

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 Auftragssituation 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 unbekannten 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 Loïe«, 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, erhitender [...], und das Ganze dieses wilden und immer wilder werdenden Galopps gibt ein schauderhaftes 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 Bein Höhen 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 Umrisse 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 Lebensztejn 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 Staffellung 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 Rocksaum 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, verschmäh 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 Gäßner, 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 üben den 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' Gemälden 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 Darstellereinplakats 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 Ephemerens, 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 Anschnittthaftigkeit 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. Dankzer: *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 Grundschrift, 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 Clau- de 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 Adelshäuser 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 zusammengefasst 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. Hushka: *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 Einzeln betrachtet 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 aufgeführt 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'en 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-Lautreucs 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 beauftrag 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 Varietés*, 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 I.1.

oder Aufführungsorte befreit. Auch die Größe dieser Plakate unterscheidet sich von der 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 unbekannten 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 Sammelalben 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, zwölfbändigen 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 Tänzerinnenporträt, 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. Barche 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 Kleinformaten der Plakate adaptieren in gewisser Weise diesen Bezeugungscharakter der Fotografien. Die Voraussetzung für die Aufnahme in Maindrons 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 *Nomas* 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 Barche/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 kleinformatigen 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 Martys 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 Raumtiefe 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: Vormalis 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 medienspezifischen 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 Staffellung 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 Tänzerinfiguren 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.

