

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

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

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

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

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

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

1. Die unbewegte Figur und die bewegende Rahmung

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

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

And, enigmatically smiling,
In the mysterious night,

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

3 Ebd., S. 118.

4 Ebd., S. 115.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Pose

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

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

grafische Tänzerinporträt unterliegt also ähnlichen Darstellungsbedingungen wie die Porträtfotografie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Figur und Rahmung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

32 Ebd.

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

Der Musiker als Vermittlungsfigur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

39 Ebd., S. 82.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Resümee

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

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

60 Siehe dazu Kapitel I.1.

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

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

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

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

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

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

2. Vom Atelier auf die Bühne

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

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

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

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

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

Im Gegensatz dazu zeigt das Plakat *Jane Avril* (1893) die Tänzerin auf einer Bühne und in Anwesenheit des Musikers, die die ursprüngliche Umgebung, den Ort ihrer Aufführung, wenn auch nicht eindeutig beschreiben, so doch zumindest aufrufen. Das Jardin de Paris, für das das Plakat laut Aufdruck in einigen Exemplaren wohl vorgesehen war, wird von Joseph Oller in den Räumen des ehemaligen L'Horloge – einem seit 1840 bestehenden, aber im Laufe seiner Zeit mehrfach umgezogenen Café – eröffnet. Es befindet sich zunächst hinter dem Palais de l'Industrie bis es im Zuge der Vorbereitungen der Weltausstellung in die Nähe des Place de la Concorde umziehen muss. Heute existiert dort nur noch ein kleiner Pavillon, der an das letzte Jardin de Paris erinnert. Einen Eindruck des Café-Concerts in der Zeit der Auftritte Jane Avrils und La Goulues lässt sich aus der Zeichnung Oswald Heidbrincks für *Le Courrier français* (Abbildung 9) gewinnen. Dort tanzen La Goulue und Valentin im Parkett, das Orchester ist auf der Bühne platziert. Im Plakat *Jane Avril* (1893) findet sich jedoch kein eindeutiger Hinweis auf das Jardin de Paris oder einen anderen tatsächlich identifizierbaren Aufführungsort. Die Bühne könnte zur Ausstattung der meisten größeren Tanzlokale gehören. Ein vor der Bühne platzierter Musiker verweist auf ein Orchester im Parkett oder gar einem Orchestergraben. Anders als in Toulouse-Lautrecs Plakat *Moulin Rouge, La Goulue* (Abbildung 8), in dem das Umfeld der Tänzerin und ihres Tanzpartner Valentin klar als Ballsaal des bekannten Unterhaltungsetablissemments an der Place Blanche erkennbar ist, gibt es in *Jane Avril* (1893) keine charakteristischen Lampen, keine architektonischen Besonderheiten und kein identifizierbares Publikum.

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

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

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

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

Schauplatz Tanzlokal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

70 Ebd., S. 45.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rahmensetzung

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

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

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

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

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

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

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

les bas noirs. [...]

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

Il se peut qu'elles aient eu raison.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Rahmen als Bildformel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Resümee

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Nachdenken über Konventionen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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