenden Tänzerinnen als mehrfach im Bild erscheinende einzelne Tänzerin interpretiert. Außerdem haben diese Bilder ineinanderfließender Erscheinungen eine gewisse Ähnlichkeit mit den Eisenbahndarstellungen Claude Monets wie beispielsweise dem bekannten Gemälde *Le Pont du chemin de fer à Argenteuil* (1873), in dem die Rauchfahne der Dampflokomotive in die weißen Wolken übergeht. Vgl. Morel: *Toulouse-Lautrec oder das Phänomen der Geschwindigkeit*, S. 63.

78 Vgl. Finke: *Bild, Differenz und (Un)Vergleichbarkeit*, S. 247.

79 Ebd.

Reihe keine verschiedenen Positionen aus dem Bewegungsablauf zeigt, sondern den Charakter der Aufführung dieses Tanzes in der Variation der äußeren Erscheinung der Figur im Bild erfasst. *La Troupe de Mlle Églantine* (Abbildung 3) funktioniert, wie oben beschrieben, ähnlich wie die Erfassung einer sukzessiven Bewegungssteigerung in der Darstellung durch vier Tänzerinnen in der (fast) identischen Pose betrifft, die auf den Charakter und die Bewegungssprache des dargestellten Tanzes verweist.⁸⁰

Eakins und Marey versuchen ihrem Zuviel an Information im Bild entgegenzuwirken, indem sie einzelne Körperpartien markieren. Beide bringen helle Punkte oder reflektierende Materialien an signifikanten Stellen des Körpers an. Marey kleidet zudem den nicht zu erfassenden Körper eines Modells schwarz ein und nimmt die Bewegung vor schwarzem Hintergrund auf. So bleibt nur das Körperteil oder der Punkt sichtbar, der auch untersucht werden soll.⁸¹ Mareys *Stereoskopische Aufnahme der Bewegungsbahn eines Punktes der Hüfte* von 1885 (Abbildung 39) zeigt anschaulich das Ergebnis der Reduktion der Sichtbarkeit des Körpers zugunsten der Visualisierung eines Körperteils. Es entsteht ein Bild (in diesem Fall bestehend aus zwei Bildern leicht unterschiedlicher Blickwinkel), das die Spur der Markierung in Bewegung als gewundene Linie zeigt.⁸² Die Gesetzmäßigkeiten des Körpers in der Bewegung scheinen also in dieser Herangehensweise nur durch seine Abstraktion im Bild untersuchbar – ein Resultat, das für die Untersuchung eines eben solchen Körpers in Bewegung natürlich nur bedingt brauchbar ist. Die Bewegung wird im Bild vollständig vom Körper gelöst und erscheint auf der Fläche im Darstellungsmittel der Linie.

Die Produkte dieser Art der Bewegungsvisualisierung erinnern damit auf formaler Ebene an Toulouse-Lautrecs Umgang mit der (Umriss-)Linie. Die Abstraktion der Bewegung vom Körper und ihre Überführung in das Linienspiel auf der Fläche, die im Kontext der physiologischen Bewegungsanalyse ein Manko ist, wird bei Toulouse-Lautrec Teil eines sinnvollen Konzepts der Darstellung einer tänzerischen Bewegung, die sich durch die Verschiebung der Bewegung vom Körper in das Kostüm auszeichnet. Denn in den untersuchten Plakaten sind es nicht etwa die unscharfen Umrisse wie in den

80 Siehe hierzu das vorangegangene Kapitel III.1.

81 Vgl. Finke: *Bild, Differenz und (Un)Vergleichbarkeit*, S. 248 und 249.

82 Vgl. ebd., S. 241 und 256. Die fotografische Platte hält also das »vollständige und dauerhafte Abbild des gesamten Weges [...], den der Lichtpunkt durchlaufen [hat]« fest. Marey: *Die Chronophotographie*, S. 4.

Tanzfotografien Ellis' (Abbildung 34), sondern gerade die klaren Umrisslinien, in denen sich die Bewegung der Figuren manifestiert. Toulouse-Lautrecs Kodierung der sich verselbstständigenden Bewegung in der Verselbstständigung der Kontur bildet eine Alternative zu der Visualisierung der Auflösung des Körpers über die analoge Auflösung oder Verwischung der Kontur in den fotografischen Momentaufnahmen des modernen Tanzes.

Marcel Finke erkennt und benennt drei elementare ›Kunstgriffe‹ der fotografischen Bewegungsvisualisierung, die sowohl der diskontinuierlichen als auch der kontinuierlichen Erfassung von Bewegung im fotografischen Bild gemein sind, und zwar Isolierung, Multiplizierung und Tilgung.⁸³ Sie fassen zusammen, wie in der fotografischen Aufnahme – also sowohl in der Ablichtung des Körpers als auch durch die Art der Entwicklung und Bearbeitung der Bilder – Körper und Bewegungsphänomene voneinander abgelöst werden. Muybridges analytische Aufnahmen lösen den Körper aus der Bewegung heraus und stellen ihn stillgestellt dar, während die synthetische und auch die lineare, also kontinuierliche Erfassung die Bewegung vom Körper abstrahiert. Der Körper wird multipliziert, also mehrfach in einem Bild oder mehrfach in verschiedenen Posen festgehalten. Im Falle der linearen oder grafischen Methode wird der Körper ganz getilgt; es bleibt die Linie als Spur der Bewegung, die aber nicht mehr anatomisch rückgebunden werden kann.

Die Kategorien Wiederholung und Variation, innerhalb derer die Darstellungen Toulouse-Lautrecs, wie oben argumentiert wurde, gelesen werden können, liegen nicht weit entfernt von den von Finke erarbeiteten Werkzeugen, die zugleich auch die sichtbaren Effekte in den Endprodukten, den fotografischen Bildern, beschreiben. Toulouse-Lautrec konzentriert sich auf eine bestimmte Tänzerin (oder Tanzgruppe im Falle des Plakats *La Troupe de Mlle Églantine*), deren charakteristischen Tanzstil und Bewegungssprache er herausarbeitet (isoliert), in der ornamentalen (Umriss-)Linie aufgreift und vervielfältigt (multipliziert). Der Körper der Tänzerinnen wird dabei im Vergleich zur Gestaltung des Kostüms vernachlässigt (getilgt) oder verschwindet gar fast vollständig hinter dem Kostüm. Es scheint, als finden Formen und Wirkweisen der fotografischen Bewegungsstudien auf diesem Wege in den Darstellungen Toulouse-Lautrecs ihr malerisches beziehungsweise lithografisches Pendant. Dabei werden räumliche und zeitliche Dimensionen auf der Bildfläche kodiert, und zwar mit dem Mittel der Wiederholung – der Figuren,

83 Vgl. Finke; *Bild, Differenz und (Un)Vergleichbarkeit*, S. 255.

im Falle des Plakats *La Troupe de Mlle Églantine*, beziehungsweise in der freien Bewegungslinie.

3. In Szene gesetzt: Der Bild(hinter)grund

Die späteren Tanzplakate Toulouse-Lautrecs, zu denen *La Troupe de Mlle Églantine* zu zählen ist, weisen deutliche Unterschiede in der Inszenierung und Einbettung der Figur(en) in die Bildfläche auf im Vergleich zu den beiden in den vorherigen Kapiteln vorgestellten Plakaten zu Beginn der Beschäftigung Toulouse-Lautrecs mit dem lithografischen Plakat. Während sein erstes Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* (Abbildung 8) noch die Aufführungssituation mitsamt Publikum darstellt und auch in *Jane Avril* (1893) (Abbildung 1) die Figur noch mit der Bühne und dem Musiker als rahmende Elemente kombiniert wird, verzichtet Toulouse-Lautrec in den späteren Tanzplakaten immer mehr auf eine konkrete Umgebungsgestaltung und einen bestimmten Aufführungskontext.

In *La Troupe de Mlle Églantine* sind die Hinweise auf eine konkrete räumliche Umgebung auf ein Minimum reduziert. Nur die schrägverlaufenden Linien und die mit feinen vertikalen Strichen angedeutete Abgrenzung in der linken unteren Bildecke verweisen auf eine Bühne, auf der die vier Tänzerinnen platziert werden. Der Hintergrund besteht aus einer monochromen Farbfläche in Gelb. Das ein Jahr vor *La Troupe de Mlle Églantine* entstehende Plakat *May Milton* (Abbildung 21) zeigt die gleichnamige britische Tänzerin vor einer dunkelblauen Farbfläche. Ähnlich wie in *La Troupe de Mlle Églantine* weisen Linien unterhalb der Figur auf irgendeine Form der Tanzfläche hin, wohingegen in Toulouse-Lautrecs letztem Plakat für die Tänzerin Jane Avril aus dem Jahr 1899 (Abbildung 6) nicht nur auf eine motivische Ausgestaltung der Umgebung der Figur, sondern ganz auf die farbige Gestaltung des Hintergrunds verzichtet und einzig die Tänzerin auf weißem Grund platziert wird.

Auch den Textanteil reduziert Toulouse-Lautrec von Plakat zu Plakat. *Moulin Rouge, La Goulue* setzt die Schrift noch bewusst als Werbetechnik ein, indem wichtige Informationen schriftlich genannt, wiederholt und prominent farbig oder umrissen gestaltet sind.⁸⁴ Die darauffolgenden Plakate werden einzig mit dem oder den Namen der dargestellten Tänzerin oder Tänzerinnen konzipiert und geben keine Auskunft mehr über einen

84 Siehe Kapitel 1.1.

bestimmten Aufführungsort. Gleichzeitig werden die Plakate in immer kleineren Formaten gedruckt. Dies alles verändert ihre Wahrnehmung und stellt ihre primäre Funktion als Werbemedium in Frage.

Von Beginn seiner Hinwendung zur Plakatkunst präsentiert Toulouse-Lautrec seine Plakate sowohl in Plakatausstellungen, die bereits ab 1884 konzipiert werden, als auch in gemeinsamen Ausstellungen mit anderen Werken der bildenden Kunst losgelöst von ihrem ursprünglichen Kontext.⁸⁵ *Moulin Rouge, La Goulue* erscheint im Dezember 1891 und wird schon kurze Zeit später, im Februar 1892, beim neunten Salon der belgischen Künstlergruppe Les XX und außerdem ab Mai in der ersten Ausstellung der Association pour l'Art in Antwerpen sowie ebenfalls 1892 im Salon des Indépendants ausgestellt. 1896 stellt Toulouse-Lautrec schließlich sowohl *Moulin Rouge, La Goulue* als auch *Jane Avril* (1893), *May Milton* und das Plakat für die Zeitschrift *La revue blanche* in der Exposition d'Affiches in Reims aus.

Fast ausnahmslos werden die Plakate mit ihrem Erscheinen oder danach zudem in verschiedenen Journalen publiziert. *Moulin Rouge, La Goulue* wird im wöchentlich erscheinenden *Le Courrier Français* vom 23. Oktober 1892 abgedruckt.⁸⁶ *Jane Avril* (1893) wird im selben Journal am 2. Juli 1893 knapp einen Monat nach der Hängung und wenig später in der Kunstzeitschrift *L'Art Français* vom 29. Juli 1893 veröffentlicht. Das Motiv des Plakats *May Milton* wird in veränderter Form in der von Arsène Alexandre redaktionell betreuten Zeitschrift *Le Rire* vom 3. August 1895 verbreitet und *La Troupe de Mlle Églantine* erscheint am 16. Februar 1896 wiederum im *Le Courrier Français*.⁸⁷ Dass das Privileg der Ersterscheinung dabei durchaus Gewicht hat, zeigt eine durch Toulouse-Lautrecs Briefe nachvollziehbare Konkurrenzsituation der Zeitschriften *Le Courrier Français* und *L'Art Français* für die Publikation des Plakats *Jane Avril* (1893). Gut drei Wochen, nachdem das Plakat aufgehängt wurde, schreibt Toulouse-Lautrec an Firmin Javel, den Herausgeber der Zeitschrift *L'Art Français*:

85 Der Werkkatalog von Loys Delteil listet die Publikationen und Ausstellungen sämtlicher Werke auf. Siehe Werkkatalog: *Henri de Toulouse-Lautrec*. In der Reihe: *Le Peintre-Graveur Illustré (XIX et XX Siècles, 11)*. Hg. von Loys Delteil, Paris 1920, darunter: Nr. 339 *Moulin Rouge, La Goulue*; Nr. 345 *Jane Avril* (1893); Nr. 355 *La revue blanche*; Nr. 356 *May Milton*; Nr. 361 *La Troupe de Mlle Églantine*.

86 Vgl. Schimmel: *Die Briefe von Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 201, Nr. 246.

87 Die Bibliothèque National de France besitzt je ein Exemplar der Kleinformaten von *Jane Avril* (1893), *May Milton* und *La Troupe de Mlle Églantine*.

[...]Ich habe eine Anfrage von M. Roques, dem Herausgeber des *Courrier Français*. Er bittet mich, mein Plakat *Jane Avril* abdrucken zu dürfen. Da Sie der erste sind, dem ich einen Abdruck erlaubt habe, ließ ich ihm sagen, daß [sic!] er sich mit Ihnen dahingehend einigen soll, daß [sic!] die Ausgaben gleichzeitig erscheinen, um beiden den Vorteil des Erstabdrucks zu lassen [...]⁸⁸

Tatsächlich aber wird diese Abmachung nicht eingehalten, und *Le Courier Français* veröffentlicht bereits zu Beginn des Monats und damit fast vier Wochen vor *L'Art Français*. Neben dem eigentlichen Zweck der Hängung der Plakate in der Öffentlichkeit und über die Präsentation im Ausstellungskontext hinaus entsteht eine Art Veröffentlichungspraxis in Zeitschriften, die nicht nur eine Form der erweiterten Verwendung der Plakate ist. Sie bedeutet auch eine Form der Konservierung oder des Erhalts der ansonsten flüchtigen, weil nur kurze Zeit angeklebten Bilder und damit einen Schritt in Richtung der sich entwickelnden Plakat-Sammelkultur. Die späteren Plakate Toulouse-Lautrecs nehmen Bezug auf und beeinflussen die sich ändernde Wahrnehmung der Plakatkunst, die sich in der Gestaltung und im Format widerspiegelt.

Das folgende Kapitel nimmt ausgehend vom Plakat *La Troupe de Mlle Églantine* die für diese Aspekte relevanten Gestaltungsprinzipien der späteren Tanzplakate Toulouse-Lautrecs in den Blick. Das Verhältnis der Figuren zum Bildformat und die reduzierte Gestaltung des Hintergrunds, also der Umgebung der Tänzerinfiguren im Bild, sind dabei mit der Ästhetik der Tänzerinfotografien verwoben. Ziel dieses Kapitelteils ist es, zu zeigen, inwiefern sich die Tanzplakate Toulouse-Lautrecs in Richtung neuer Rezeptionszusammenhänge öffnen, die die sich etablierende Publikations- und Sammelkultur möglich macht.

Der reduzierte Bildhintergrund

Toulouse-Lautrec verzichtet in seinen späteren Plakaten auf eine konkrete Gestaltung der Umgebung der Figur(en). Einen ersten Hinweis auf den möglichen Ursprung und den praktischen Nutzen dieser Reduktion der Umgebungs- und Hintergrundgestaltung liefert der Brief *Jane Avrils* und *Églantines*, in dem Toulouse-Lautrec mit der Gestaltung des Plakats für die Tournee der Tanzgruppe in Großbritannien beauftragt wird. Darin heißt es:

88 Vgl. Schimmel: *Die Briefe von Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 231, Nr. 304.

»... Wenn ich mir überlege, ist es vielleicht besser das »Palace Théâtre« nicht einzusetzen, weil wir zweifellos auch an anderen Orten auftreten werden, und so könnte es uns überall dienen.«⁸⁹ Das Plakat *La Troupe de Mlle Églantine* wird also auf Anweisung der Auftraggeberinnen ohne Nennung eines Aufführungsortes konzipiert. Auch in *May Milton*, das ebenfalls für eine Tournee entworfen wird, ist einzig der Name der Tänzerin angegeben. In beiden Fällen trägt Toulouse-Lautrec dem Umstand der mehrfachen Verwendbarkeit der Plakate Rechnung, indem er auch in der Umgebungsdarstellung der Figuren auf konkrete räumliche Hinweise verzichtet. In *Jane Avril* (1893) wird diese Entwicklung bereits vorbereitet. Dort verzichtet Toulouse-Lautrec ebenfalls auf bildliche Hinweise auf einen bestimmten Aufführungsort und platziert die Tänzerin stattdessen in einem collageartig wirkenden Arrangement aus Bühne, Rahmung und Musiker.⁹⁰ Der Schriftzug »Jardin de Paris«, den einige Exemplare des Plakats tragen, ist nicht Teil der ursprünglichen Gestaltung Toulouse-Lautrecs.⁹¹ Für die jeweiligen Auftraggeberinnen hat die reduzierte Schilderung der Umgebung in den Plakaten also praktische Gründe. Toulouse-Lautrec selbst kann mit der mehrfachen Verwendung die Verbreitung und Rezeption seiner Plakate befördern und seine Bekanntheit steigern.⁹² Wieland Barthelmess vermutet in diesem Kontext, dass Toulouse-Lautrec *La Troupe de Mlle Églantine* unterhalb seines zu dieser Zeit bereits etablierten Monogramms noch einmal mit vollem Namen signiert, um sich in Großbritannien bekannter zu machen.⁹³ Außerdem reiht sich seine Signatur klug in die Auflistung der Namen der Tänzerinnen in der linken unteren Ecke ein, die – wenn auch die Schrift nicht von ihm selbst konzipiert – sicher

89 Jane Avril und Églantine in dem von London aus geschickten Brief vom 19. Januar 1896 (Musée d'Albi), zitiert bei Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec*, S. 212. Laut Adriani ist auch der Schriftzug mit dem Namen der Gruppe und den der einzelnen Tänzerinnen nicht von Toulouse-Lautrec.

90 Siehe Kapitel II.2 und II.3.

91 Vgl. Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec*, S. 40 und Werkkatalog: *Toulouse-Lautrec*, S. 766.

92 Vgl. Iskin: *The poster*, S. 43, die über die Attraktivität des lithografischen Plakats für Künstler:innen in den 1890ern allgemein schreibt. Sie beruht auf der verhältnismäßig günstigen und schnellen Produktion vieler Werke und deren Verbreitung. Zu Toulouse-Lautrecs Nutzung des Plakats für seine eigene Bewerbung siehe Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Café-Concert*.

93 Vgl. Barthelmess: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, S. 142, Fn. 217a.

für das Textfeld vorgesehen ist. In *Jane Avril* (1893) platziert er seine Signatur auffällig im Rahmen.⁹⁴

Gleichzeitig verweisen die reduzierte Umgebungs- und Hintergrundgestaltung sowie die universelle Verwendbarkeit auf die Vielzahl der Unterhaltungsstätten, die zu dieser Zeit in den europäischen Großstädten entstehen.⁹⁵ Mit ihrer schlichten Umgebung im Bild rufen die Plakate die Aufführungssituation im Café-Concert oder in der Music-Hall auf. Während die Räumlichkeiten dort an sich häufig üppig mit Wandbehängen, Girlanden, Lampions und Ähnlichem dekoriert sind, fordern die Direktoren von den Darsteller:innen ohne Requisiten und Bühnendekoration aufzutreten.⁹⁶ Dies hängt in den Anfängen der Café-Concerts mit einem Gesetz zusammen, das den Darsteller:innen abseits der Oper keine theatralen Aufführungen mit Requisiten, Kostümen und sonstiger Dekoration erlaubte.⁹⁷ Auch wenn dieses Gesetz nur bis 1867 galt, so wurde die Entwicklung der Darbietungen in den Café-Concerts dennoch davon beeinflusst. Zudem hängt der Verzicht auf Bühnendekorationen mit den wichtigsten Charakteristika des Programms – Vielfalt und Abwechslung – zusammen. Längere Pausen wegen komplizierter Umbauten zwischen den einzelnen Programmnummern sind nicht erwünscht, wie Claudia Balk in ihrem Beitrag im Ausstellungskatalog *Variété-Tänzerinnen um 1900* ausführt.⁹⁸ Balk geht ein zweites Mal auf diesen Umstand ein, wenn sie über die üppige Ausgestaltung der Kostüme spricht. Sie seien das gewählte Mittel der Tänzerinnen, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu lenken, wenn schon aufgrund der Anforderungen der Aufführungsstätten nicht mit Bühnenbildern gearbeitet werden könne.⁹⁹ Analog

94 Zur Doppelung des Malers durch den innerbildlichen Rahmen und die Lesart des gemalten Rahmens als sogenannter Künstlerrahmen siehe Kapitel II.2.

95 Zur Entstehung der Variétés, der Café-Concerts und ihrer Verwandten siehe Günther: *Geschichte des Variétés*, S. 20-41.

96 Vgl. Condemi: *Les cafés-concerts*, S. 63-100.

97 François Caradec und Alan Weill geben den Wortlaut des Gesetzes, das sogar den Tanz verbot, wie folgt wieder: »Les exécutions instrumentales ou vocales doivent avoir lieu en habit de ville, sans costume ni travestissement, sans décor et sans mélange de prose, de danse et de pantomime.« Caradec/Weill: *Le Café-Concert*, S. 37.

98 Vgl. Balk: *Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, S. 11.

99 Vgl. ebd., S. 26. In diesem Zusammenhang lässt sich auch die auffällige Gestaltung der Kostüme in den Plakaten Toulouse-Lautrecs lesen. In *Moulin Rouge, La Goulue* ist die rote Bluse der Tänzerin das einzige farbige Bildelement abgesehen von der Schrift. Auch in *Jane Avril* (1893) hebt sich der gelb-orange Rock vom Rest der Darstellung ab. Siehe hierzu Kapitel I.2 und II.2.

dazu legt Toulouse-Lautrec den Fokus in seinen Darstellungen auf die Tänzerinnen und vernachlässigt ihre Umgebung im Bild.

Nicht nur im Umgang mit den die Figuren überformenden Kostümen, sondern auch im Hinblick auf die Gestaltung des Bildhintergrunds ähneln die Darstellerinplakate dabei den japanischen Schauspielerporträts, die im 18. Jahrhundert entstehen.¹⁰⁰ Sie zeigen Schauspieler in bestimmten Rollen, aber in den meisten Fällen ohne klare Hinweise auf ein spezifisches Setting. Der Bildhintergrund ist in der Regel einfarbig hell oder dunkel. Schriftzeichen benennen Namen, Rang und Rolle der Schauspieler.¹⁰¹ Dabei schafft die Leere des Bildhintergrunds in der Bildauffassung der japanischen Künstler eine gewisse Raumwirkung,¹⁰² die sich auch in den Plakaten Toulouse-Lautrecs entfaltet, wenn man ihre flächige Umgebungsgestaltung als Verweis auf das räumliche Umfeld der Tänzerinnen während der Aufführung liest.¹⁰³

Die Aspekte des schmucklosen Hintergrunds und der dadurch verstärkten Konzentration auf die Tänzerinnen stimmen auch überein mit den Produktionsbedingungen der fotografischen Tänzerinporträts. In den Tänzerinporträts am Ende des 19. Jahrhunderts hat die Unmöglichkeit der Ablichtung während der Aufführung oder zumindest auf der Bühne die Nachstellung ausgewählter Szenen beziehungsweise das Posieren im gut ausgeleuchteten Fotoatelier zur Folge.¹⁰⁴ Dort werden die Tänzerinnen vor einen einfarbig hellen oder dunklen Hintergrundprospekt platziert, der oft auch über den Boden nach vorne verlängert den Tänzerinnen als Standfläche dient und so jegliche räumliche Tiefe negiert. Die Autogrammkarten Jane Avrils (Abbildungen 2 und 7) zeigen dies. Diese Vorgehensweise entspricht den Vor-

100 Matthi Forrer stellt ausführlich verschiedene Genres japanischer Holzschnitte vor, darunter Bilder des beliebten Kabuki-Theaters und die sich daraus entwickelnden Schauspielerporträts. Vgl. Forrer, Matthi: *Kabuki – The Popular Theatre*. In: AK: *The Printed Image. The Flowering of Japan's Woodblock Printing Culture*. Hg. von Matthi Forrer, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Köln 2018, S. 145-180. Zu den Parallelen in der Kostümgestaltung siehe Kapitel II.2, über die Farbwahl im Plakat *Jane Avril* (1893) und die Nähe zu den *tan-e*-Drucken, und Kapitel III.1 zur Visualisierung des Kostüms in der lithografischen Reihe *Miss Loie Fuller*.

101 Vgl. Forrer: *Kabuki – The Popular Theatre*, S. 150-152.

102 Vgl. Perucchi-Petri: *Die Nabis und der Japonismus*, S. 42.

103 Siehe hierzu die vorangegangenen Kapitel zur Räumlichkeit in den Plakaten Toulouse-Lautrecs I.2 und II. 2.

104 Vgl. Barche/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben* und Holschbach: *Vom Ausdruck zur Pose* zur Produktion der fotografischen Tänzerinporträts.

aussetzungen für eine möglichst klare und fokussierte Aufnahme der Modelle. Sie ähnelt der Bildsprache der Plakate Toulouse-Lautrecs. An dieser Stelle sei auch an die reduzierten stereoskopischen Aufnahmen Étienne-Jules Marey erinnert, die ebenfalls einen einfarbigen Hintergrund zur konzentrierten und abstrahierten Betrachtung der markierten Körperteile in der Bewegung einsetzen.¹⁰⁵

Die späteren Fotografien der Ausdruckstänzerinnen, die dieselben reduzierten Hintergründe aufweisen, interpretieren Gisela Barche und Claudia Jeschke über die technischen Voraussetzungen hinaus im Kontext der Aufführungssituation. Die Porträtfotograf:innen richten sich, so Barche und Jeschke, in ihrer Inszenierung der Tänzer:innen im Atelier nach den Forderungen der Ausdruckstänzerinnen zum Verzicht auf jegliche Bühnendekoration, die sich auch aus den beschriebenen Bedingungen der ersten Aufführungsorte dieser Tänzerinnen in den Unterhaltungsstätten ergeben.¹⁰⁶ Wenn auch die Ästhetik der früheren fotografischen Tänzerinporträts wohl eher im Zusammenhang mit den technischen Grenzen der Fotografie zu lesen ist, so lassen sich dennoch Ähnlichkeiten in der Formsprache der Tanzplakate Toulouse-Lautrecs feststellen. Zunehmend verschwinden die konkreten bildlichen oder schriftlichen Hinweise auf die Umgebung der Tänzerinnen in den Plakaten zugunsten der Fokussierung auf die Tänzerinfiguren.

Format und Hängung der Plakate

Die reduzierte und konzentrierte Darstellung ist eine Weiterführung der Bildsprache, an der die Entwicklung der Plakate – weg von der Bewerbung eines Etablissements mit seinen architektonischen Besonderheiten oder Annehmlichkeiten hin zu der Bewerbung durch bestimmte in den Etablissements auftretende Protagonist:innen – festgemacht werden kann.¹⁰⁷ Im Falle der hier zu behandelnden Tanzplakate Toulouse-Lautrecs – *May Milton*, *La Troupe de Mlle Églantine* und *Jane Avril* (1899) – wird das Darstellerinplakat schließlich von jeglichen Verweisen auf konkrete Veranstaltungen

105 Siehe hierzu der Exkurs zu den fotografischen Bewegungsstudien in diesem Kapitel.

106 Vgl. Barche/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben*, S. 339–341 über die fotografische Inszenierung als Aufführungsdokumentation der Ausdruckstänzerinnen.

107 *Moulin Rouge, La Goulue* gilt als eines derjenigen Plakate, mit denen diese Entwicklung angestoßen wird. Es bewirbt das Programm des Moulin Rouge durch die Darstellung einer bestimmten, identifizierbaren Tänzerin in Ausführung ihrer Tätigkeit. Siehe dazu Kapitel 1.1.

oder Aufführungsorte befreit. Auch die Größe dieser Plakate unterscheidet sich von der früheren. Toulouse-Lautrecs Plakat für das Moulin Rouge zählt mit den Maßen 191 x 115 cm zu den größten lithografischen Plakaten überhaupt. *Jane Avril* (1893) ist mit seinen 124 x 91,5 cm schon wesentlich kleiner. *May Milton* und *La Troupe de Mlle Églantine* messen circa 80 x 60 cm und *Jane Avril* (1899) ist schließlich mit 55,5 x 34,4 cm kaum mehr mit dem ersten Plakat Toulouse-Lautrecs zu vergleichen. Durch den Verzicht auf einen bildlichen Hintergrund und schriftliche Hintergrundinformationen werden die Darstellungen nicht nur universell zur Bewerbung mehrerer Auftritte verwendbar. Insbesondere in der Kombination mit dem immer kleiner werdenden Format scheinen sich die Plakate von ihrer Funktion als Werbemittel zu distanzieren oder sich zumindest nicht mehr ausschließlich auf diese zu beschränken.

Die späteren Plakate Toulouse-Lautrecs werden zwar noch anlässlich der Auftritte der auftraggebenden Tänzerinnen entworfen, aus verschiedenen Gründen aber nicht gehängt. *La Troupe de Mlle Églantine* wird für die Tournee in Großbritannien konzipiert. Ein Nachweis über die Hängung dort liegt aber nicht vor. *May Milton* wird aufgrund der Absage der Reise der Tänzerin in die USA zunächst nicht gedruckt und nur in der leicht veränderten Reproduktion in *Le Rire* veröffentlicht. Toulouse-Lautrec gibt schließlich den Druck einer auf fünfundzwanzig Exemplare limitierten und nummerierten Auflage in Auftrag, die er von Hand signiert.¹⁰⁸ *Jane Avril* (1899) wird ebenfalls nur in einer Auflage von fünfundzwanzig Exemplaren gedruckt und aus unbekanntenen Gründen nicht gehängt. Zum Vergleich: Die Auflagenhöhe der Plakate *Moulin Rouge*, *La Goulue* und *Jane Avril* (1893) liegt laut Götz Adriani bei circa eintausend bis dreitausend Exemplaren.¹⁰⁹

Die Limitierung der Auflage und die Reduktion der Größe der späteren Plakate verweisen im Vergleich zum auflagenstarken Druck und zum großen Format der ersten Plakate auf eine Verwendung abseits der Hängung in der Öffentlichkeit. Für das Plakat *May Milton* lässt sich dies anschaulich nachvollziehen. Es taucht 1901 in Pablo Picassos Gemälde *Blaues Zimmer* auf, was – darin sind sich Götz Adriani, Mary Weaver Chapin und Phillip Dennis Cate

108 Nr. 25/25 dieser limitierten Auflage des Plakats *May Milton* ist Teil der Sammlung Jacques Doucet in der Bibliothek des Institut National d'Histoire de l'Art, Paris. Eines von 100 zusätzlich gedruckten Exemplaren ohne Remarque und handschriftlicher Signatur besitzt die Bibliothèque National de France.

109 Vgl. Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec*, S. 20 und 40.

einig – nicht nur vermuten lässt, dass *May Milton* zu den eindrucksvollsten Plakaten Toulouse-Lautrecs zählt.¹¹⁰ Die Präsenz eines der wenigen existierenden Exemplare dieses Plakats im Pariser Atelier Picassos, das das Sujet des Gemäldes ist, belegt auch seine Eignung für den privaten Kontext und seinen Wert für Sammler:innen. *Le Courrier Français* fügt dem Abdruck des Plakats *La Troupe de Mlle Églantine* den Hinweis »en vente chez Kleinmann, rue de la victoire, 8« bei, verweist also auf den möglichen Erwerb des ursprünglich für die Tournee in Großbritannien geplanten Plakats.

Damit nähern sich die Plakate der Sammelpraxis der Originallithografien an, die in den 1890er Jahren eine Aufwertung erfahren.¹¹¹ In den Jahren 1893 bis 1895 gibt der Kunsthändler und Verleger André Marty das als eine der wichtigsten und umfangreichsten Publikationen zeitgenössischer Farblithografie geltende Sammelprojekt *L'Estampe Originale* heraus.¹¹² Die ungebundene Publikation enthält Originallithografien von vierundsiebzig Künstlern, die als Jahresabonnements bestehend aus vierteljährlich erscheinenden Folgen zu je zehn Drucken erwerbbar sind. Die Auflage ist auf einhundert Exemplare begrenzt. Die gleichnamige Lithografie Toulouse-Lautrecs dient als Titelblatt beziehungsweise Umschlag für die erste, am 30. März 1893 erscheinende Ausgabe des Albums. Sie zeigt die Tänzerin Jane Avril in der Werkstatt des Druckers Père Cotelte, den Toulouse-Lautrec damals für seine Lithografien bevorzugt, mit einem Druck in der Hand, den sie prüfend betrachtet.¹¹³

110 Vgl. ebd., S. 188; Weaver Chapin: *Stars of the Café-Concert*, S. 141 und Cate: *Die Erfindung der Moderne*, S. 159.

111 Antony Griffith sieht – auch wenn es einige Sonderdrucke von Plakaten auf hochwertigem Papier für Sammler:innen gab – keinen Zusammenhang zwischen der sich entwickelnden Sammelkultur und der Produktion der Plakate und schreibt: »It is only with some of the smaller posters, which should more exactly be described as ›estampes murales‹, that we draw near again to the world of the limited edition single-sheet print.« Griffiths: *The prints of Toulouse-Lautrec*, S. 39 mit Verweis auf Cate/Hamilton: *The Color Revolution*.

112 Weitere wichtige Publikationen dieser Art sind die vom Kunsthändler und Verleger Ambroise Vollard in dieser Zeit in Auftrag gegebenen lithografische Alben, Serien und Sammelmappen, darunter *Album des peintres-graveurs* (1895-1913) und *Album d'estampes originales de la Galerie Vollard* (1897). Vgl. Iskin: *The poster*, S. 149.

113 Ruth E. Iskin nimmt in ihrer Studie *The Poster. Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s–1900s* (2014) Toulouse-Lautrecs Lithografie *L'Estampe Originale* zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchung der Entwicklung der Sammelkultur von Plakaten und Originallithografien und liest aus der prominenten Art der Darstellung Jane Avrils ihre Bedeutung als »print connoisseur« (S. 79). Basierend auf der ikonografischen Analyse und dem Vergleich weiterer Lithografien, die die Druckgrafik thematisieren, be-

Die Lithografie wird darüber hinaus auch als Broschüre und Einladungskarte verwendet. Die mehrfache Verwendung der Originallithografie ist nicht unüblich. *La Goulue* (Abbildung 20) aus dem Jahr 1894 existiert sowohl in einer Version als Musiktitel wie auch als unabhängige Lithografie. Auch die Lithografie *Jane Avril*, die 1893 für die mit Henri-Gabriel Ibels konzipierte lithografische Folge *Le Café Concert* entsteht, wird 1894 als Musiktitel publiziert.¹¹⁴ Sie werden auf verschiedenen Wegen lanciert – als Werbemittel wie auch als Originallithografien als Teil von Publikationen und Sammelauben selbst – und nehmen damit eine ähnliche Position zwischen Werbung und Sammlung ein.

Originalgrafiken waren bis dahin in kleineren Galerien und bei einzelnen, ausgewählten Händlern erwerbbar. In den 1890er Jahren wenden sich größere Galerien den Originalgrafiken zu; einige spezialisieren sich gar auf den Handel mit Druckgrafiken und Plakaten.¹¹⁵ Als einer der ersten Plakathändler in Paris gilt Edmond Sagot, der ab 1892 auch Plakate Toulouse-Lautrecs vertreibt.¹¹⁶ Mit dem Plakathandel werden sowohl Sammler:innen, die zuvor kleinformatige Drucke gesammelt hatten, adressiert als auch neue Interessent:innen akquiriert, die sich ausschließlich der Plakatkunst widmen.¹¹⁷ Im Verlauf des letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts kommt es schließlich zu einer wahren ›Plakatmanie‹, die sich auch in der Spezialisierung von Journalen und Katalogen widerspiegelt.¹¹⁸ Henri Beraldi, der als Herausgeber der zwischen 1886 und 1892 veröffentlichten, zwölbändigen Publikation *Les*

schreibt sie eine Verschiebung von der Darstellung von männlichen hin zu weiblichen Kenner:innen und Kunstsammler:innen. Diese Beobachtung bringt sie zu dem Schluss, dass Plakate und Lithografien dieser Art im 19. Jahrhundert wichtige Veränderungen im Sammlungsdiskurs anstoßen, die mit dem Status der Originalgrafik und der Plakatkunst wie auch dem Status der modernen Frau zusammenhängen. Siehe Kapitel 2 *Toulouse-Lautrec, Jane Avril, and the Iconography of the Female Print Connoisseur in Posters*, in: Iskin: *The poster*, S. 79-123.

114 Vgl. Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec*, S. 212, 136 und 49.

115 Vgl. Iskin: *The poster*, S. 267-268.

116 Vgl. Adriani: *Toulouse-Lautrec und sein Sammler Otto Gerstenberg*, S. 268 und Iskin: *The poster*, S. 268. Siehe ebenso Pope: *Beyond Ephemera*. Pope untersucht in ihrer Dissertation die Druckgrafiken Toulouse-Lautrecs im Kontext der Kunstkritik, des Kunsthandels und der Sammlungskultur moderner Farblithografien.

117 Innerhalb dieser Kategorie spezialisieren sich die Sammler:innen zunächst auf Künstlerplakate. Um die Jahrhundertwende wecken immer mehr auch kommerzielle Plakate ihr Interesse. Vgl. Iskin: *The poster*, S. 268.

118 Vgl. ebd., S. 264.

graveurs du XIXe siècle die Aufwertung der Originalgrafik entscheidend vorantreibt, ist der Erste, der allen voran Chérets Plakate katalogisiert und sie damit als sammelbar deklariert.¹¹⁹

Ruth E. Iskin analysiert die Sammelpraxis im späten 19. Jahrhundert ausführlich in Kapitel 8 ihrer Studie *The Poster. Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s–1900s* (2014) und behandelt darin die wichtige Rolle der sogenannten *Iconophiles* als Vorläufer der Sammler:innen, Kritiker:innen und Kurator:innen der zeitgenössischen Bildwissenschaft.¹²⁰ Jean Duchesne Aîné etabliert 1834 den Begriff *Iconophiles* als Bezeichnung für Kunstkenner:innen und -sammler:innen, der jede Art Bild (*icon*), auch Alltagsbilder miteinbezieht, sich aber insbesondere den Plakaten als spezifisch modernes Phänomen zuwendet.¹²¹ Dabei sei das Sammelkriterium hier nicht die Rarität, das Alter oder das Sujet, sondern die ästhetische Qualität des Plakats.¹²² Entsprechend ändert sich auch die Repräsentation, die Iskin anhand der Gegenüberstellung zweier Bilder illustriert: Im Vergleich zu Honoré Daumiers *Le Connoisseur*, das einen typischen Sammler im Sessel sitzend in der Betrachtung seiner Sammlung klassischer Kunstwerke zeigt, stellt Chéret den Kunst- und Plakathistoriker Ernest Maindron in seiner Umschlagillustration für *Les Hommes d'Aujourd'hui* im Gehen und mit fast übergroßen gerollten Plakaten und Mappen unter dem Arm dar. Die Darstellung des Letzteren verweist neben der dynamischen, offenen und aktiven Art des Plakatsammlers auch auf die Größe der für den öffentlichen Raum konzipierten Werke, die eine

119 Siehe Beraldi, Henri: *Les graveurs du XIXe siècle: Guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris 1889-1892. Alle zwölf Bände der Publikation sind online einsehbar auf: www.gallica.bnf.fr.

120 Vgl. Iskin: *The poster*, S. 263-302. Iskin führt zur Verdeutlichung der wachsenden Beliebtheit des Plakatmediums das Zitat eines anonymen britischen Autors in einem Artikel mit dem Titel *Poster-Neurosis* an, das die Situation rückblickend treffend beschreibt: »The time is near when it will be the correct thing for tourists to »do« the hoardings and not the so-called art galleries of our towns.« Anonym, *Poster-Neurosis*, gedruckt in *Sunday Sun*, in *Posters* 5, 207, Oktober 1900, S. 65, zitiert bei Iskin: *The poster*, S. 265.

121 Vgl. ebd., S. 263-264 und siehe Duchesne Aîné, Jean: *Voyage d'un iconophile. Revue des principaux cabinets d'estampes, bibliothèques et musées d'Allemagne, de Hollande et d'Angleterre*. Paris 1834.

122 Vgl. Duchesne: *Voyage d'un iconophile*, S. viii.

neue Form der Aufbewahrung und Präsentation in privaten Sammlungen bedingt.¹²³

Die späteren Plakate Toulouse-Lautrecs reflektieren die sich ändernde Wahrnehmung und Verwendung zwischen der öffentlichen Hängung und der privaten Kunstsammlung im kleineren Format und in der Limitierung der Auflagenhöhe der Plakate. Im Rahmen der Sammelkultur werden schließlich die früheren Tanzplakate Toulouse-Lautrecs als Sammelobjekte aufbereitet sowie publiziert und damit quasi nachträglich transformiert.

Die reproduzierten Plakate als Sammelobjekte

Toulouse-Lautrecs Tanzplakate *Moulin Rouge*, *La Goulue* und *Jane Avril* (1893) erscheinen neben anderen Plakaten aus seinem Œuvre beide in zwei wichtigen Publikationen der Plakatgeschichte. Der 1896 erscheinende Band *Les Affiches Illustrées 1886-1895* des Kunsthistorikers Ernest Maindron gilt als erste Geschichte des Plakats und beinhaltet vierundsechzig qualitativ hochwertige farbige Abbildungen wichtiger Plakate im Kleinformat.¹²⁴ Nach seinem Vorbild entsteht das Album *Les Maîtres de l’Affiche*, dessen Herausgeber Jules Chéret ist.¹²⁵ Mit der Druckerei Chaix, deren künstlerischer Direktor er seit 1881 ist, trägt Chéret zwischen 1896 und 1900 zweihundertvierzig Plakate und sechzehn Lithografien aus Frankreich und der Welt zusammen – fünf davon sind von Toulouse-Lautrec. Sie sind in fünf Jahrgängen gruppiert und werden wahlweise als einzelne Monatsausgaben und ganze Jahrgänge auf normalem oder Japan-Papier zum Kauf angeboten. Die beiden Publikationen sind Hinweise und Reaktionen auf das wachsende Interesse an Plakaten, das sich von der Hängung über die Ausstellung im Kunstkontext bis hin zu einer eigenen Sammelkultur entwickelt und auch im Zusammenhang mit den Tänzerinfografien und ihrem Gebrauch interessant ist.

123 Vgl. Iskin: *The poster*, S. 289-290. Iskin betont vor allem die Darstellung der Figur des Plakatsammlers im Gehen und damit im Freien und die Nähe des Sammlers zu seinen Objekten – den ebenfalls im Freien gehängten Plakaten.

124 Siehe Maindron: *Les affiches illustrées*. Die Publikation ist online einsehbar auf: www.gallica.bnf.fr.

125 Siehe die Reproduktion der Publikation: Weill: *Masters of the Poster*. Alan Weill (*Introduction*) und Jack Rennert (*Notes*) führen in die Publikation ein und beleuchten kritisch die Zusammenstellung und die Qualität der Drucke. Die Plakate *Jane Avril* (1893) und *Moulin Rouge, La Goulue* von Toulouse-Lautrec sind in derselben Version wie in *Les Affiches Illustrées* abgedruckt.

Für die Plakat-Sammelalben werden die Arbeiten in Bezug auf Material und Größe verändert. Sie werden auf qualitativ hochwertigerem Papier und mit besseren Farben gedruckt und an das Format der jeweiligen Publikation angepasst. Beides kommt dem Anspruch der Sammler:innen enorm entgegen: Papier und Farbe dienen einer besseren Optik und Haptik und versprechen eine längere Haltbarkeit; das kleinere Format erleichtert die Aufbewahrung wie auch die Betrachtung der Werke der ansonsten zum Teil extrem großformatigen Plakate, deren Lagerung und Präsentation in Innenräumen schwierig wäre. Das Kleinformat für *Les Affiches Illustrées* von Toulouse-Lautrecs Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* unterscheidet sich außerdem im Hinblick auf den Schriftzug oben. Während für das Plakat sogar ein zusätzlicher Papierstreifen für die große Initiale »M« und das dreifache »OULIN ROUGE« angebracht wurde, wird die Darstellung für das Kleinformat vereinfacht. Es zeigt nun nur noch ein einfaches »MOULIN ROUGE« mit vergrößerter Initiale. Auch der Programmhinweis »CONCERT BAL« fehlt.¹²⁶ Nachträglich wird so das, was die später entstehenden Plakate auszeichnet – die Vereinfachung der Darstellung durch die Reduktion –, auf das frühere Plakat angewendet. Wichtige werbewirksame Teile der Schrift werden entfernt und die Plakate so von ihrer ursprünglichen Funktion distanziert.

Für die Tanzplakate Toulouse-Lautrecs – nicht nur diejenigen, die in *Les Affiches Illustrées* und *Les Maîtres de l’Affiche* publiziert werden – ist diese Aufbereitung der Plakate insofern interessant, als dass sie an die Verwendung der fotografischen Tänzerinporträts und das Aufkommen der Sammelkultur von Tänzerinfotografien erinnert. Gisela Barche und Claudia Jeschke erläutern die Rolle der Tanzfotografie als Autogrammkarten und Werbemittel der frühen Ausdruckstänzerinnen und beschreiben ab der Jahrhundertwende eine vermehrte Verwendung der Aufnahmen für Werbebroschüren mit Szenenfotos, zu denen auch Programmhefte mit abgedruckten und zum Kauf verfügbaren Fotografien zählen.¹²⁷ Als eines der frühesten Beispiele nennen die Autorinnen ein Tanzprogramm von Rita Sacchetto aus dem Jahr 1910, auf dessen Rückseite an der Abendkasse zu erwerbende Fotoporträts der Tänzerin und Postkarten »mit ›diversen‹ Sujets in ›künstlerischer‹ Ausführung«¹²⁸ ab-

126 Die Anfertigung reduzierter Versionen dieser Art war Teil der Arbeit des Druckers. Beide Publikationen werden in der Druckerei Chaix gedruckt, sodass naheliegt, dass das bereits existierende Kleinformat für *Les Affiches Illustrées* auch für die Publikation *Les Maîtres de l’Affiche* verwendet wurde.

127 Vgl. Barche/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben*, S. 318-323.

128 Ebd., S. 319.

gedruckt sind. Aus dem Jardin de Paris sind frühere Programmhefte erhalten, in denen die aufführenden Tänzerinnen, darunter Jane Avril, mit Fotografien beworben werden.¹²⁹ Ob sie vor Ort auch käuflich zu erwerben waren, lässt sich nicht sagen. Ab den 1920er Jahren steigt die Nachfrage nach fotografischen Bildern von Tänzer:innen zur Publikation in Zeitschriften, Zeitungen, Fachaufsätzen und Monografien und manche Fotograf:innen spezialisieren sich auf Porträt- und Szenenaufnahmen.¹³⁰ Aus dem fotografischen Tänzerinporträt, das Theaterdirektoren und Tänzerinnen zu Werbezwecken in Auftrag geben, wird eine eigenständige Gattung, die Tanzfotografie. Die Zigarettenfirma Eckstein-Halpaus bringt schließlich Mitte des 20. Jahrhunderts das erste und sehr erfolgreiche Sammelalbum *Der künstlerische Tanz* mit 312 Tanzfotografien heraus.¹³¹

Das Sammeln der Tänzerinfotografien entsteht also zunächst im Kontext des Aufführungsbesuchs und der Erinnerung an diesen. In dieser Praxis ähneln die Fotografien auch den japanischen Schauspielerporträts, die ebenfalls zur Bewerbung der Darsteller, aber auch als Sammelobjekte für die Bewunderer einzelner Schauspieler dienen. Diese werden – ähnlich wie die späteren fotografischen Sammelalben – in Zusammenstellungen aus mehreren Darstellungen verschiedener Schauspieler produziert.¹³² Zu einiger Beliebtheit gelangen Mitte des 19. Jahrhunderts in Japan auch die Erinnerungsdrucke an verstorbene Schauspieler, die *shini-e*. Ursprünglich dienen sie zur Verbreitung von Nachrichten über den Tod eines Schauspielers und sind weder signiert noch nummeriert. Meist sind sie mit dem Namen, dem Todestag, manchmal auch mit dem Namen des Schauspielers nach dem Tod und dem Ort des Grabes beschriftet. In den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts wird der Großteil der *shini-e* signiert, nummeriert, vom Zensor genehmigt und von bekannten Herausgebern veröffentlicht, was als Hinweis auf die Etablierung

129 Im Bestand des Departement des Arts du Spectacle der Bibliothèque National de France befinden sich unter anderem ein Programmheft vom 11. Juni 1899 mit einer Fotografie Jane Avrils. Ein Programmheft der Saison 1906-07 zeigt das Plakat *Jane Avril* von Maurice Biaï, mit dem die Tänzerin zu diesem Zeitpunkt verheiratet ist.

130 Vgl. Huschka: *Bildgebungen tanzender Körper*, S. 32.

131 Vgl. Barche/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben*, S. 320. An dieser Stelle sei an die Fotografien *Valeska Gert* »Alt Paris« und *Niddy Impekoven* »*Dernier Cri*« (Abbildungen 29 und 30) in diesem Sammelalbum erinnert. Siehe Kapitel II.3.

132 Sie sind heute nur selten in diesem Zusammenhang erhalten. Die Bewunderer einzelner Schauspieler sammelten schließlich nur die Bilder ihres Lieblings. Vgl. Forrer: *Kabuki – The Popular Theatre*, S. 151.

dieser Porträts im künstlerischen Kontext und im Umfeld der Sammelkultur der Schauspielerporträts gedeutet werden kann.¹³³

Mehr noch als die japanischen Holzschnitte und bedingt durch den Bezeugungscharakter der Fotografie konservieren die fotografischen Tänzerinporträts in sich die Präsenz der abgelichteten Tänzer:innen. Roland Barthes führt in *Die helle Kammer* (1980) das Bestätigungsvermögen der Fotografie aus und beschreibt, das Wesen der Fotografie läge darin, zu suggerieren, dass das, was eine Fotografie zeige, tatsächlich existiert habe.¹³⁴ Die fotografischen Tänzerinporträts bezeugen ein »Es-ist-so-gewesen«¹³⁵ – auf der Bühne beziehungsweise im Atelier.¹³⁶ Dieses Charakteristikum ist ausschlaggebend für das beginnende Interesse an der Sammlung der Tänzerinfotografien. Barthe und Jeschke beschreiben, wie euphorisch die Tänzerinfotografien vom Publikum angenommen werden, »womöglich mit Autogramm, was die Photographie in manchen Fällen zum Fetisch werden ließ«¹³⁷. Die meist männlichen Bewunderer der Tänzerinnen können auf diese Weise einen Teil der bewunderten Person mit nach Hause nehmen.

Die reproduzierten Kleinformate der Plakate adaptieren in gewisser Weise diesen Bezeugungscharakter der Fotografien. Die Voraussetzung für die Aufnahme in Maindróns und Chérets Sammelalben ist die Hängung der Plakate in der Öffentlichkeit, die sozusagen den Kontakt zum Passanten auf

133 Vgl. Forrer, Matthi: *Shinie – Memorial Prints of Actors*. In: AK: *The Printed Image. The Flowering of Japan's Woodblock Printing Culture*. Hg. von Matthi Forrer, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Köln 2018, S. 189-193.

134 Vgl. Barthes: *Die helle Kammer*. Peter Geimer weist auf Barthes' früheren Text zur Fotografie – *Die Fotografie als Botschaft* (1961) – hin, in dem dieser eine ähnliche Feststellung formuliert: »Die Betrachtung einer Fotografie [...] geschieht in der Gewissheit, daß [sic!] die Szene tatsächlich stattgefunden hat: *Der Fotograf mußte [sic!] einfach da sein* (so lautet die mythische Definition der Denotation)« Barthes, Roland: *Die Fotografie als Botschaft* (1961). In: Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1990, S. 26.

135 Barthes verwendet diese Formulierung zur Beschreibung des Sinninhalts – des Nemas der Fotografie. Siehe Barthes: *Die helle Kammer*, S. u.a. 57 und 87.

136 Dies betrifft zumindest die Situation an sich und die Präsenz des Tänzers. Zum Verhältnis der Tänzerinfotografie zur Aufführungssituation, zur arrangierten Situation im Atelier sowie zu der vermittelnden Funktion der fotografischen Apparatur siehe Huschka: *Bildgebungen tanzender Körper*, S. 32; Jahn, Tessa/Wittrock, Eike/Wortelkamp, Isa: *Bilder von Bewegung. Eine Einführung*. In: Tessa Jahn, Eike Wittrock und Isa Wortelkamp (Hg.): *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*. Bielefeld 2015 sowie Thurner: *Quelle Tanzfotografie*.

137 Barthe/Jeschke: *Bewegungsrausch und Formbestreben*, S. 319.

der Straße belegt.¹³⁸ Das Kriterium der tatsächlichen Hängung ist wohl ein Grund dafür, dass die späteren Tanzplakate Toulouse-Lautrecs nicht in die Sammlung aufgenommen werden. Der französische Kritiker Roger Marx, der für jeden Teil der Publikation *Les Maîtres de l’Affiche* ein Vorwort formuliert, bekräftigt den Wert, den die Präsenz an den Litfaßsäulen und Plakatwänden der Stadt für die Gattung des Plakats hat.¹³⁹ Die wenn auch im Format veränderten Plakate im Album tragen in sich die Zeugenschaft dieser gehängten Originalplakate und steigern somit auch den Wert der Reproduktionen. Gerade diese Zeugenschaft der kleinformatischen Reproduktionen regt somit zur Diskussion um das originale Plakat und seine Rolle als Sammelobjekt an und stärkt auf diese Weise die Plakatkunst. In seinen letzten beiden Vorworten fordert Marx die Einrichtung eines Plakatumuseums, dessen Sammlung entgegen der typischen privaten Plakatsammlungen nicht auf persönlichem Geschmack, sondern auf Vollständigkeit und einer systematischen Aufbereitung und Bewahrung der ephemeren Plakate beruhen sollte.¹⁴⁰

Resümee

Der neutrale Bildhintergrund in Toulouse-Lautrecs Plakat *La Troupe de Mlle Églantine* ist der gedankliche Ausgangspunkt dieses Kapitelteils, der einen Blick auf die späteren Tanzplakate des Künstlers und die Veränderungen in ihrer formalen Gestaltung wirft. Der zunehmende Verzicht auf die Darstellung einer konkreten Umgebung in den Plakaten sowie die Reduktion der Schriftanteile und das kleinere Format liefern zweierlei Informationen: Zum einen demonstrieren sie das Potential der Plakate, durch die reduzierte Darstellung auf die Aufführungspraxis, also die Bedingungen und Forderungen

138 Vgl. Iskin: *The poster*, S. 159. Darin liegt auch der Unterschied der Plakat-Sammelalben zu Publikationen wie *L’Estampe Originale*. Für Martyrs Sammelprojekt werden Künstler:innen beauftragt Lithografien zu fertigen, während Maïndron und Chéret existierende Plakate publizieren. Vgl. ebd., S. 149.

139 Vgl. Roger Marx im Vorwort zur ersten Ausgabe von *Les Maîtres de l’Affiche*, in: Weill: *Masters of the Poster*, S. 11. Über die Formulierung des jeweiligen Vorworts hinaus scheint Marx, so Jack Rennert in der reproduzierten Publikation, nichts mit der Auswahl und Zusammenstellung der Plakate zu tun gehabt zu haben. Vgl. Rennert, Jack: *Notes*. In: Weill, Alain: *Masters of the Poster. 1896-1900*. London 1978, S. 8.

140 Vgl. Roger Marx in den Vorworten zur vierten und zur fünften Ausgabe von *Les Maîtres de l’Affiche*, in: Weill: *Masters of the Poster*, S. 15-17. 1978 wird das Musée de l’Affiche eröffnet. Heute heißt es Musée de la publicité und ist Teil des Musée des Arts Décoratifs im Louvre.

an die Darbietungen in den Café-Concerts, verweisen zu können. Zum anderen ist die sich von den Gestaltungsprinzipien der werbenden Funktion der Plakate unterscheidende Bildsprache das Symptom einer sich ändernden Wahrnehmung und der sich etablierenden Bewahrungs- und Sammelpraxis der Plakate. Durch ihre formale Gestaltung ermöglichen die Plakate den Transfer in andere Rezeptionskontexte abseits der Hängung in der Öffentlichkeit. Dabei zeigen sich auffällige Parallelen zur Bildsprache der fotografischen Tänzerinporträts. Der einfarbige und wenig Raumentiefe suggerierende Hintergrund dient dort zunächst zur optimalen Aufnahme der Tänzerinnen, wird aber mit den Fotoporträts der Ausdruckstänzerinnen um die und nach der Jahrhundertwende ebenfalls zum Werkzeug für die Reflexion der tänzerischen Ästhetik und der Aufführungspraxis.

Für die fotografischen Tänzerinporträts wie auch für Toulouse-Lautrecs Plakate und die japanischen Schauspielerporträts, deren Figureninszenierung ebenfalls ähnlich ist, gilt: Vormalig für eine breite Öffentlichkeit bestimmte Bilder werden nach und nach in den privaten Bereich verschoben. Diese Verschiebung vom Öffentlichen ins Private wirkt sich auch auf die früheren Plakate Toulouse-Lautrecs und die Plakate anderer aus, die in Kleinformaten reproduziert und in Sammelalben publiziert werden. Ihre Präsentation in einem ausgewählten und klassifizierenden Kontext verändert die Wahrnehmung der Plakate wie auch die der entsprechenden Künstler. Eine Erwähnung Toulouse-Lautrecs in einem Brief an seine Mutter im Winter 1895 macht dies deutlich: »Sagen Sie Tante Émilie, daß [sic!] sie, wenn sie ihren *plakatophilen* [Herv. i. O.] Neffen ein Geschenk machen will, sich ein Exemplar von *Maîtres de l'affiche* schicken lassen soll. Der Titel ist ein wenig präventios, und ich schäme mich deswegen.«¹⁴¹

Im Kontext der Sammelalben dienen die Plakate nicht mehr dem Zweck der Bewerbung der Dargestellten, sondern werden zu auratisch aufgeladenen Sammelstücken. Auch der Gebrauch der fotografischen Aufnahmen der Tänzerinnen verschiebt sich in diese Richtung. Abgesehen von der Bewerbung der Aufführungen durch den Abdruck der Aufnahmen in Programmheften und Handzetteln werden sie als Autogrammkarten und später im Kontext eigener Sammelalben zu Erinnerungsstücken, die die Präsenz der Tänzerin in sich tragen. Der Unterschied zwischen den Plakaten und Tänzerinfotografien besteht darin, dass sich die Tänzerinfotografien tatsächlich auf ein reales Ereignis beziehen, wenn es auch nicht die Aufführung auf der Bühne, sondern

141 Vgl. Schimmel: *Die Briefe von Henri de Toulouse-Lautrec*, S. 306-307, Nr. 442.

die Situation im Atelier ist, während die Reproduktionen der Plakate auf die originalen Plakate Bezug nehmen und damit sozusagen eine Doppelung des Kunstwerks sind. Anders könnte man hingegen formulieren: Plakat und Fotografie beziehen sich letztlich auf die Tänzerinnen und den Tanz, der sich der Darstellung aber aus medien-spezifischen und technischen Gründen immer wieder entzieht oder immer nur mit den Möglichkeiten des jeweiligen Mediums umgeformt und kodiert dargestellt werden kann. Im Falle der fotografischen Rollenporträts sind dies die Präsentation des Kostüms und die Ablichtung der beliebten Posen, die den Charakter und die Persönlichkeit der Tänzerinnen widerspiegeln sollen. Die Fotografie vermag zwar nicht die Tänzerinnen in Bewegung auf der Bühne aufzunehmen, im ausgeleuchteten Atelier vor einem reduzierten Hintergrund aufgenommen, ermöglicht sie jedoch die konzentrierte Betrachtung der Tänzerinnen und ihrer Kostüme. Im Plakat wird der Tanz durch eine Art Transfer seiner Charakteristika – wie die Wiederholung, Steigerung und Variation der Tanzschritte in der Quadrille naturaliste –, wie auch der Aufführungssituation in das Bild übersetzt, und zwar durch die Vervielfältigung und Staffelung der Figuren, die freie Bewegungslinie als grafische Entsprechung zur tänzerischen Bewegung und die Einbettung der Figuren in das Bildfeld und dessen Repräsentation des tänzerischen Umfelds.

4. Eine Annäherung an die Tänzerinfotografie

Das Kapitel untersucht ausgehend von Toulouse-Lautrecs Plakat *La Troupe de Mlle Églantine* die Formsprache der Tanzplakate nach *Moulin Rouge*, *La Goulue* und *Jane Avril* (1893), die – so die These – entscheidend durch den Tanz, aber auch und besonders durch die Bildpraxis des Tanzes beeinflusst ist.

Die figürliche Darstellung in *La Troupe de Mlle Églantine* wird, wie der erste Teil des Kapitels zeigt, einer Formalisierung im Dienste der Bewegungsvisualisierung im Bild unterzogen, die mit der dargestellten Tanzform korreliert. Toulouse-Lautrec greift das Strukturprinzip des Tanzes in der Komposition der Darstellung auf, wodurch ein Bildrhythmus generiert und darüber eine Form der Bewegungsrealisierung erreicht wird. Wirkungsvoll ist dies vor allem durch die Konzentration auf die posierenden Tänzerfiguren und ihre Funktion als strukturierende und formalisierende Bildelemente. Die tänzerische Bewegung kodiert Toulouse-Lautrec dabei im Einsatz der (Umriss-)Linie, was die Darstellungen – wie der Exkurs deutlich macht – weniger im

Kontext der Tanzbilder zeitgleich arbeitender Künstler als vielmehr im Kontext der physiologischen Bewegungsstudien und ihrer Form des Umgangs mit dem Medium Fotografie zur Fixierung von Bewegung verortet. Die dabei zum Zweck des Erkenntnisgewinns auf naturwissenschaftlicher Ebene entstehenden fotografischen Bilder und ihre zweckgemäße Bearbeitung weisen auf formalästhetischer Ebene interessante Parallelen zur künstlerischen Umsetzung und Visualisierung bewegter Körper in Toulouse-Lautrecs Plakaten auf.

Die Inszenierung der Tänzerinfiguren in *La Troupe de Mlle Églantine*, die im zweiten Teil des Kapitels untersucht wird, zeichnet sich durch einen immer vereinfachter dargestellten Hintergrund und die Reduktion konkreter Hinweise auf die Umgebung der Figuren aus. Diese beiden Aspekte rücken die Plakate in die Nähe der fotografischen Tänzerinporträts, die selbst als motivische Vorlagen für die Tanzplakate dienen, sowie in die Nähe der Originalgrafiken und deuten auf eine veränderte Wahrnehmung der Plakate und die institutionellen und kulturellen Formen des Umgangs mit dem lithografischen Plakat hin. Tänzerinfotografie und lithografisches Plakat erleben eine Verschiebung in der Handhabung: von auflagenstarken Werbemitteln, Handzetteln oder Plakaten zu limitierten, signierten und sammelwürdigen Kunstobjekten und damit in Richtung der Bewahrung und Erinnerung.

Dieser Bewahrungsgedanke bringt mit sich, was das Wesen der Fotografie ist und was sich in der Bildsprache der Tänzerinfotografien, genauer in der Konzentration auf die Figur und der Vereinfachung der Umgebungsdarstellung, manifestiert und vermittelt: nämlich die Betonung der Vergänglichkeit des Dargestellten. Roland Barthes beschreibt die zeitliche Dimension des fotografischen Bildes, die keine Präsenz, sondern das Vergangen-Sein des Dargestellten vor Augen stellt: »[...] was ich sehe, ist keine Erinnerung, keine Phantasie, keine Wiederherstellung, kein Teil der Maja, wie die Kunst sie in verschwenderischer Fülle bietet, sondern das Wirkliche in vergangenem Zustand; das Vergangene und das Wirkliche zugleich.«¹⁴²

Toulouse-Lautrec übernimmt die Gestaltungsprinzipien der fotografischen Porträts und wendet sie auf seine späteren Plakate an. Dort verbinden sie sich mit dem Charakter des ephemeren Plakats, dessen Vergänglichkeit

142 Barthes: *Die helle Kammer*, S. 93. Die Bestätigung des Dargestellten – das »Es-ist-so-gewesen« – ist an diese seine zeitliche Dimension geknüpft, so erläutert Peter Geimer Barthes' Verständnis der Fotografie mit Blick auf die Zeitlichkeit des fotografischen Bildes. Vgl. Kapitel 3 *Zeit im Bild – Bilder in der Zeit*, in: Geimer: *Theorien der Fotografie*, S. 131.

durch die sich etablierende Veröffentlichungs-, Ausstellungs- und Sammelkultur überwunden wird. Die Vergänglichkeit ist dabei auch die wichtigste Eigenschaft des Tanzes, mit dem die Darstellung auf diese Weise in Verbindung tritt. Durch die Kodierung der tänzerischen Bewegung und die Dynamisierung der Darstellung, die die Prinzipien des Tanzes widerspiegeln, vergegenwärtigen Toulouse-Lautrecs Tanzplakate die Tänzerinnen und mit ihnen den ephemeren Tanz.

Zusammenfassung und Ausblick

Die vorliegende Arbeit widmete sich den Tanzplakaten Toulouse-Lautrecs, die deutliche Bezüge zur Seherfahrung des Tanzes wie auch zum Bildvokabular der fotografischen Aufnahmen der dargestellten Tänzerinnen aufweisen. Ziel der Untersuchung war es, zu skizzieren, auf welche Weise Lithografie, Fotografie und Tanz in den Plakaten in ein wechselseitiges Verhältnis treten. Dazu wurden drei Plakate aus dem umfassenden Œuvre ausgewählt, zu denen in der Zeit ihrer Entstehung Fotografien der dargestellten Tänzerinnen existieren, die Toulouse-Lautrec als direkte oder indirekte Vorlagen für die Plakate nutzt. Die vergleichende Analyse der lithografischen und fotografischen Bilder ergab, dass es am Ende des 19. Jahrhunderts in der Fotografie wie auch in der Kunst dieselben Hürden in der Suche nach einem geeigneten Darstellungsmodus für Bewegung zu überwinden gilt und dass jeweils zwei Prinzipien erprobt werden: zum einen die Visualisierung von Bewegung über die Betonung des Körpers und die Pose (in den Ballettbildern, den fotografischen Rollenporträts, der seriellen Fotografie Muybridges); zum anderen die Tilgung des Körpers zugunsten der bewegten Erscheinung der Darstellung (in der linearen Gestaltung der Tanzplakate Toulouse-Lautrecs, den fotografischen Momentaufnahmen, den synthetischen und grafischen Bewegungsstudien). Toulouse-Lautrec übernimmt in seinen Plakaten die Motive und die Formsprache aus den Tänzerinfotografien, die er mithilfe der Grundstrukturen und des Charakters des freien Tanzes als Funktionsprinzipien der lithografischen Darstellung bearbeitet, und regt damit zur Reflexion über den dargestellten Tanz wie auch über die Mechanismen der Darstellung ephemerer Bewegung in den assoziierten Bildmedien an.

Im ersten Kapitel, das sich mit Toulouse-Lautrecs erstem Tanzplakat *Moulin Rouge, La Goulue* aus dem Jahr 1891 (Abbildung 8) befasste, wurde die Werbewirksamkeit des Plakats und seine Besonderheit als Darstellerinplakat vor dem Hintergrund ausgewählter fotografischer Porträts La Goulues

(Abbildungen 9 und 10) analysiert. Toulouse-Lautrec verknüpft die Tänzerin und das Etablissement auf verschiedenen Ebenen im Bild miteinander. Die Tänzerin wird dabei identifizierbar durch die Umsetzung der Eigenschaften ihrer Erscheinung und ihres Tanzstils, die Toulouse-Lautrec mithilfe der künstlerischen Umformulierung und des Einsatzes der lithografischen Bildmittel erreicht. Dabei spielen vor allem die Integration des Papiergrunds sowie die Verflächigung der Darstellung und die Verschränkung der verschiedenen Bildebenen durch die Linie und die Farbe eine wichtige Rolle. Sie sind ebenfalls Mittel zur Dynamisierung der Darstellung, die auch mit der Synthese zweier verschiedener fotografischer Motive zusammenhängt. La Goulue nutzt fotografische Aufnahmen ihrer selbst in charakteristischen und fest mit ihrer individuellen Interpretation des Cancan verknüpften Posen, um sich in der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Toulouse-Lautrec bezieht sich auf diese Aufnahmen, indem er die Körperhaltung der Figur im Plakat an die spezifischen Posen La Goulues anlehnt. Durch die Modifikation des etablierten fotografischen Bildmaterials im Plakat entfernt sich die Darstellung von der Präsentation der posierenden Tänzerin für die Betrachtenden und generiert das Bild einer Aufführung der Tänzerin, in der die Betrachtenden des Plakats zu Beobachtenden der Tanzszene werden.

Kapitel zwei der Arbeit untersuchte das Plakat *Jane Avril* (1893) (Abbildung 1) und sein Verhältnis zur fotografischen Vorlage, der Autogrammphotografie der Tänzerin von Paul Sescou (Abbildung 2). Die Analyse ergab, dass der innerbildliche Rahmen in Toulouse-Lautrecs grafischer Umsetzung des Motivs aus der Fotografie eine entscheidende Rolle einnimmt. Er engt die Tänzerinfigur auf der Bildfläche ein, dynamisiert die Darstellung jedoch auch, indem er die Figur in ein Netz aus Richtungs- und Bewegungsachsen einspannt. Er lässt sich darüber hinaus als Markierung der ›Rahmenbedingungen‹ des Tanzes, also der Umstände der Aufführung, lesen und hebt Jane Avril als wichtige Protagonistin des freien Tanzes heraus. Die fotografische Vorlage fungiert als Grundlage für die Auseinandersetzung mit den Konventionen des Tanzes und des Bildes für die Bewegungsvisualisierung sowie des Potentials der Lithografie. Dieses zeigt sich in der Generierung einer Bewegung auf der Ebene der Darstellungselemente und der Vermittlung dieser Bewegung in Richtung der Betrachtenden. Dabei spielt der Musiker, die einzige andere Figur im Bild, eine wichtige Rolle. Er kommt als Kürzel aus bewegten Linien zur Darstellung und wird damit zu einer Art Anleitung des Nachvollzugs der Bildbewegung. Er selbst spiegelt Bewegung wider als Figur, die ihr figurierendes Potential

durch die lineare Gestaltung offenlegt. Gleichzeitig verweist er auf die Funktion der Linie als Element der Bewegungsvisualisierung im Bild.

Auch für die Konzeption des Plakats *La Troupe de Mlle Églantine* von 1896 (Abbildung 3) greift Toulouse-Lautrec auf eine Fotografie der Tänzerinnen zurück (Abbildung 4). Das Plakat ist Ausgangspunkt des dritten Kapitels, das sich neben der Frage nach der Bewegung im Bild mit den späteren Tanzplakaten Toulouse-Lautrecs und einer Veränderung in der Wahrnehmung und Verwendung der Plakate befasste. In *La Troupe de Mlle Églantine* gelingt Toulouse-Lautrec die Rhythmisierung der Bildfläche durch das Figurenarrangement und die Anpassung an das Bildformat. Dabei lehnt sich die formalisierte figürliche Darstellung an die Struktur und Bewegungssprache des dargestellten Tanzes an, die sich durch die Wiederholung und Variation der Bewegung – und ergo durch die Wiederholung der Figuren bei gezielter Variation ihrer Körperhaltungen – auszeichnet. Im unmittelbaren Umfeld Toulouse-Lautrecs und von ihm mit Interesse verfolgt werden auch verschiedene naturwissenschaftlich motivierte Experimente zur Untersuchung der Bewegung durchgeführt. Sie entwickeln verschiedene Konzepte der Bewegungsvisualisierung mithilfe der Fotografie, die die Bildsprache der Tanzplakate und insbesondere die Erscheinung der bewegten (Umriss-)Linie prägen. Mit ihrer reduzierten Größe und neutralen Gestaltung ohne Hinweise auf eine spezifische Umgebung im Bild nähern sich die Plakate auch der Formsprache und Ästhetik der fotografischen Tänzerinporträts an. Ihnen gemein sind die zunehmende Distanzierung von ihrer werbenden Funktion und eine Öffnung in Richtung einer Erinnerungs- und Sammelkultur der Tänzerinbilder. Damit tragen sie einerseits zum sich entwickelnden ›Starkult‹ bei. Andererseits spiegeln sie den Umgang mit dem Tanz und den Tänzerinnen in Bildern, das bedeutet die sich entwickelnde Sammelkultur, und mithin die Möglichkeiten der Vergegenwärtigung oder Realisierung der Tänzerin und ihres Tanzes in Fotografie und Lithografie wider.

Mit Blick auf die in den drei Kapiteln erarbeitete Beziehung zwischen dem Tanz, den Tänzerinfotografien und den Tanzplakaten Toulouse-Lautrecs lässt sich ein Bogen spannen, der mit der Nutzung der Fotografie für die Werbewirksamkeit der Plakate beginnt und über das Aufzeigen der Möglichkeiten und Grenzen der fotografischen Bewegungsvisualisierung durch ein In-Bewegung-Versetzen des lithografischen Bildes bis hin zur Anregung einer Reflexion über das Wesen oder den Charakter von Tanz, Fotografie und Lithografie reicht. Die Plakate basieren auf den im Atelier inszenierten Tänzerininfotografien, nehmen aber eine medienspezifische Interpretation und Umfor-

mung ihrer Motive vor, in denen sich sowohl die individuelle Erscheinung der Tänzerin, ihr spezifischer Tanzstil, die Atmosphäre als auch die Aufführungspraxis in den Café-Concerts in den Darstellung widerspiegeln. Die Plakate suggerieren damit einen gewissen Ereignischarakter und lassen den Eindruck einer Essenz der Tanzaufführung im Bild entstehen. Die ephemere Bewegung wird in der formalen Anlage und den spezifischen Bildmitteln der Lithografie – Linie, Figur, Fläche, Bildrand und Bildraum – aufgeführt, wodurch die Plakate als Form der Realisierung der tänzerischen Bewegung im Bildmedium lesbar werden.

Die statischen Posen der fotografischen Aufnahmen bleiben in den Tanzplakaten jedoch erkennbar. Sie beziehen die Darstellungen bewusst auf das Bildvokabular des Tanzes, also jene Bilder des Tanzes, die in den fotografischen Ateliers im Porträtmodus nachgestellt werden und den Tanz auf diese Weise in Bildform bewahren. Es kommt zu einem Spannungsverhältnis zwischen unbewegter Figur und bewegtem Bild. Die Tanzplakate generieren eine Vorstellung von bildlicher Bewegung und spielen bewusst mit den auch durch das fotografische Bildmaterial geschürten Erwartungen der Betrachtenden – ein Prinzip, auf dem der Cancan selbst basiert. Er suggeriert die ›Verfügbarkeit‹ der Tänzerinnen und spielt mit der Freizügigkeit und den Versprechungen, die in der Phantasie der Betrachtenden fortgeführt werden können. Ähnlich funktionieren die Plakate: Sie kodieren Bewegung als Phänomen auf der Bildfläche, versprechen und bewerben den Tanz, der im Nachvollzug der Bildbewegung durch die Betrachtung zur Aufführung kommt.

Die vorliegende Arbeit hat mit der Untersuchung der Tanzplakate und der fotografischen Tänzerinporträts die Bildwerdung des Cancan, der Quadrille naturaliste sowie der Tänze Jane Avrils als Beispiele für Erscheinungsformen des freien Tanzes und die wechselseitige Beziehung der Bildmedien Lithografie und Fotografie beleuchtet und Anknüpfungspunkte für die zukünftige Forschung eröffnet. Folgende Themenfelder und Forschungsgegenstände, die die Erträge dieser Arbeit ergänzen, scheinen mir für weitere Untersuchungen besonders gewinnbringend. Zunächst ließe sich die Untersuchung im Kontext der Übertragung des Tanzes in Bilder anhand weiterer lithografischer Tanzdarstellungen aus dem Œuvre Toulouse-Lautrecs, die nicht primär als Werbemittel konzipierte wurden, ausweiten. Zu fragen wäre hier beispielsweise, wie diese Lithografien mit Blick auf die Kategorien des bewegten Bildes versus des Bewegungsbildes eingeordnet werden können. Ersteres bezeichnet eine Darstellung, die mit ihren spezifischen Darstellungsmitteln einen Bildrhythmus und eine Dynamik generiert. Zweiteres meint das Bild einer in

Bewegung angehaltenen Figur und wurde eingangs als Kategorie für die späteren Tanzfotografien als Gegenpart zum fotografischen Tänzerinnenporträt angeführt.¹ Einen Anstoß gibt beispielsweise die Lithografie *Jane Avril* aus dem Album *Le Café Concert*. Denkbar ist auch, die Frage nach dem Einfluss der freien Tänze auf andere Gattungen und künstlerische Ausdrucksmedien, wie die Bildhauerei und die Malerei, näher zu betrachten. Lohnenswert wäre hier neben der ausführlichen Betrachtung der Prinzipien der Bewegungsvisualisierung der Status der Werke als historische Quellen, die den Eindruck der Tänze, ihr Bewegungsvokabular und ihr Körper- und Kostümbild vermitteln.²

Auch an der Wirksamkeit der Darstellungen Toulouse-Lautrecs lassen sich weitere Untersuchungen ansetzen. Die von ihm dargestellten Tänzerinnen erfreuen sich sicher nicht zuletzt dank seiner Plakate, Lithografien und Gemälde noch heute einiger Bekanntheit. Seine Werke prägen entscheidend unser Bild des Lebens und Wirkens am Montmartre um 1900. Bis heute entsteht beispielweise eine Vielzahl von Filmen, in denen Toulouse-Lautrec und sein Werk im Mittelpunkt stehen oder Erwähnung finden. Um nur einige zu nennen: John Hustons *Moulin Rouge* (1952), *Toulouse-Lautrec – Der Maler vom Montmartre* (1998) vom Regisseur Roger Planchon, *Moulin Rouge!* (2001) von Baz Luhrmann oder Woody Allens *Midnight in Paris* (2011).³ Dass sich das auch durch die Werke Toulouse-Lautrecs etablierte Bildvokabular in besonderer Weise in diese Filme einschreibt, macht die Cancanszene aus dem Film *Moulin Rouge* (1952) deutlich.⁴ Darin tritt eine Gruppe von vierundzwanzig Cancantänzerinnen am Eröffnungsabend des Moulin Rouge

-
- 1 Siehe die Einleitung der vorliegenden Arbeit. Für die hier gemeinte Definition des Bewegungsbildes siehe Wortelkamp: *Blinde Flecken*, S. 180.
 - 2 Claudia Rosiny untersucht die Zusammenhänge der tänzerischen Ästhetik des modernen Tanzes und des frühen Films in *TanzFilm* (2013) und thematisiert dort die Einwirkung der tänzerischen Darbietungen Loïe Fullers auf das junge Medium am Beispiel der erhaltenen Filmfragmente der Brüder Lumière, die den *Serpentinanz* zeigen. Siehe Rosiny: *TanzFilm*.
 - 3 David Price liefert einen Überblick über Filme, die sich dem Cancan widmen. Siehe Kapitel 5: *A Feast for the Eyes. The cinema and the cancan*. In: Price: *Cancan!*, S. 168-191. Das Musée Montmartre zeigte 2017 eine Ausstellung mit dem Titel *Montmartre. Décor de Cinéma*. Siehe AK: *Montmartre, décor de cinéma*. Hg. von Saskia Ooms und Pierre Philippe, Musée de Montmartre. Paris 2017. Auch in der Literatur finden Toulouse-Lautrec und sein Werk an vielen Stellen Einzug, wie zum Beispiel in Christopher Moores Roman *Sacré Bleu* (2012).
 - 4 Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=exrcnq6Uac4>. Letzter Aufruf: 5. April 2021.

im Parkett des Etablissements auf. Sie zeigen all die bekannten Cancanfiguren, wie das angewinkelt angehobene Bein, *battements* und *port d'armes*. Einen prominenten Platz nimmt die Pose La Goulues mit vornübergebeugtem Oberkörper und hochgeschlagenem Rock in der ansonsten nicht ganz zeitgemäßen Choreografie ein. Auch wird kurz Toulouse-Lautrec (gespielt von José Ferrer) beim Skizzieren – in Anlehnung an die dem Plakat *La Troupe de Mlle Églantine* zugrundeliegenden Zeichnungen – eingeblendet. Ansonsten rückt die Kamera den Fokus hauptsächlich auf die bewegten Kostüme. In diesem Sinne regen die Filme zu einer Untersuchung aus kulturhistorischer Perspektive und der Frage nach dem Einfluss des umfassenden Werkes Toulouse-Lautrecs und seiner Person auf das sich etablierende Medium des Films an.

Die vorliegende Arbeit eröffnet einen neuen Zugang zum Œuvre Henri de Toulouse-Lautrecs, der den Tanz und die Fotografie gleichermaßen in die Betrachtung einbezieht, und stellt ihre Rolle für die Entwicklung der Bildsprache Toulouse-Lautrecs heraus. Damit erweitert die Arbeit die Forschungslandschaft um das Werk des bekannten französischen Künstlers in Richtung der kulturellen Praxis der Bilder des Tanzes und trägt zur Diskussion um das spezifische Ausdruckspotential der Darstellungselemente der Lithografie für die Bewegungsvisualisierung in der gegenständlichen Moderne bei. Die Arbeit stößt darüber hinaus die weitergehende Beschäftigung mit der Verschränkung des flüchtigen Tanzes mit dem statischen Bildmedium an und bildet eine Grundlage für die Entwicklung einer Theorie der Bildwerdung des Tanzes, die am Beispiel der lithografischen Tanzplakate Henri de Toulouse-Lautrecs strukturell fassbar gemacht werden kann.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Avril, Jane: *Mes Mémoires*. Paris-Midi. August 1933. In: *Recueil. Mémoires de Jane Avril*. Bibliothèque nationale de France, Département du Arts du spectacle; mfilmBH R 113621.
- Baudelaire, Charles: *Der Salon von 1859*. In: Charles Baudelaire (Hg.): *Sämtliche Werke/Briefe*. München/Wien 1989, 127-212.
- Baudelaire, Charles: *Le Peintre de la Vie moderne*. Paris 2010.
- Blum, Ernest/Huart, Louis: *Memoiren der Rigolboche, erste Tänzerin vom Theater Délassements-Comiques in Paris*. Berlin 1861.
- Duchesne Aîné, Jean: *Voyage d'un iconophile*. Revue des principaux cabinets d'estampes, bibliothèques et musées d'Allemagne, de Hollande et d'Angleterre. Paris 1834.
- Fuller, Loïe: *Fünfzehn Jahre aus dem Leben einer Tänzerin. (Auszüge)*. In: Gabriele Brandstetter und Brygida Maria Ochaïm (Hg.): *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. Freiburg i.Br. 1989, S. 157-189.
- Guilbert, Yvette: *La Chanson de ma vie. Mes Mémoires*. Paris 1927.
- Guilbert, Yvette: *Lied meines Lebens. Erinnerungen* 1928.
- Maindron, Ernest: *Les affiches illustrées. (1886-1895)*. Paris 1896.
- Marey, Étienne-Jules: *Die Chronophotographie*. Berlin 1893.
- Marey, Étienne-Jules: *Le Mouvement*. Paris 1894.
- Marin, Louis: *Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture*. In: *Rivista di Estetica*, 22, 12.1892, S. 16-35.
- Mellerio, André: *La lithographie originale en couleurs*. Paris 1898.
- Muybridge, Eadweard: *Muybridge's complete human and animal locomotion. All 781 plates from the 1887 Animal Locomotion*. New York 1979.
- Plinius Secundus d. Ä.: *Naturkunde. Lateinisch-deutsch. Buch XXXV. Farben, Malerei, Plastik*. Hg. Roderich König, 3. Auflage, München 2007.

- Schimmel, Herbert D.: *Die Briefe von Henri de Toulouse-Lautrec*. München 1992.
Shercliff, Jose: *Jane Avril vom Moulin-Rouge*. Wien 1952.
Weill, Alain: *Masters of the Poster. 1896-1900*. London 1978.

Forschungsliteratur

Monografien

- Adriani, Götz: *Toulouse-Lautrec und das Paris um 1900*. Köln 1978.
Arnold, Matthias: *Henri de Toulouse-Lautrec. 1864-1901; das Theater des Lebens*. Köln [u.a.] 2001.
Arnold, Matthias: *Henri de Toulouse-Lautrec*. 3. Auflage. Reinbek 2002.
Asendorf, Christoph: *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Gießen 1984.
Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M. 1985.
Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III.*, Dieter Hornig (Hg.). Frankfurt a.M. 1990.
Berger, Klaus: *Japonismus in der westlichen Malerei. 1860-1920*. München 1980.
Beyer, Vera: *Rahmenbestimmungen. Funktionen von Rahmen bei Goya, Velázquez, van Eyck und Degas*. Paderborn 2008.
Boehm, Gottfried: *Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire. Eine Kunst-Monographie*. Frankfurt a.M. 1988.
Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. 2., erweiterte Auflage, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2013.
Caradec, François: *Jane Avril. Au Moulin-Rouge*. Paris 2001.
Caradec, François/Weill, Alain: *Le Café-Concert*. Paris 1980.
Cate, Phillip Dennis/Hamilton, Sinclair: *The Color Revolution. Color Lithography in France 1890-1900*. Rutgers 1978.
Cate, Phillip Dennis/Murray, Gale Barbara/Thomson, Richard: *Prints abound. Paris in the 1890s*. Washington 2000.
Condemi, Concetta: *Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement, 1849-1914*. Paris 1992.
Coquiott, Gustave: *Toulouse-Lautrec*. Berlin 1923.
Fourmaux, Francine: *Belles de Paris. Une ethnologie du Music-Hall*. Paris 2009.
Frey, Julia: *Toulouse-Lautrec: A Life*. New York 1994.

- Garelick, Rhonda K.: *Electric Salome. Loie Fuller's performance of modernism*. Princeton, N.J 2007.
- Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*. Hamburg 2009.
- Günther, Ernst: *Geschichte des Varietés*. Berlin 1981.
- Hindson, Catherine: *Female Performance Practice on the fin-de-siècle popular Stages of London and Paris. Experiment and Advertisement*. Manchester 2007.
- Holschbach, Susanne: *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*. Berlin 2006.
- Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte Stile Utopien*. Reinbek 2002.
- Iskin, Ruth: *The poster. Art, advertising, design, and collecting, 1860s–1900s*. Hanover/New Hampshire 2014.
- Ittershagen, Ulrike: *Lady Hamiltons Attitüden*. München 1999.
- Jansen, Wolfgang: *Das Variété. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*. Berlin 1990.
- Joos, Birgit: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin 1999.
- Kemp, Wolfgang: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München 1983.
- Kemp, Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin 1992.
- Klein, Gabriele: *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*. Weinheim 1992.
- Kracauer, Siegfried: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Amsterdam 1937.
- Lambourne, Lionel: *Japonisme. Cultural crossings between Japan and the West*. London 2005.
- Lassaigne, Jacques: *Lautrec. Biographisch-kritische Studie*. Genf 1953.
- Lebensztejn, Jean-Claude: *Chahut*. Paris 1989.
- Lipton, Eunice: *Looking into Degas. Uneasy Images of Women and Modern Life*. Berkeley/Los Angeles/London 1986.
- Matala de Mazza, Ethel: *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*. Frankfurt a.M. 2018.
- Néret, Gilles: *Henri de Toulouse-Lautrec*. Köln 2009.
- Nochlin, Linda: *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*. London 1994.
- Perucchi-Petri, Ursula: *Die Nabis und Japan. Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard u. Denis*. München 1976.
- Perucchi-Petri, Ursula: *Die Nabis und das moderne Paris. Bonnard, Vuillard, Vallotton und Toulouse-Lautrec*. Bern 2001.

- Pessis, Jacques/Crépineau, Jacques: *Le Moulin Rouge*. Paris 1989.
- Price, David: *Cancan!* London, Madison 1998.
- Rosiny, Claudia: *TanzFilm. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*. Bielefeld 2013.
- Schroedter, Stephanie: *Paris qui danse. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne*. Würzburg 2019.
- Schultze-Naumburg, Paul: *Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung*. Jena 1910.
- Simmel, Georg: *Zur Philosophie der Kunst*. Potsdam 1922.
- Stoichita, Victor I.: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München 1998.
- Suquet, Annie: *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*. Pantin 2012.
- Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870)*. Frankfurt/New York 2002.
- Woitak, Monika: *Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*. Herbolzheim 2004.
- Yun, Heekyeong: *Tanz in der deutschen Kunst der Moderne. Wandlungen des bewegten Körperbilds zwischen 1890 und 1950*. Taunusstein 2008.

Aufsätze/Artikel

- Adelsbach, Karin: »Festhalten des Unfaßbarsten«. *Bildende Kunst und Tanz. Stationen eines Dialogs*. In: Ausstellungskatalog: *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*. Hg. von Karin Adelsbach, Kunsthalle Emden, Köln 1996, S. 10-25.
- Adriani, Götz: *Diex lo volt. Gott will es*. In: Ausstellungskatalog: *Bordell und Boudoir. Schauplätze der Moderne*. Hg. von Götz Adriani, Kunsthalle Tübingen, Ostfildern-Ruit 2005, S. 159-201.
- Adriani, Götz: *Toulouse-Lautrec und sein Sammler Otto Gerstenberg*. In: Julietta Scharf und Hanna Strzoda (Hg.): *Die historische Sammlung Otto Gerstenberg. Essays*. Ostfildern 2012, S. 258-275.
- Arnold, Matthias: *Das Theater des Lebens. Zur Ikonographie bei Henri de Toulouse-Lautrec*. In: *Weltkunst*, 52, 1982, S. 302-306.
- Arnold, Matthias: Die figürliche Zeichnung um 1900. Von Toulouse-Lautrec bis Picasso. In: *Weltkunst*, 6, 1985, S. 776-780.

- Auerbach, Erich: *Figura* (1938). In: Erich Auerbach (Hg.): *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern 1967, S. 55-92.
- Bader, Eva; Edgar Degas: *Die Orchestermusiker*. In: Ausstellungskatalog: *Monet und die Geburt des Impressionismus*. Hg. von Felix Krämer, Städelmuseum Frankfurt a.M., München 2015, S. 271.
- Balk, Claudia: *Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. In: Ausstellungskatalog: *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. Hg. von Brygida Maria Ochaim und Claudia Balk, Deutsches Theatermuseum München, Frankfurt a.M. 1998, S. 7-68.
- Barche, Gisela/Jeschke, Claudia: *Bewegungsrausch und Formbestreben*. In: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.): *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Wilhelmshaven 1992, S. 317-346.
- Bazin, André: *Ontologie des photographischen Bildes*. In: André Bazin (Hg.): *Was ist Film?* Berlin 2004, S. 33-42.
- Beyer, Vera: *Rahmen*. In: Pfisterer, Ulrich: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart 2009, S. 365-367.
- Boehm, Gottfried: *Bild und Zeit*. In: Hannelore Paflik (Hg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim 1987, S. 1-23.
- Boehm, Gottfried: *Die ikonische Figuration*. In: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zur Wahrnehmung und Wissen*. München 2007, S. 33-52.
- Bois, Yve-Alain: *On Matisse: The Blinding. For Leo Steinberg*. In: *October*, 68, 1994, S. 61-121.
- Bouret, Claude: *Le Music-Hall et la Loïe Fuller*. In: Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec. Les estampes et les affiches de la Bibliothèque nationale*. Hg. von Claude Bouret, Bibliothèque nationale de France, Paris 1991, S. 47-51.
- Brandl-Risi, Bettina/Brandstetter, Gabriele/Diekmann, Stefanie: *Posing Problems. Eine Einleitung*. In: Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi und Stefanie Diekmann (Hg.): *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*. Berlin 2012, S. 7-21.
- Brandstetter, Gabriele: *Loïe Fuller – Mythos einer Tänzerin*. In: Gabriele Brandstetter und Brygida Maria Ochaim (Hg.): *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. Freiburg i.Br. 1989, S. 86-146.
- Brandstetter, Gabriele: *Die Tänzerin der Metamorphosen*. In: Ausstellungskatalog: *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*. Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Museum Villa Stuck München, München 1995, S. 25-32.

- Brandstetter, Gabriele: *Figur und Inversion. Kartographie als Dispositiv der Bewegung*. In: Gabriele Brandstetter und Sybille Peters (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München 2002, S. 247-264.
- Brandstetter, Gabriele: *Pose – Posa – Posing. Zwischen Bild und Bewegung*. In: Elke Bippus und Dorothea Mink (Hg.): *Fashion body cult. Mode Körper Kult*. Stuttgart 2007, S. 248-265.
- Brandstetter, Gabriele/Peters, Sybille: *Einleitung*. In: Gabriele Brandstetter und Sybille Peters (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München 2002, S. 7-30.
- Campany, David: *Posing, Acting, Photography*. In: David Green und Joanna Lowry (Hg.): *Stillness and time. Photography and the moving image*. Brighton 2006, S. 97-112.
- Carey, Frances/Griffiths, Antony: *Introduction*. In: Ausstellungskatalog: *From Manet to Toulouse-Lautrec. French lithographs, 1860-1900*. Hg. von Frances Carey und Antony Griffiths, British Museum London, London 1978, S. 11-18.
- Cate, Phillip Dennis: *The Chat Noir Cabaret and the World of Art and Entertainment*. In: Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec and La Vie Moderne. Paris 1880-1910*. Hg. von Phillip Dennis Cate, Art Services International Alexandria, New York 2013, S. 101-104.
- Cate, Phillip Dennis: *Die Erfindung der Moderne. Der Montmartre und die Druckgrafik*. In: Ausstellungskatalog: *Esprit Montmartre. Bohemian life in Paris around 1900*. Hg. von Ingrid Pfeiffer, Max Hollein und Bram Opstelten, Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M., Frankfurt/München 2014, S. 153-159.
- Danzker, Jo-Anne Birnie: *La Divine Loïe*. In: Ausstellungskatalog: *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*. Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Museum Villa Stuck München, München 1995, S. 11-16.
- Danzker, Jo-Anne Birnie: *Plakatkunst und Skulptur um die Jahrhundertwende: Loïe Fuller als Modell*. In: Ausstellungskatalog: *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*. Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Museum Villa Stuck München, München 1995, S. 61-64.
- Dixon, Annette: *Investigations of Modernity. The Dancer in the Work of Degas, Forain and Toulouse-Lautrec*. In: Ausstellungskatalog: *The dancer. Degas, Forain, Toulouse-Lautrec*. Hg. von Annette Dixon und Mary Weaver Chapin, Portland Art Museum, Portland 2008, S. 12-39.
- Fink, Monika: *Contredanse/Country dance*. In: Monika Woitas und Annette Hartmann (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen – Epochen – Personen – Werke*. Laaber 2016, S. 162-164.

- Finke, Marcel: *Bild, Differenz und (Un)Vergleichbarkeit. Fotografische Strategien der Visualisierung von Bewegung im 19. Jahrhundert*. In: Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hg.): *Vergleichendes Sehen*. München 2010, S. 237-259.
- Fleig, Anne: *Tanzmaschinen. Die Girls im Revuetheater der Weimarer Republik*. In: Sabine Meine und Katharina Hottmann (Hg.): *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*. Schliengen 2005, S. 102-117.
- Foellmer, Susanne: *Kipp-Momente. Bildkritik als Praxis der historischen Tanzavantgarde am Beispiel Valeska Gerts*. In: Tessa Jahn, Eike Wittrock und Isa Wortelkamp (Hg.): *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*. Bielefeld 2015, S. 150-163.
- Folie, Sabine/Glasmeier, Michael: *Atmende Bilder. Tableau vivant und Attitüde zwischen »Wirklichkeit und Imagination«*. In: Ausstellungskatalog: *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*. Hg. von Sabine Folie, Michael Glasmeier und Mara Reissberger, Kunsthalle Wien, Hg. von Wien 2002, S. 9-52.
- Forrer, Matthi: *Kabuki – The Popular Theatre*. In: Ausstellungskatalog: *The Printed Image. The Flowering of Japan's Woodblock Printing Culture*. Hg. von Matthi Forrer, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Köln 2018, S. 145-180.
- Forrer, Matthi: *Shininie – Memorial Prints of Actors*. In: Ausstellungskatalog: *The Printed Image. The Flowering of Japan's Woodblock Printing Culture*. Hg. von Matthi Forrer, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Köln 2018, S. 189-193.
- Fossier, François: *Die Druckgrafik der Nabis. Propheten der Moderne: Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Elie Ranson, József Rippl-Rónai, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard*. Hg. von Claire Frèches-Thory und Ursula Perucchi-Petri, Kunsthhaus Zürich, München 1998, S. 425-429.
- Frehner, Matthias: *Vorwort*. In: Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015, S. 13-16.
- Frizot, Michel: *Neue Bildkonzepte dank der Photographie*. In: Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015, S. 48-59.
- Griffiths, Antony: *The prints of Toulouse-Lautrec*. In: Werkkatalog: *Toulouse-Lautrec. The complete prints*. Hg. von Wolfgang Wittrock, London 1985, S. 35-48.

- Hayakawa, Monta: *Ukiyo-e-Shunga. Die Sexualmoral in der Edo-Zeit Japans*. In: Ausstellungskatalog: *Die sinnliche Linie. Klimt – Schmalix – Araki – Takano und der japanische Holzschnitt*. Hg. von Agnes Husslein-Arco, Museum der Moderne Salzburg, Weitra 2005, S. 21-35.
- Holschbach, Susanne: *Phädra im Fotoatelier. Fotografische Rollenporträts im 19. Jahrhundert*. In: *Fotogeschichte*, 26, 101, 2006, S. 3-15.
- Hornborstel, Erich Moritz von: *Über optische Inversion*. In: *Psychologische Forschung. Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften*, 1, 1, 1921, S. 130-156.
- Huschka, Sabine: *Bildgebungen tanzender Körper. Choreografierte Blickfänge 1880 bis 1930*. In: *Fotogeschichte*, 26, 101, 2006, S. 41-50.
- Huschka, Sabine: *Blick-Einstellung*. In: *Tanz. Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance, Fotografie*. Das Jahrbuch, 2013, S. 30-37.
- Ireson, Nancy: *Catalogue*. In: Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec and Jane Avril. Beyond the Moulin Rouge*. Hg. von Nancy Ireson, The Courtauld Gallery London, London 2011, S. 61-128.
- Ireson, Nancy: *Toulouse-Lautrec and Jane Avril. Capturing the Moment*. In: Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec and Jane Avril. Beyond the Moulin Rouge*. Hg. von Nancy Ireson, The Courtauld Gallery London, London 2011, S. 11-25.
- Ives, Colta Feller: *Chronology of Related Events*. In: Ausstellungskatalog: *The great wave: The influence of Japanese woodcuts on French prints*. Hg. von Colta Feller Ives, Metropolitan Museum of Art New York, New York 1974, S. 7-9.
- Ives, Colta Feller: *Henri de Toulouse-Lautrec*. In: Ausstellungskatalog: *The great wave: The influence of Japanese woodcuts on French prints*. Hg. von Colta Feller Ives, Metropolitan Museum of Art New York, New York 1974, S. 79-94.
- Ives, Colta Feller: *Impressionism and Ukiyo-e*. In: Ausstellungskatalog: *The great wave: The influence of Japanese woodcuts on French prints*. Hg. von Colta Feller Ives, Metropolitan Museum of Art New York, New York 1974, S. 11-21.
- Jahn, Tessa/Wittrock, Eike/Wortelkamp, Isa: *Bilder von Bewegung. Eine Einführung*. In: Tessa Jahn, Eike Wittrock und Isa Wortelkamp (Hg.): *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*. Bielefeld 2015, S. 11-28.
- Johnson, Lincoln F.: *Time and Motion in Toulouse-Lautrec*. In: *College Art Journal*, 16, 1, 1956/57, S. 13-22.
- Kemp, Wolfgang: *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, S. 219-240.

- Kemp, Wolfgang: *Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin 1992, S. 253-278.
- Kemp, Wolfgang: *Heimatrecht für Bilder. Funktionen und Formen des Rahmens im 19. Jahrhundert*. In: Ausstellungskatalog: *In perfect harmony. Bild + Rahmen, 1850-1920*. Hg. von Eva A. Mendgen, Zwolle 1995, S. 13-25.
- Kemp, Wolfgang: *Rezeptionsästhetik*. In: Pfisterer, Ulrich: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart 2009, S. 388-389.
- Koella, Rudolf: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. In: Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015, S. 22-47.
- Kuhlmann, Christiane: *Augen-Künstler. Eine kurze Geschichte der Tanzfotografie oder: Wie sich eine Kunst emanzipiert*. In: *Tanz. Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance, Fotografie*. Das Jahrbuch 2013, S. 39-45.
- Le Coz, Françoise: *Erstarrte Pose? Photographie des Tanzes*. In: Ausstellungskatalog: *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*. Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Museum Villa Stuck München, München 1995, S. 39-44.
- Loyrette, Henri: *Edgar Degas. Orchestermusiker*. In: Ausstellungskatalog: *Impressionisten. 6 französische Meisterwerke*. Hg. von Sabine Schulze, Musée d'Orsay Paris, Frankfurt a.M. 1999, S. 63-64.
- Luyken, Gunda: *Amusement und Moral. Eine Einführung in die Kunst des ukiyo-e*. In: Ausstellungskatalog: *Samurai, Bühnenstars und schöne Frauen. Japanische Farbholzschnitte von Kunisada und Kuniyoshi*. Hg. von Gunda Luyken, Beat Wismer und Claudia Delank, Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Ostfildern 2011, S. 25-31.
- Maurer, Emil: »*Figura serpentinata*«. *Studien zu einem manieristischen Figurenideal*. In: Emil Maurer (Hg.): *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale*. Zürich 2001, S. 21-79.
- Möhrmann, Malte: *Die Herren zahlen die Kostüme. Mädchen vom Theater am Rande der Prostitution*. In: Renate Möhrmann (Hg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt a.M. 1989, S. 261-280.
- Mordhorst, Svenja (Verf.): *Das Wahre im Künstlichen. Edgar Degas' Die Orchestermusiker*. In: Ausstellungskatalog: *Monet und die Geburt des Impressionismus*. Hg. von Felix Krämer, Städelmuseum Frankfurt a.M., München 2015, S. 168-173.
- Mordhorst, Svenja (Verf.): *Cancan*. In: Monika Woitas und Annette Hartmann (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen – Epochen – Personen – Werke*. Laaber 2016, S. 132-133.

- Morel, Jean-Paul: *Toulouse-Lautrec oder das Phänomen der Geschwindigkeit. Ein Intermezzo zwischen Turner und Marinetti*. In: Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015, S. 60-66.
- Müller, Hedwig: *Von der äußeren zur inneren Bewegung. Klassische Ballerina – moderne Tänzerin*. In: Renate Möhrmann (Hg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt a.M. 1989, S. 283-299.
- Noll Hammond, Sandra: *In the Classroom with Edgar Degas. Historical Perspectives on Ballet Technique*. In: Barbara Sparti und Judy van Zile (Hg.): *Imaging dance. Visual representations of dancers and dancing*. Hildesheim, New York 2011, S. 123-148.
- Ochaim, Brygida Maria: »La Loïe« – *Begegnungen mit einer Tänzerin*. In: Gabriele Brandstetter und Brygida Maria Ochaim (Hg.): *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. Freiburg i.Br. 1989, S. 13-85.
- Ochaim, Brygida Maria: *Biographien. Varieté-Tänzerinnen um 1900*. In: Ausstellungskatalog: *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. Hg. von Brygida Maria Ochaim und Claudia Balk, Deutsches Theatermuseum München, Frankfurt a.M. 1998, S. 117-143.
- Ochaim, Brygida Maria: *Variété-Tänzerinnen um 1900*. In: Ausstellungskatalog: *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. Hg. von Brygida Maria Ochaim und Claudia Balk, Deutsches Theatermuseum München, Frankfurt a.M. 1998, S. 69-116.
- Pedley-Hindson, Catherine: *Jane Avril and the Entertainment Lithograph. The Female Celebrity and fin-de-siècle Questions of Corporeality and Performance*. In: *Theatre Research International*, 2, 2005, S. 107-123.
- Perucchi-Petri, Ursula: »Die Landschaft der Großstädte«. In: Ausstellungskatalog: *Die Nabis. Propheten der Moderne: Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Elie Ranson, József Rippl-Rónai, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard*. Hg. von Claire Frèches-Thory und Ursula Perucchi-Petri, Kunsthaus Zürich, München 1998, S. 75-89.
- Perucchi-Petri, Ursula: *Die Nabis und der Japonismus*. In: Ausstellungskatalog: *Die Nabis. Propheten der Moderne: Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Elie Ranson, József Rippl-Rónai, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard*. Hg. von Claire Frèches-Thory und Ursula Perucchi-Petri, Kunsthaus Zürich, München 1998, S. 33-59.

- Prange, Regine: *Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur*. In: Verena Krieger und Rachel Mader (Hg.): *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln [u.a.] 2010, S. 125-167.
- Reff, Theodore: *Edgar Degas and the dance*. In: *Arts Magazine*, 53, 3, 1978, S. 145-149.
- Sauvage, Ann-Marie: *Bonnard, France-Champagne, 1891*. In: Ausstellungskatalog: *Die Nabis. Propheten der Moderne: Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Elie Ranson, József Rippl-Rónai, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard*. Hg. von Claire Frèches-Thory und Ursula Perucchi-Petri, Kunsthaus Zürich, München 1998, S. 430.
- Schroedter, Stephanie: *Dance, Spectacle and Spectacular Dances in 19th Century Paris*. In: *Dance and Spectacle. Proceedings, 33rd Annual Conference of the Society of Dance History Scholars*. London 2010, S. 291-306.
- Schroedter, Stephanie: *Der Ballsaal in der Oper und die Oper im Ballsaal. Populäre Tanz- und Musikkulturen des 19. Jahrhunderts*. In: Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.): *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert*. Kassel [u.a.] 2011, S. 140-160.
- Schroedter, Stephanie: *Topologien Pariser Tanzkulturen des 19. Jahrhunderts: Schwellen-Räume zwischen Bühne, Ballsaal und musikalischem Salon*. In: Sieghart Döhring und Stefanie Rauch (Hg.): *Musiktheater im Fokus. Gedenkschrift für Heinz Becker*. Sinzig am Rhein 2014, S. 519-543.
- Shackelford, George T. M.: *The Opera Ballet*. In: Ausstellungskatalog: *Degas. The dancers*. Hg. von George T. M. Shackelford, National Gallery of Art Washington D.C., Washington D.C. 1984, S. 19-42.
- Shackelford, George T. M.: *Themes and Variations*. In: Ausstellungskatalog: *Degas. The dancers*. Hg. von George T. M. Shackelford, National Gallery of Art Washington D.C., Washington D.C. 1984, S. 85-108.
- Thomson, Richard: *Toulouse-Lautrec and Sculpture*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 103, 1381, 1984, S. 80-84.
- Thomson, Richard: *The imagery of Toulouse-Lautrec's prints*. In: Werkkatalog: *Toulouse-Lautrec. The complete prints*. Hg. von Wolfgang Wittrock, London 1985, S. 13-34.
- Thomson, Richard: *Dance Halls*. In: Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Hg. von Richard Thomson, Phillip Dennis Cate und Mary Weaver Chapin, National Gallery of Art Washington D.C., Washington D.C. 2005, S. 109-114.

- Thurner, Christina: *Wie eine Taubenfeder in der Luft. Leichtigkeit als utopische Kategorie im Ballett*. In: *figurationen. gender literatur kultur*, 4, 1 2003, S. 107-116.
- Thurner, Christina: *Quelle Tanzfotografie. Ein Dilemma der Historiografie*. In: Tessa Jahn, Eike Wittrock und Isa Wortelkamp (Hg.): *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*. Bielefeld 2015, S. 29-40.
- Weaver Chapin, Mary: *Stars of the Café-Concert*. In: Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Hg. von Richard Thomson, Phillip Dennis Cate und Mary Weaver Chapin, National Gallery of Art Washington D.C., Washington D.C. 2005, S. 137-143.
- Weaver Chapin, Mary: *Toulouse-Lautrec & the Culture of Celebrity*. In: Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Hg. von Richard Thomson, Phillip Dennis Cate und Mary Weaver Chapin, National Gallery of Art Washington D.C., Washington D.C. 2005, S. 46-63.
- Wittmann, Barbara: *Tanz – Skulptur – Degas*. In: Hannah Baader, Ulrike Müller Hofstede, Kristine Patz und Nicola Suthor (Hg.): *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*. München 2007, S. 465-490.
- Wortelkamp, Isa: *Bilder in Bewegung. Bewegung in Bildern*. In: Christina Thurner (Hg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*. Zürich 2010, S. 155-169.
- Wortelkamp, Isa: *Blinde Flecken. Historiografische Perspektiven auf Tanzfotografie*. In: Tessa Jahn, Eike Wittrock und Isa Wortelkamp (Hg.): *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*. Bielefeld 2015, S. 175-186.

Sammelbände

- Bader, Lena/Gaier, Martin/Wolf, Falk (Hg.): *Vergleichendes Sehen*. München 2010.
- Boehm, Gottfried/Brandstetter, Gabriele/Müller, Achatz von (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München 2007.
- Brandstetter, Gabriele: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*. Berlin 2005.
- Brandstetter, Gabriele/Ochaim, Brygida Maria (Hg.): *Loïe Fuller. Tanz, Lichtspiel, Art Nouveau*. Freiburg i.Br. 1989.
- Brandstetter, Gabriele/Peters, Sybille (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München 2002.

- Dahms, Sibylle/Jeschke, Claudia/Woitas, Monika (Hg.): *Tanz*. Kassel, Stuttgart 2001.
- Jahn, Tessa/Wittrock, Eike/Wortelkamp, Isa (Hg.): *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*. Bielefeld 2015.
- Möhrmann, Renate (Hg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt a.M. 1989.
- Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart 2009.

Dissertationen

- Barthemess, Wieland: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*. Berlin 1987 [Dissertation].
- Gutsche-Miller, Sarah: *Parisian Music-Hall ballet, 1871-1913*. Rochester, NY 2015 [Dissertation].
- Hochkirchen, Britta: *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung. Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld*. Göttingen 2018 [Dissertation].
- Pope, Sarah Elizabeth: *Beyond Ephemera: The Prints and Posters of Henri de Toulouse-Lautrec*. DeKalb 2009 [Dissertation].
- Schütz, Anna Christina: *Charakterbilder und Projektionsfiguren. Chodowieckis Kupfer, Goethes Werther und die Darstellungstheorie in der Aufklärung*. Reihe: Das achtzehnte Jahrhundert – Supplementa; Bd. 26, Göttingen 2019 [Dissertation].
- Weaver Chapin, Mary: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Café-Concert. Printmaking, Publicity, and Celebrity in fin-de-siècle Paris*. Ann Arbor 2002 [Dissertation].

Kataloge

- Ausstellungskatalog: *The Printed Image. The Flowering of Japan's Woodblock Printing Culture*. Hg. von Matthi Forrer, Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Köln 2018.
- Ausstellungskatalog: *Montmartre, décor de cinéma*. Hg. von Saskia Ooms und Pierre Philippe, Musée de Montmartre. Paris 2017.
- Ausstellungskatalog: *Monet und die Geburt des Impressionismus*. Hg. von Felix Krämer, Städelmuseum Frankfurt a.M., München 2015.

- Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Kolla, Kunstmuseum Bern, München 2015.
- Ausstellungskatalog: *Esprit Montmartre. Bohemian life in Paris around 1900*. Hg. von Ingrid Pfeiffer, Max Hollein und Bram Opstelten, Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M., Frankfurt/München 2014.
- Ausstellungskatalog: *Monet, Gauguin, van Gogh ... Inspiration Japan*. Museum Folkwang Essen, Göttingen 2014.
- Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec and La Vie Moderne. Paris 1880-1910*. Hg. von Phillip Dennis Cate, Art Services International Alexandria, New York 2013.
- Ausstellungskatalog: *The Paris of Toulouse-Lautrec. Prints and Posters from the Museum of Modern Art*. Hg. von Sarah Suzuki, Museum of Modern Art New York, New York 2014.
- Ausstellungskatalog: *Degas and the Ballet. Picturing Movement*. Hg. von Richard Kendall und Jill DeVonyar, Royal Academy of Arts London, London 2011.
- Ausstellungskatalog: *Samurai, Bühnenstars und schöne Frauen. Japanische Farbholzschnitte von Kunisada und Kuniyoshi*. Hg. von Gunda Luyken, Beat Wismer und Claudia Delank, Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Ostfildern 2011.
- Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec and Jane Avril. Beyond the Moulin Rouge*. Hg. von Nancy Ireson, The Courtauld Gallery London, London 2011.
- Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec. The human comedy*. Hg. von Brigitte Anderberg und Vibeke Knudsen, Statens Museum for Kunst Kopenhagen, München 2011.
- Ausstellungskatalog: *Degas. Intimität und Pose*. Hg. von Hubertus Gaßner, Hamburger Kunsthalle, München 2009.
- Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec – Der intime Blick*. Hg. von Gabriele Hofer, Landesgalerie Linz, Ostfildern 2009.
- Ausstellungskatalog: *The dancer. Degas, Forain, Toulouse-Lautrec*. Hg. von Annette Dixon und Mary Weaver Chapin, Portland Art Museum, Portland 2008.
- Ausstellungskatalog: *Bordell und Boudoir. Schauplätze der Moderne*. Hg. von Götz Adriani, Kunsthalle Tübingen, Ostfildern-Ruit 2005.
- Ausstellungskatalog: *Die sinnliche Linie. Klimt – Schmalix – Araki – Takano und der japanische Holzschnitt*. Hg. von Agnes Husslein-Arco, Museum der Moderne Salzburg, Weitra 2005.
- Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Hg. von Richard Thomson, Phillip Dennis Cate und Mary Weaver Chapin, National Gallery of Art Washington D.C., Washington D.C. 2005.

- Ausstellungskatalog: *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*. Hg. von Sabine Folie, Michael Glasmeier und Mara Reissberger, Kunsthalle Wien, Hg. von Wien 2002.
- Ausstellungskatalog: *Impressionisten. 6 französische Meisterwerke*. Hg. von Sabine Schulze, Musée d'Orsay Paris, Frankfurt a.M. 1999.
- Ausstellungskatalog: *Die Nabis. Propheten der Moderne: Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Elie Ranson, József Rippl-Rónai, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard*. Hg. von Claire Frèches-Thory und Ursula Perucchi-Petri, Kunsthau Zürich, München 1998.
- Ausstellungskatalog: *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. Hg. von Brygida Maria Ochaim und Claudia Balk, Deutsches Theatermuseum München, Frankfurt a.M. 1998.
- Ausstellungskatalog: *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*. Hg. von Karin Adelsbach, Kunsthalle Emden, Köln 1996.
- Sammlungskatalog: *Philadelphia Museum of Art: Handbook of the Collections*. Washington D.C. 1995.
- Ausstellungskatalog: *Loie Fuller. Getanzter Jugendstil*. Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Museum Villa Stuck München, München 1995.
- Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec & Le Japonisme*. Hg. von Danièle Devynck, Musée Toulouse-Lautrec Albi, Albi 1991.
- Ausstellungskatalog: *Pariser Leben. Toulouse-Lautrec und seine Welt*. Werner Hofmann, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Hamburg 1986.
- Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec. Les estampes et les affiches de la Bibliothèque nationale*. Hg. von Claude Bouret, Bibliothèque nationale de France, Paris 1991.
- Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec. Das gesamte graphische Werk*. Hg. von Götz Adriani, Sammlung Gerstenberg, Köln 1986.
- Werkkatalog: *Toulouse-Lautrec. The complete prints*. Hg. von Wolfgang Wittrock, London 1985.
- Ausstellungskatalog: *Degas. The dancers*. Hg. von George T. M. Shackelford, National Gallery of Art Washington D.C., Washington D.C. 1984.
- Ausstellungskatalog: *From Manet to Toulouse-Lautrec. French lithographs, 1860-1900*. Hg. von Frances Carey und Antony Griffiths, British Museum London, London 1978.
- Ausstellungskatalog: *The great wave: The influence of Japanese woodcuts on French prints*. Hg. von Colta Feller Ives, Metropolitan Museum of Art New York, New York 1974.

Werkkatalog: *Toulouse-Lautrec et son Œuvre*. Hg. von Marcel G. Dortu, New York 1971.

Werkkatalog: *Henri de Toulouse-Lautrec*. In der Reihe: *Le Peintre-Graveur Illustré (XIX et XX Siècles, 11)*. Hg. von Loys Delteil, Paris 1920.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1 Henri de Toulouse-Lautrec: *Jane Avril*, Plakat, 1893, Farblithografie, 1240 x 815 mm, Bibliothèque National de France, Paris, Adriani 111, Wittrock P 6 B; Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec. Das gesamte graphische Werk*. Hg. von Götz Adriani, Sammlung Gerstenberg, Köln 1986, S. 41.
- Abbildung 2 Paul Sescou: *Jane Avril*, um 1890, Fotografie als signierte Autogrammkarte auf Karton inklusive der Signatur »P. Sescou«, Privatsammlung; Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015, S. 214.
- Abbildung 3 Henri de Toulouse-Lautrec: *La Troupe de Mademoiselle Églantine*, Plakat mit nicht von Toulouse-Lautrec gestalteter Schrift, 1896, Farblithografie, 617 x 804 mm, Musée communal d'Ixelles, Brüssel, Adriani 162 III, Wittrock P 21; Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015, S. 213.
- Abbildung 4 Unbekannter Fotograf: *Tanzgruppe der Mlle Églantine*, 1896; Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015, S. 38.
- Abbildung 5 Maurice Guilbert: *Lautrec porträtiert Lautrec*, 1894, Fotografie aus einem Album mit 33 Fotografien der Familie Toulouse-Lautrec, Collection George Beaute; Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015, S. 97.
- Abbildung 6 Henri de Toulouse-Lautrec: *Jane Avril*, Plakat mit von Toulouse-Lautrec gestalteter Schrift, 1899, Farblithografie, 555 x 344 mm, Adriani 354, Wittrock P 29; Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015, S. 227.
- Abbildung 7 Paul Sescou: *Jane Avril*, um 1898, Fotografie als signierte Autogrammkarte auf Karton inklusive der Signatur »P. Sescou«, 16,5 x 11 cm, Privatsammlung; Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015, S. 226.

- Abbildung 8 Henri de Toulouse-Lautrec: *Moulin Rouge, La Goulue*, 1891, Plakat mit von Toulouse-Lautrec gestalteter Schrift oben, 1910 x 1150 mm, Musée de Montmartre, Paris, Adriani 1 II, Wittrock P 1 B; Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec. Das gesamte graphische Werk*. Hg. von Götz Adriani, Sammlung Gerstenberg, Köln 1986, S. 21.
- Abbildung 9 Anonym: *La Goulue und Grille d'Egout*, o.J., Fotografie, Bibliothèque Nationale de France, Paris; 4-ICO PER-11286.
- Abbildung 10 Jules Hauteœur: *La Goulue*, o.J., Fotografie, Deutsches Theatermuseum München; Ausstellungskatalog: *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. Hg. von Brygida Maria Ochaim und Claudia Balk, Deutsches Theatermuseum München, Frankfurt a.M. 1998, S. 81, Kat. Nr. 114.
- Abbildung 11 Henri de Toulouse-Lautrec: *Miss Loïe Fuller*, 1893, insgesamt 50 Farblithografien, in überwiegend fünf Farben gedruckt: Graublau, Braunviolett, Olivgrün und Currygelb, Gelb und Rot, stellenweise mit Goldstaub tamponiert; je ca. 37 x 28 cm, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Fondation Jacques Doucet, Paris; Adriani 10, Wittrock 17; Ausstellungskatalog: *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*. Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Museum Villa Stuck München, München 1995, Kat. Nr. 205-209.
- Abbildung 12 Georges Seurat: *Chahut*, 1889-1890, Öl auf Leinwand, 171,5 x 140,5 cm, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; Ausstellungskatalog: *Seurat and the making of La Grande Jatte*, Hg. von Robert L. Herbert, Art Institute of Chicago, Oakland 2004, S. 145.
- Abbildung 13 Pierre Bonnard: *France-Champagne*, Plakat, 1891, Farblithografie, 80 x 60 cm; Ausstellungskatalog: *Die Nabis. Propheten der Moderne: Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Elie Ranson, József Rippl-Rónai, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard*. Hg. von Claire Frèches-Thory und Ursula Perucchi Petri, Kunsthaus Zürich, München 1998, S. 46, Abb. 20/Kat.Nr. 239.
- Abbildung 14 Émile Mermet: *La publicité dans les rues des Paris en 1880*, Farblithografie, 17 x 32 cm; Iskin, Ruth: *The poster. Art, advertising, design, and collecting, 1860s-1900s*. Hanover/New Hampshire 2014, Tafel 24.
- Abbildung 15 Henri de Toulouse-Lautrec: *Au Moulin Rouge, La Danse*, 1890, Öl auf Leinwand, 115,6 x 149,9 cm, Sammlung McIlhenny, Philadelphia; Werkkatalog: *Toulouse-Lautrec et son Œuvre*. Hg. von Marcel G. Dortu, New York 1971, P.361.

- Abbildung 16 Henri de Toulouse-Lautrec: *Divan Japonais*, 1892/93, Plakat mit von Toulouse-Lautrec gestalteter Schrift, 808 x 608 cm, Adriani 8, Wittrock P 11 Sammlungskatalog: *Toulouse-Lautrec. Das gesamte graphische Werk*. Hg. von Götz Adriani, Sammlung Gerstenberg, Köln 1986, S. 33.
- Abbildung 17 E. LaGrange: *The Dance Hall of the Moulin Rouge*, o.J., Fotorelief, Zimmerli Art Museum, Rutgers University, New Jersey; Ausstellungskatalog: *The Paris of Toulouse-Lautrec. Prints and Posters from the Museum of Modern Art*. Hg. von Sarah Suzuki, Museum of Modern Art New York, New York 2014, S. 22, Abb. 17.
- Abbildung 18 Anonym: *Die Tänzerin La Goulue*, um 1895, Fotografie, Musée de Montmartre, Paris; Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015, S. 210.
- Abbildung 19 Oswald Heidbrinck: *Au Jardin de Paris*, in: *Le Courrier français*, 29. Juni 1890, S. 7, Bibliothèque Nationale de France, Paris, www.gallica.bnf.fr
- Abbildung 20 Henri de Toulouse-Lautrec: *La Goulue*, 1894, Lithografie, 314 x 257 mm, Museum of Modern Art, New York, Adriani 95 I, Wittrock 65; Werkkatalog: *Toulouse-Lautrec. The complete prints*. Hg. von Wolfgang Wittrock, London 1985, S. 189.
- Abbildung 21 Henri de Toulouse-Lautrec: *May Milton*, Plakat, 1895, Lithographie in fünf Farben, 795 x 610mm, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Fondation Jacques Doucet, Paris, Adriani 134, Wittrock P 17; www.bibliotheque-numerique.inha.fr/
- Abbildung 22 Edgar Degas: *Die Orchestermusiker*, 1872 (überarbeitet 1874-76), Öl auf Leinwand, 69 x 49 cm, Städel Museum Frankfurt a. M.; Ausstellungskatalog: *Monet und die Geburt des Impressionismus*. Hg. von Felix Krämer, Städelmuseum Frankfurt a.M., München 2015, S. 174, Kat.Nr. 74.
- Abbildung 23 Henri de Toulouse-Lautrec: *Jane Avril Dansant*, 1893, Gouache auf Papier, 101 x 75 cm, Privatsammlung; Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec and Jane Avril. Beyond the Moulin Rouge*. Hg. von Nancy Ireson, The Courtauld Gallery London, London 2011, Kat.Nr. 4.
- Abbildung 24 Leopold Reutlinger: *Loïe Fuller im Kostüm zum ›Schmetterlings-Tanz‹*, 1893, Fotografie, Bibliothèque Nationale de France, Paris; Ausstellungskatalog: *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*. Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Museum Villa Stuck München, München 1995, S. 128.
- Abbildung 25 Henri de Toulouse-Lautrec: *Jane Avril*, um 1893, Aquarell, Gouache, Bleistift auf Silbergelatinefotografie, 245x183 mm, Privatsammlung; Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec – Der intime Blick*. Hg. von Gabriele Hofer, Landesgalerie Linz, Ostfildern 2009, S. 128.

- Abbildung 26 Jean François Raffaëlli: *La Servante*, um 1890, Bronze, Aufbewahrungsort unbekannt; Werkkatalog: *Toulouse-Lautrec. The complete prints*. Hg. von Wolfgang Wittrock, London 1985, S. 24.
- Abbildung 27 Louis Anquetin: *Au Moulin Rouge*, um 1893, Öl auf Leinwand, 168,7 x 207 cm, Privatsammlung; Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec and Jane Avril. Beyond the Moulin Rouge*. Hg. von Nancy Ireson, The Courtauld Gallery London, London 2011, S. 69, Abb. 23.
- Abbildung 28 Torii Kiyotada: *Ichikawa Danjuro II. in der Szene »Wait a Moment« (Shibaraku)*, um 1715, Holzschnitt, s/w-Druck, von Hand koloriert mit tane-Farbe, 286 x 152 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York; www.metmuseum.org
- Abbildung 29 Alexander Binder: *Valeska Gert »Alt Paris«*, 6,2 x 5,3 cm, in: *Der künstlerische Tanz*, Hg. von Fa. Eckstein-Halpaus, Sammelalbum, Dresden, o.J. S. 11; Tessa Jahn, Eike Wittrock und Isa Wortelkamp (Hg.): *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*. Bielefeld 2015, S. 159.
- Abbildung 30 Hans Robertson: *Niddy Impekoven »Dernier Cri«*, 6,2 x 5,3 cm, *Der künstlerische Tanz*, Hg. von Fa. Eckstein-Halpaus, Sammelalbum, Dresden o.J., S. 7; Tessa Jahn, Eike Wittrock und Isa Wortelkamp (Hg.): *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*. Bielefeld 2015, S. 159.
- Abbildung 31 Henri de Toulouse-Lautrec: *Two women dancing*, 1896, Bleistift auf Papier, 117 x 189 mm, Victoria and Albert Museum, London; Ausstellungskatalog: *Toulouse-Lautrec and Jane Avril. Beyond the Moulin Rouge*. Hg. von Nancy Ireson, The Courtauld Gallery London, London 2011, Kat. Nr. 13b, S. 89.
- Abbildung 32 Henri de Toulouse-Lautrec: *Das Ballett der Mademoiselle Eglantine*, 1896, Farbstudie, Karton, 73 x 90,6 cm, Privatsammlung; Werkkatalog: *Toulouse-Lautrec et son Œuvre*. Hg. von Marcel G. Dortu, New York 1971, P. 631.
- Abbildung 33 Edgar Degas: *La Salle de Danse*, 1891, Öl auf Leinwand, 47,9 x 87,9 cm, Yale University Art Gallery; Ausstellungskatalog: *Edgar Degas: Defining the Modernist Edge*. Hg. von Jennifer Gross, Yale University Art Gallery, New Haven, 2003, Kat. Nr. 13.
- Abbildung 34 Harry C. Ellis: *Loïe Fuller dansant*, o.J., Fotografie, Musée Rodin, Paris; Ausstellungskatalog: *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*. Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Museum Villa Stuck München, München 1995, S. 34-38, Kat. Nr. 130-133.

- Abbildung 35 Eadweard Muybridge: *First ballet action*; Muybridge, Eadweard: *Muybridge's complete human and animal locomotion. All 781 plates from the 1887 Animal Locomotion*. New York 1979, S. 198-201, Band 1, Tafeln 369 und 370.
- Abbildung 36 Eadweard Muybridge: *Dancing (nautch)*; Muybridge, Eadweard: *Muybridge's complete human and animal locomotion. All 781 plates from the 1887 Animal Locomotion*. New York 1979, S. 826-827, Band 2, Tafel 190.
- Abbildung 37 Thomas Eakins: *Synthetische Aufnahme eines Läufers*, 1888; Bader, Lena/Gaier, Martin/Wolf, Falk (Hg.): *Vergleichendes Sehen*. München 2010, S. 246, Abb. 3.
- Abbildung 38 Étienne-Jules Marey: *Bewegung eines Pferdes mit markierten Gelenkpunkten*, 1886; Marey, Étienne-Jules: *Le Mouvement*. Paris 1894, S. 22.
- Abbildung 39 Étienne-Jules Marey: *Stereoskopische Aufnahme der Bewegungsbahn eines Punktes der Hüfte*, 1885; Bader, Lena/Gaier, Martin/Wolf, Falk (Hg.): *Vergleichendes Sehen*. München 2010, S. 241, Abb. 1.

Abbildungen



Abbildung 1 Henri de Toulouse-Lautrec: *Jane Avril*, Plakat, 1893, Farblithografie, 1240 x 815 mm, Bibliothèque National de France, Paris, Adriani 11I, Wittrock P 6 B.



Abbildung 2 Paul Sescou: *Jane Avril*, um 1890, Fotografie als signierte Autogrammkarte auf Karton inklusive der Signatur »P. Sescou«, Privatsammlung.



Abbildung 3 Henri de Toulouse-Lautrec: *La Troupe de Mademoiselle Églantine*, Plakat mit nicht von Toulouse-Lautrec gestalteter Schrift, 1896, Farblithografie, 617 x 804 mm, Musée communal d'Ixelles, Brüssel, Adriani 162 III, Wittrock P 21.



Abbildung 4 Unbekannter Fotograf: Tanzgruppe der Mlle Églantine, 1896.

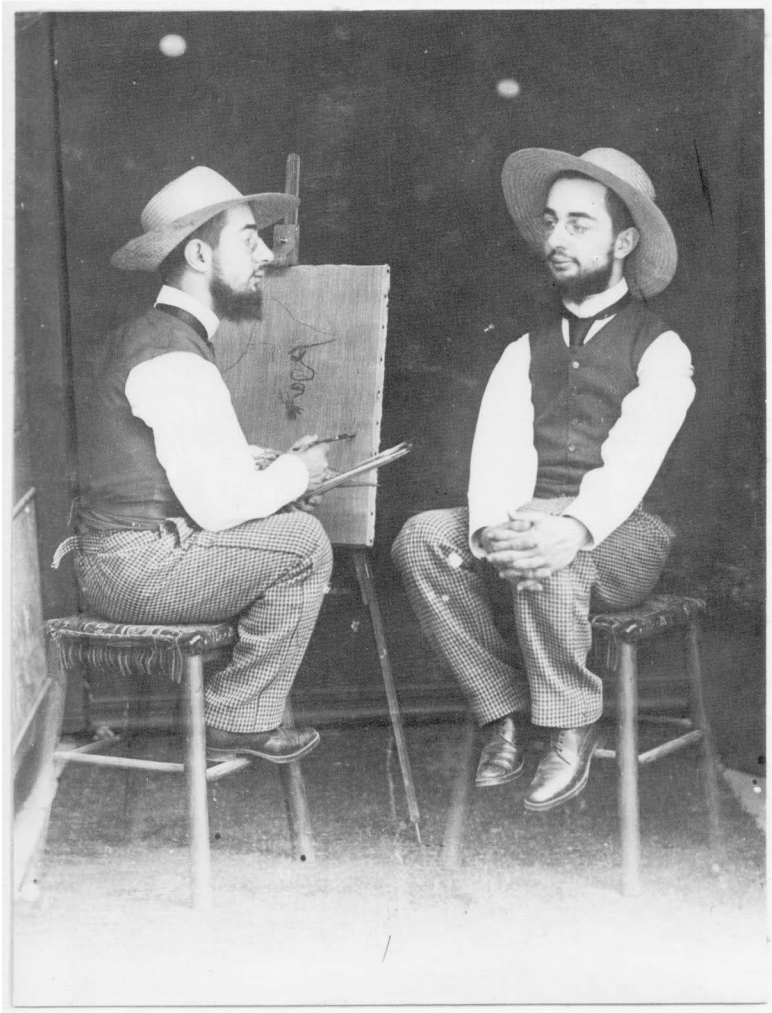


Abbildung 5 Maurice Guilbert: *Lautrec porträtiert Lautrec*, 1894, Fotografie aus einem Album mit 33 Fotografien der Familie Toulouse-Lautrec, Collection George Beaute.



Abbildung 6 Henri de Toulouse-Lautrec: *Jane Avril*, Plakat mit von Toulouse-Lautrec gestalteter Schrift, 1899, Farblithografie, 555 x 344 mm, Adriani 354, Wittrock P 29.



Abbildung 7 Paul Sescou: *Jane Avril*, um 1898, Fotografie als signierte Autogrammkarte auf Karton inklusive der Signatur »P. Sescou«, 16,5 x 11 cm, Privatsammlung.



Abbildung 8 Henri de Toulouse-Lautrec: *Moulin Rouge, La Goulue*, 1891, Plakat mit von Toulouse-Lautrec gestalteter Schrift oben, 1910 x 1150 mm, Musée de Montmartre, Paris, Adriani 1 II, Wittrock P 1 B.



Abbildung 9 Anonym: *La Goulue und Grille d'Égout*, o.J., Fotografie, Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Abbildung 10 Jules Hauteceur: *La Goulue*, o.J., Fotografie, Deutsches Theatrumuseum München.



Abbildung 11 Henri de Toulouse-Lautrec: *Miss Loïe Fuller*, 1893, insgesamt 50 Farblithografien, in überwiegend fünf Farben gedruckt: Graublau, Braunviolett, Olivgrün und Currygelb, Gelb und Rot, stellenweise mit Goldstaub tamponiert; je ca. 37 x 28 cm, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Fondation Jacques Doucet, Paris.

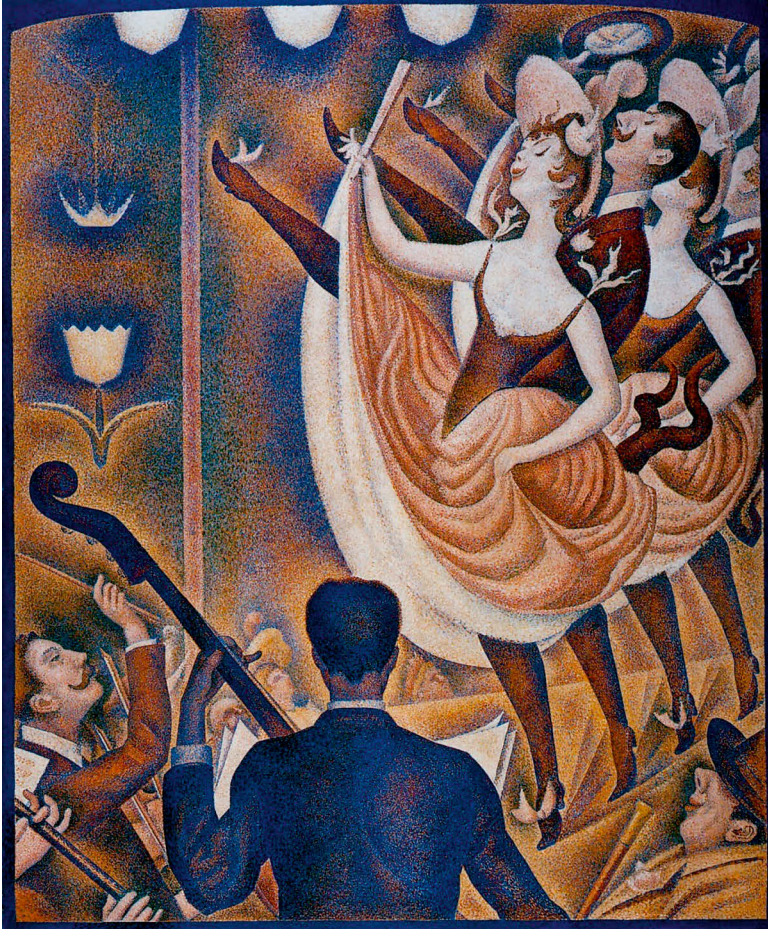


Abbildung 12 Georges Seurat: *Chahut*, 1889-1890, Öl auf Leinwand, 171,5 x 140,5 cm, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



Abbildung 13 Pierre Bonnard: *France-Champagne*, Plakat, 1891, Farblithografie, 80 x 60 cm.



Abbildung 14 Émile Mermet: *La publicité dans les rues des Paris en 1880*, Farblithografie, 17 x 32 cm.



Abbildung 15 Henri de Toulouse-Lautrec: *Au Moulin Rouge, La Danse*, 1890, Öl auf Leinwand, 115,6 x 149,9 cm, Sammlung McIlhenny, Philadelphia.



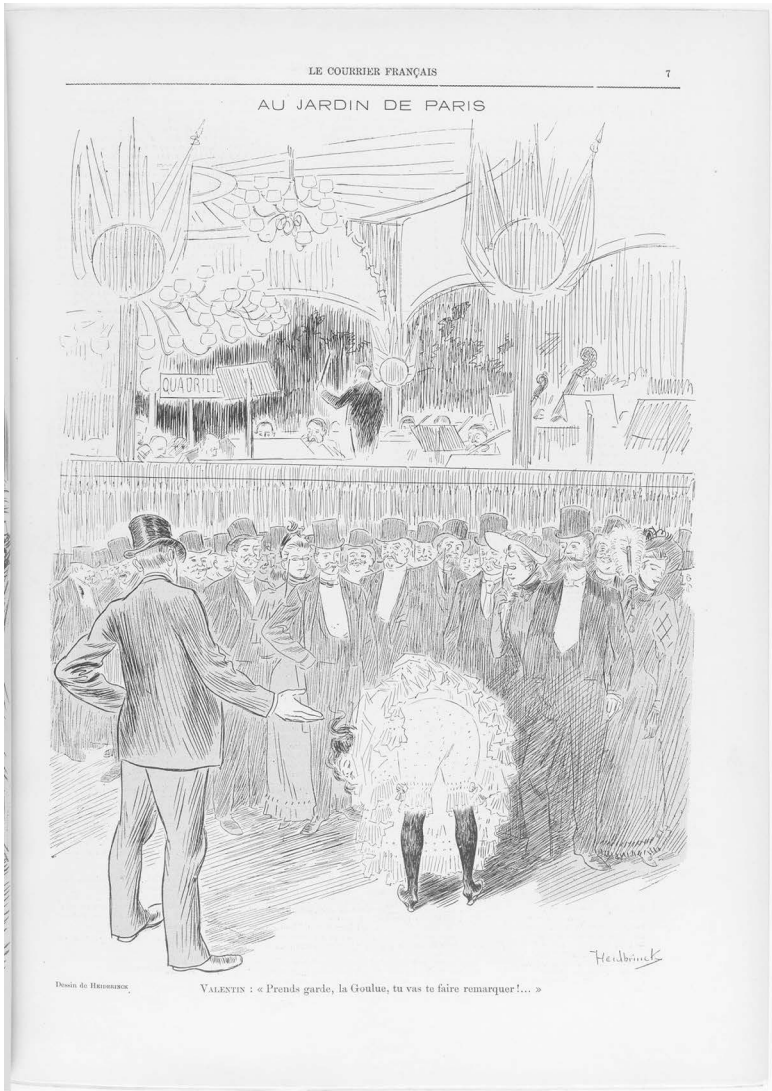
Abbildung 16 Henri de Toulouse-Lautrec: *Divan Japonais*, 1892/93, Plakat mit von Toulouse-Lautrec gestalteter Schrift, 808 x 608 cm, Adriani 8, Wittrock P 11.



Abbildung 17 E. LaGrange: *The Dance Hall of the Moulin Rouge*, o.J., Fotorelief, Zimmerli Art Museum, Rutgers University, New Jersey.



Abbildung 18 Anonym: *Die Tänzerin La Goulue*, um 1895, Fotografie, Musée de Montmartre, Paris.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Abbildung 19 Oswald Heidbrinck: *Au Jardin de Paris*, in : *Le Courrier français*, 29. Juni 1890, S. 7, Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Abbildung 20 Henri de Toulouse-Lautrec: *La Goulue*, 1894, Lithografie, 314 x 257 mm, Museum of Modern Art, New York, Adriani 95 I, Wittrock 65.



Abbildung 21 Henri de Toulouse-Lautrec : *May Milton*, Plakat, 1895, Lithographie in fünf Farben, 795 x 610mm, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Fondation Jacques Doucet, Paris, Adriani 134, Wittrock P 17.

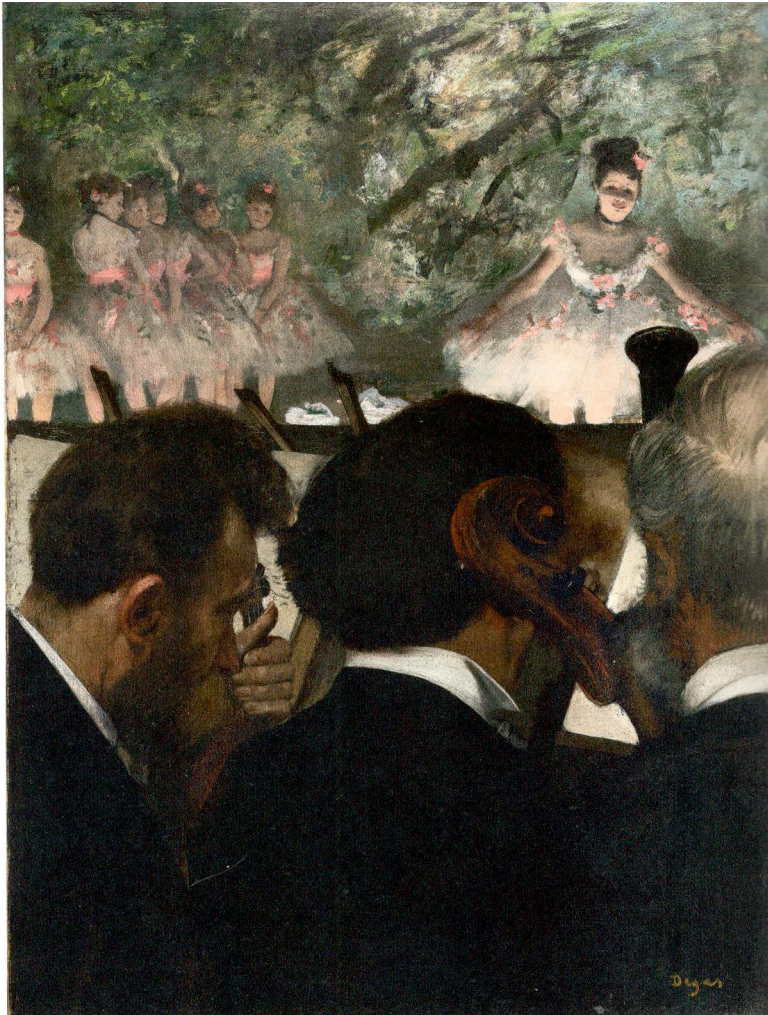


Abbildung 22 Edgar Degas: *Die Orchestermusiker*, 1872 (überarbeitet 1874-76), Öl auf Leinwand, 69 x 49 cm, Städel Museum Frankfurt a.M.



Abbildung 23 Henri de Toulouse-Lautrec: *Jane Avril Dansant*, 1893, Gouache auf Papier, 101 x 75 cm, Privatsammlung.



Abbildung 24 Leopold Reutlinger: Loie Fuller im Kostüm zum »Schmetterlings-Tanz«, 1893, Fotografie, Bibliothèque National de France, Paris.



Abbildung 25 Henri de Toulouse-Lautrec: *Jane Avril*, um 1893, Aquarell, Gouache, Bleistift auf Silbergelatinefotografie, 245x183 mm, Privatsammlung.



Abbildung 26 Jean François Raffaëlli: *La Servante*, um 1890, Bronze, Aufbewahrungsort unbekannt.



Abbildung 27 Louis Anquetin: *Au Moulin Rouge*, um 1893, Öl auf Leinwand, 168,7 x 207 cm, Privatsammlung.



Abbildung 28 Torii Kiyotada: Ichikawa Danjuro II. in der Szene »Wait a Moment« (Shibaraku), um 1715, Holzschnitt, s/w-Druck, von Hand koloriert mit tan-e-Farbe, 286 x 152 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abbildung 29 Alexander Binder: *Valeska Gert »Alt Paris«*, 6,2 x 5,3 cm, in: *Der künstlerische Tanz*, Hg. von Fa. Eckstein-Halpaus, Sammelalbum, Dresden, o.J. S. 11; Tessa Jahn, Eike Wittrock und Isa Wortelkamp (Hg.): *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*. Bielefeld 2015, S. 159.



Abbildung 30: Hans Robertson: *Niddy Impekoven »Dernier Cri«*, 6,2 x 5,3 cm, in: *Der künstlerische Tanz*, Hg. von Fa. Eckstein-Halpaus, Sammelalbum, Dresden o.J., S. 7.



Abbildung 31 Henri de Toulouse-Lautrec: *Two women dancing*, 1896, Bleistift auf Papier, 117 x 189 mm, Victoria and Albert Museum, London.



Abbildung 32 Henri de Toulouse-Lautrec: *Das Ballett der Mademoiselle Eglantine*, 1896, Farbstudie, Karton, 73 x 90,6 cm, Privatsammlung.



Abbildung 33 Edgar Degas: *La Salle de Danse*, 1891, Öl auf Leinwand, 47,9 x 87,9 cm, Yale University Art Gallery.

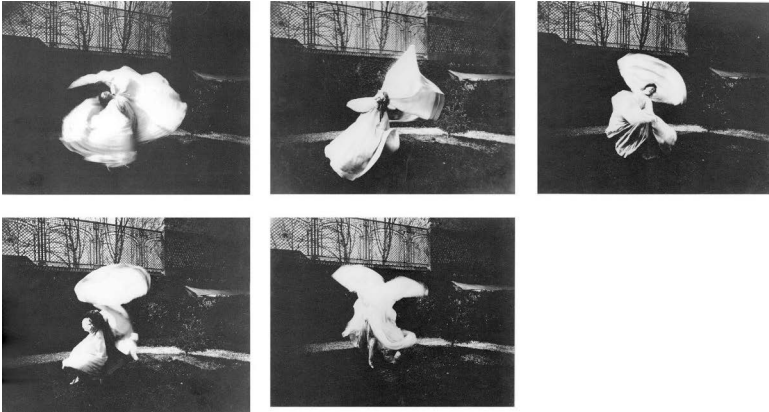


Abbildung 34 Harry C. Ellis: *Loïe Fuller dansant*, o.J., Fotografie, Musée Rodin, Paris.

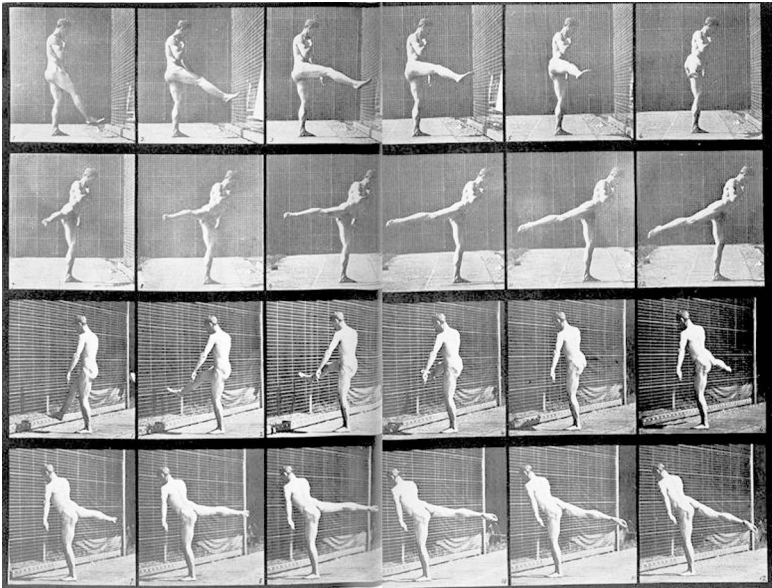


Abbildung 35 Eadweard Muybridge: First ballet action.

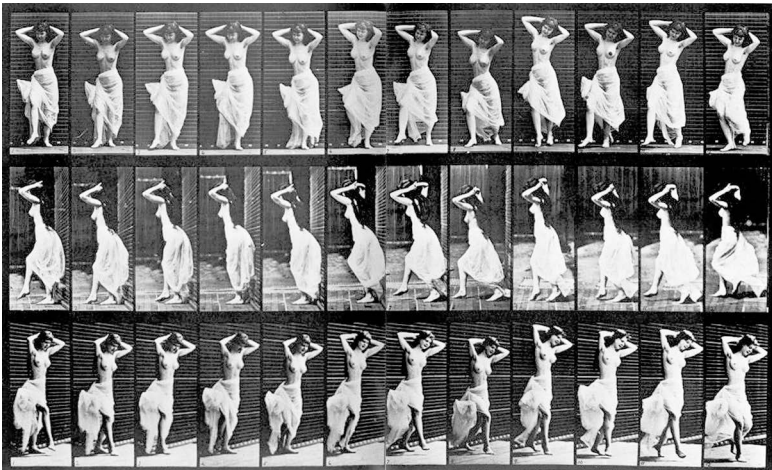


Abbildung 36 Eadweard Muybridge: Dancing (nautch).

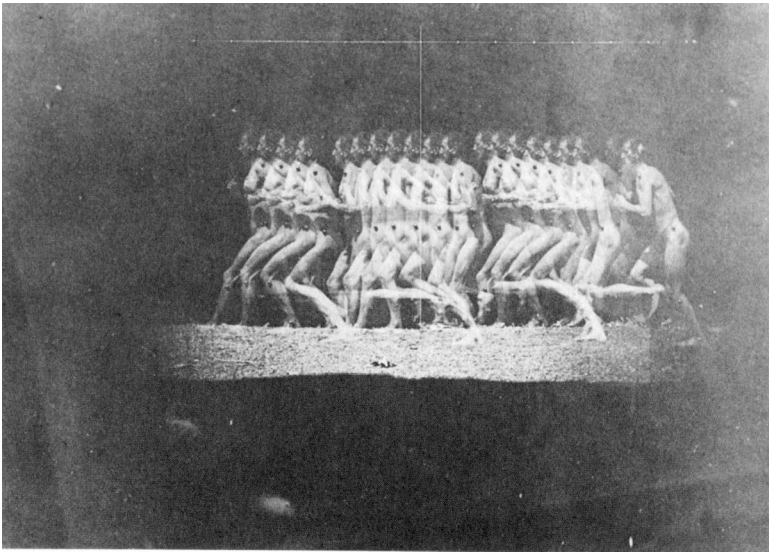


Abbildung 37 Thomas Eakins: *Synthetische Aufnahme eines Läufers*, 1888.

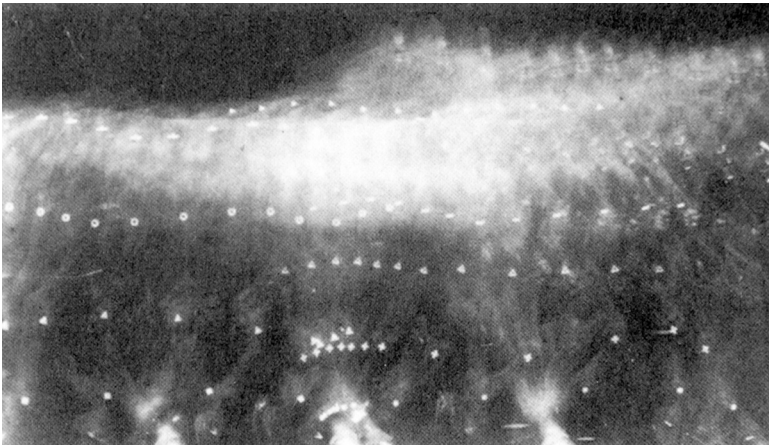


Abbildung 38 Étienne-Jules Marey: *Bewegung eines Pferdes mit markierten Gelenk-*
punkten, 1886.

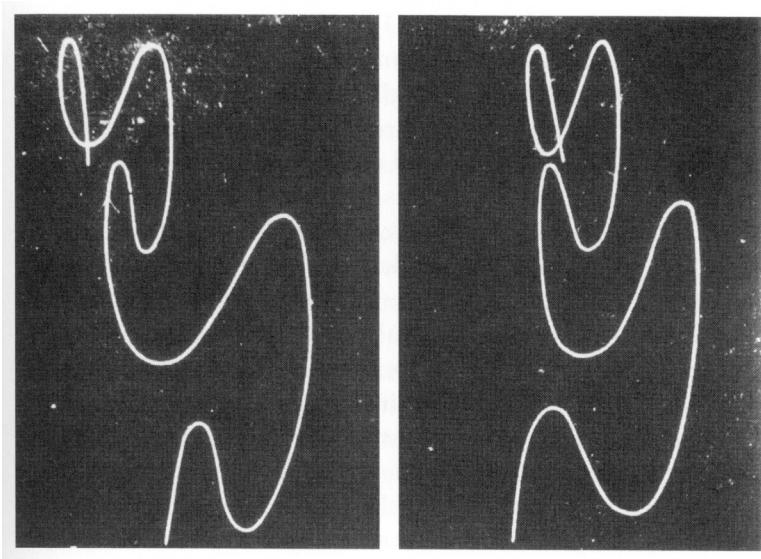


Abbildung 39 Étienne-Jules Marey: Stereoskopische Aufnahme der Bewegungsbahn eines Punktes der Hüfte, 1885.

Dank

Die vorliegende Arbeit entstand im Rahmen meiner Promotion an der Leuphana Universität Lüneburg. Thematisch lehnt sie sich an meine Masterarbeit an, in der ich die Visualisierung von Bewegung durch die Linie als spezifisches Darstellungselement in Henri de Toulouse-Lautrecs lithografischen Tanzdarstellungen untersucht habe. Die Plakate wurden dort nur erwähnt, weckten aber durch ihre besondere Funktion als Werbemittel meine Aufmerksamkeit und brachten mich dazu, sie zum Gegenstand meiner Dissertation zu machen. Unterstützt und begleitet wurde ich dabei von vielen Menschen in meinem Umfeld, denen ich meinen herzlichen Dank aussprechen möchte.

Zunächst danke ich meiner Erstbetreuerin Beate Söntgen für die langjährige Betreuung, ihre Geduld und ihr Vertrauen in meine Arbeit, die mich motiviert haben. Christina Thurner danke ich für die freundliche Aufnahme in das Team Tanzwissenschaft an der Universität Bern, das Eindenken in viele Kapitel und den regelmäßigen Austausch. Wolfgang Kemp danke ich für das Interesse an meiner Arbeit und die Bereitschaft zur Begutachtung. Und ich danke allen dreien für ihre Flexibilität, meine Disputation im Sommer 2020 online durchzuführen.

Mein Dank gilt auch den Einrichtungen und Institutionen, die mir die Arbeit an meiner Dissertation ermöglicht haben: die Leuphana Universität unterstützte mich zu Beginn meiner Arbeit mit einem Anschubstipendium, das mir die Möglichkeit gab, meine Fragestellungen zu entwickeln und schließlich mein Exposé zu verfassen. Die Studienstiftung des deutschen Volkes gewährte mir ein Promotionsstipendium und unterstützte mich bei meinen Forschungsaufenthalten im Ausland. Sie ermöglichte mir auch die Begegnung und den Austausch mit Geförderten und Expert:innen aus Wissenschaft und Praxis. Zuletzt erhielt ich ein Stipendium des ProScience Forschungsförderungsfonds für Nachwuchswissenschaftlerinnen der Leuphana Universität

Lüneburg, mit dem ich einen weiteren Auslandsaufenthalt durchführen und mein Forschungsprojekt beenden konnte.

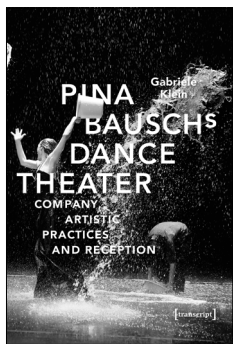
Ich danke den Mitarbeiter:innen des Deutschen Forums für Kunstgeschichte Paris, des Institut national d'histoire de l'art in Paris, der Bibliothèque nationale de France in Paris und des Statens Museum for Kunst in Kopenhagen für die Recherchemöglichkeiten sowie den Organisator:innen und Teilnehmer:innen der Summer School *figuration. Szenarien des Übergangs in Literatur, Musik, Theater und Kunst* des NFS Bildkritik *eikones* in Basel für die Unterstützung meines Forschungsprojekts und den regen Austausch.

Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein danke ich sehr für die Aufnahme meiner interdisziplinären Arbeit in die Reihe TanzSkripte, die mich sehr freut und ehrt. Jenso Scheer und Dennis Schmidt vom transcript Verlag gilt mein herzlicher Dank für die Begleitung meiner Veröffentlichung. Rebecca Münchmeyer danke ich für das umsichtige und schnelle Korrektorat.

Danken möchte ich auch den Teilnehmer:innen des Promotionskolloquiums von Beate Söntgen, besonders Anna Christina Schütz, Anna Storm und Anika Reineke, sowie den Teilnehmer:innen des Kolloquiums des theaterwissenschaftlichen Instituts der Universität Bern, die mich durch ihre fachliche Expertise, ihre kritischen Anmerkungen und interessierten Fragen, Ideen und Hinweise angespornt und unterstützt haben. Ein besonderer Dank gilt Nina Eckhoff-Heindl, Anne Hemkendreis und Jasmin Sawicki, die mich viele Jahre lang begleitet, mehrfach meine Arbeit gelesen und durch ihre Kommentare und Ratschläge entscheidend zum Gelingen dieses Projekts beigetragen haben.

Zuletzt und von ganzem Herzen danke ich meiner Familie: meinen Eltern, die mich in Studium und Promotion bedingungslos unterstützt haben, meinem Mann Felix Ludwig, der immer ein offenes Ohr und großes Vertrauen ich mich hat und unseren drei Söhnen, durch die ich gelernt habe, strukturiert, effizient und ehrgeizig zu arbeiten und die mit mir dem Anschluss dieses Projekts entgegenfiebert haben.

Theater- und Tanzwissenschaft



Gabriele Klein

Pina Bausch's Dance Theater Company, Artistic Practices and Reception

2020, 440 p., pb., col. ill.

29,99 € (DE), 978-3-8376-5055-6

E-Book:

PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5055-0



Gabriele Klein

Pina Bausch und das Tanztheater Die Kunst des Übersetzens

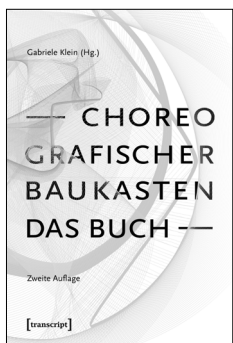
2019, 448 S., Hardcover, Fadenbindung,

71 Farbbildungen, 28 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4928-4

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4928-8



Gabriele Klein (Hg.)

Choreografischer Baukasten. **Das Buch** (2. Aufl.)

2019, 280 S., kart.

29,99 € (DE), 978-3-8376-4677-1

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4677-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Theater- und Tanzwissenschaft



Benjamin Wihstutz, Benjamin Hoesch (Hg.)

Neue Methoden der Theaterwissenschaft

2020, 278 S., kart., Dispersionsbindung,

10 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-5290-1

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5290-5



Manfred Brauneck

Masken - Theater, Kult und Brauchtum

Strategien des Verbergens und Zeigens

2020, 136 S., kart., Dispersionsbindung, 11 SW-Abbildungen

28,00 € (DE), 978-3-8376-4795-2

E-Book:

PDF: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4795-6



Kathrin Dreckmann, Maren Butte, Elfi Vomberg (Hg.)

Technologien des Performativen

Das Theater und seine Techniken

2020, 466 S., kart., Dispersionsbindung, 34 SW-Abbildungen

45,00 € (DE), 978-3-8376-5379-3

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5379-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**