

Zusammenfassung und Ausblick

Die vorliegende Arbeit widmete sich den Tanzplakaten Toulouse-Lautrecs, die deutliche Bezüge zur Seherfahrung des Tanzes wie auch zum Bildvokabular der fotografischen Aufnahmen der dargestellten Tänzerinnen aufweisen. Ziel der Untersuchung war es, zu skizzieren, auf welche Weise Lithografie, Fotografie und Tanz in den Plakaten in ein wechselseitiges Verhältnis treten. Dazu wurden drei Plakate aus dem umfassenden Œuvre ausgewählt, zu denen in der Zeit ihrer Entstehung Fotografien der dargestellten Tänzerinnen existieren, die Toulouse-Lautrec als direkte oder indirekte Vorlagen für die Plakate nutzt. Die vergleichende Analyse der lithografischen und fotografischen Bilder ergab, dass es am Ende des 19. Jahrhunderts in der Fotografie wie auch in der Kunst dieselben Hürden in der Suche nach einem geeigneten Darstellungsmodus für Bewegung zu überwinden gilt und dass jeweils zwei Prinzipien erprobt werden: zum einen die Visualisierung von Bewegung über die Betonung des Körpers und die Pose (in den Ballettbildern, den fotografischen Rollenporträts, der seriellen Fotografie Muybridges); zum anderen die Tilgung des Körpers zugunsten der bewegten Erscheinung der Darstellung (in der linearen Gestaltung der Tanzplakate Toulouse-Lautrecs, den fotografischen Momentaufnahmen, den synthetischen und grafischen Bewegungsstudien). Toulouse-Lautrec übernimmt in seinen Plakaten die Motive und die Formsprache aus den Tänzerinfotografien, die er mithilfe der Grundstrukturen und des Charakters des freien Tanzes als Funktionsprinzipien der lithografischen Darstellung bearbeitet, und regt damit zur Reflexion über den dargestellten Tanz wie auch über die Mechanismen der Darstellung ephemerer Bewegung in den assoziierten Bildmedien an.

Im ersten Kapitel, das sich mit Toulouse-Lautrecs erstem Tanzplakat *Moulin Rouge, La Goulue* aus dem Jahr 1891 (Abbildung 8) befasste, wurde die Werbewirksamkeit des Plakats und seine Besonderheit als Darstellerinplakat vor dem Hintergrund ausgewählter fotografischer Porträts La Goulues

(Abbildungen 9 und 10) analysiert. Toulouse-Lautrec verknüpft die Tänzerin und das Etablissement auf verschiedenen Ebenen im Bild miteinander. Die Tänzerin wird dabei identifizierbar durch die Umsetzung der Eigenschaften ihrer Erscheinung und ihres Tanzstils, die Toulouse-Lautrec mithilfe der künstlerischen Umformulierung und des Einsatzes der lithografischen Bildmittel erreicht. Dabei spielen vor allem die Integration des Papiergrunds sowie die Verflächigung der Darstellung und die Verschränkung der verschiedenen Bildebenen durch die Linie und die Farbe eine wichtige Rolle. Sie sind ebenfalls Mittel zur Dynamisierung der Darstellung, die auch mit der Synthese zweier verschiedener fotografischer Motive zusammenhängt. La Goulue nutzt fotografische Aufnahmen ihrer selbst in charakteristischen und fest mit ihrer individuellen Interpretation des Cancan verknüpften Posen, um sich in der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Toulouse-Lautrec bezieht sich auf diese Aufnahmen, indem er die Körperhaltung der Figur im Plakat an die spezifischen Posen La Goulues anlehnt. Durch die Modifikation des etablierten fotografischen Bildmaterials im Plakat entfernt sich die Darstellung von der Präsentation der posierenden Tänzerin für die Betrachtenden und generiert das Bild einer Aufführung der Tänzerin, in der die Betrachtenden des Plakats zu Beobachtenden der Tanzszenen werden.

Kapitel zwei der Arbeit untersuchte das Plakat *Jane Avril* (1893) (Abbildung 1) und sein Verhältnis zur fotografischen Vorlage, der Autogrammphotografie der Tänzerin von Paul Sescou (Abbildung 2). Die Analyse ergab, dass der innerbildliche Rahmen in Toulouse-Lautrecs grafischer Umsetzung des Motivs aus der Fotografie eine entscheidende Rolle einnimmt. Er engt die Tänzerinfigur auf der Bildfläche ein, dynamisiert die Darstellung jedoch auch, indem er die Figur in ein Netz aus Richtungs- und Bewegungsachsen einspannt. Er lässt sich darüber hinaus als Markierung der ›Rahmenbedingungen‹ des Tanzes, also der Umstände der Aufführung, lesen und hebt Jane Avril als wichtige Protagonistin des freien Tanzes heraus. Die fotografische Vorlage fungiert als Grundlage für die Auseinandersetzung mit den Konventionen des Tanzes und des Bildes für die Bewegungsvisualisierung sowie des Potentials der Lithografie. Dieses zeigt sich in der Generierung einer Bewegung auf der Ebene der Darstellungselemente und der Vermittlung dieser Bewegung in Richtung der Betrachtenden. Dabei spielt der Musiker, die einzige andere Figur im Bild, eine wichtige Rolle. Er kommt als Kürzel aus bewegten Linien zur Darstellung und wird damit zu einer Art Anleitung des Nachvollzugs der Bildbewegung. Er selbst spiegelt Bewegung wider als Figur, die ihr figurierendes Potential

durch die lineare Gestaltung offenlegt. Gleichzeitig verweist er auf die Funktion der Linie als Element der Bewegungsvisualisierung im Bild.

Auch für die Konzeption des Plakats *La Troupe de Mlle Églantine* von 1896 (Abbildung 3) greift Toulouse-Lautrec auf eine Fotografie der Tänzerinnen zurück (Abbildung 4). Das Plakat ist Ausgangspunkt des dritten Kapitels, das sich neben der Frage nach der Bewegung im Bild mit den späteren Tanzplakaten Toulouse-Lautrecs und einer Veränderung in der Wahrnehmung und Verwendung der Plakate befasste. In *La Troupe de Mlle Églantine* gelingt Toulouse-Lautrec die Rhythmisierung der Bildfläche durch das Figurenarrangement und die Anpassung an das Bildformat. Dabei lehnt sich die formalisierte figürliche Darstellung an die Struktur und Bewegungssprache des dargestellten Tanzes an, die sich durch die Wiederholung und Variation der Bewegung – und ergo durch die Wiederholung der Figuren bei gezielter Variation ihrer Körperhaltungen – auszeichnet. Im unmittelbaren Umfeld Toulouse-Lautrecs und von ihm mit Interesse verfolgt werden auch verschiedene naturwissenschaftlich motivierte Experimente zur Untersuchung der Bewegung durchgeführt. Sie entwickeln verschiedene Konzepte der Bewegungsvisualisierung mithilfe der Fotografie, die die Bildsprache der Tanzplakate und insbesondere die Erscheinung der bewegten (Umriss-)Linie prägen. Mit ihrer reduzierten Größe und neutralen Gestaltung ohne Hinweise auf eine spezifische Umgebung im Bild nähern sich die Plakate auch der Formsprache und Ästhetik der fotografischen Tänzerinporträts an. Ihnen gemein sind die zunehmende Distanzierung von ihrer werbenden Funktion und eine Öffnung in Richtung einer Erinnerungs- und Sammelkultur der Tänzerinbilder. Damit tragen sie einerseits zum sich entwickelnden ›Starkult‹ bei. Andererseits spiegeln sie den Umgang mit dem Tanz und den Tänzerinnen in Bildern, das bedeutet die sich entwickelnde Sammelkultur, und mithin die Möglichkeiten der Vergegenwärtigung oder Realisierung der Tänzerin und ihres Tanzes in Fotografie und Lithografie wider.

Mit Blick auf die in den drei Kapiteln erarbeitete Beziehung zwischen dem Tanz, den Tänzerinfotografien und den Tanzplakaten Toulouse-Lautrecs lässt sich ein Bogen spannen, der mit der Nutzung der Fotografie für die Werbewirksamkeit der Plakate beginnt und über das Aufzeigen der Möglichkeiten und Grenzen der fotografischen Bewegungsvisualisierung durch ein In-Bewegung-Versetzen des lithografischen Bildes bis hin zur Anregung einer Reflexion über das Wesen oder den Charakter von Tanz, Fotografie und Lithografie reicht. Die Plakate basieren auf den im Atelier inszenierten Tänzerin-fotografien, nehmen aber eine medienspezifische Interpretation und Umfor-

mung ihrer Motive vor, in denen sich sowohl die individuelle Erscheinung der Tänzerin, ihr spezifischer Tanzstil, die Atmosphäre als auch die Aufführungspraxis in den Café-Concerts in den Darstellung widerspiegeln. Die Plakate suggerieren damit einen gewissen Ereignischarakter und lassen den Eindruck einer Essenz der Tanzaufführung im Bild entstehen. Die ephemere Bewegung wird in der formalen Anlage und den spezifischen Bildmitteln der Lithografie – Linie, Figur, Fläche, Bildrand und Bildraum – aufgeführt, wodurch die Plakate als Form der Realisierung der tänzerischen Bewegung im Bildmedium lesbar werden.

Die statischen Posen der fotografischen Aufnahmen bleiben in den Tanzplakaten jedoch erkennbar. Sie beziehen die Darstellungen bewusst auf das Bildvokabular des Tanzes, also jene Bilder des Tanzes, die in den fotografischen Ateliers im Porträtmodus nachgestellt werden und den Tanz auf diese Weise in Bildform bewahren. Es kommt zu einem Spannungsverhältnis zwischen unbewegter Figur und bewegtem Bild. Die Tanzplakate generieren eine Vorstellung von bildlicher Bewegung und spielen bewusst mit den auch durch das fotografische Bildmaterial geschürten Erwartungen der Betrachtenden – ein Prinzip, auf dem der Cancan selbst basiert. Er suggeriert die ›Verfügbarkeit‹ der Tänzerinnen und spielt mit der Freizügigkeit und den Versprechungen, die in der Phantasie der Betrachtenden fortgeführt werden können. Ähnlich funktionieren die Plakate: Sie kodieren Bewegung als Phänomen auf der Bildfläche, versprechen und bewerben den Tanz, der im Nachvollzug der Bildbewegung durch die Betrachtung zur Aufführung kommt.

Die vorliegende Arbeit hat mit der Untersuchung der Tanzplakate und der fotografischen Tänzerinporträts die Bildwerdung des Cancan, der Quadrille naturaliste sowie der Tänze Jane Avrils als Beispiele für Erscheinungsformen des freien Tanzes und die wechselseitige Beziehung der Bildmedien Lithografie und Fotografie beleuchtet und Anknüpfungspunkte für die zukünftige Forschung eröffnet. Folgende Themenfelder und Forschungsgegenstände, die die Erträge dieser Arbeit ergänzen, scheinen mir für weitere Untersuchungen besonders gewinnbringend. Zunächst ließe sich die Untersuchung im Kontext der Übertragung des Tanzes in Bilder anhand weiterer lithografischer Tanzdarstellungen aus dem Œuvre Toulouse-Lautrecs, die nicht primär als Werbemittel konzipierte wurden, ausweiten. Zu fragen wäre hier beispielsweise, wie diese Lithografien mit Blick auf die Kategorien des bewegten Bildes versus des Bewegungsbildes eingeordnet werden können. Ersteres bezeichnet eine Darstellung, die mit ihren spezifischen Darstellungsmitteln einen Bildrhythmus und eine Dynamik generiert. Zweiteres meint das Bild einer in

Bewegung angehaltenen Figur und wurde eingangs als Kategorie für die späteren Tanzfotografien als Gegenpart zum fotografischen Tänzerinporträt angeführt.¹ Einen Anstoß gibt beispielsweise die Lithografie *Jane Avril* aus dem Album *Le Café Concert*. Denkbar ist auch, die Frage nach dem Einfluss der freien Tänze auf andere Gattungen und künstlerische Ausdrucksmedien, wie die Bildhauerei und die Malerei, näher zu betrachten. Lohnenswert wäre hier neben der ausführlichen Betrachtung der Prinzipien der Bewegungsvisualisierung der Status der Werke als historische Quellen, die den Eindruck der Tänze, ihr Bewegungsvokabular und ihr Körper- und Kostümbild vermitteln.²

Auch an der Wirksamkeit der Darstellungen Toulouse-Lautrecs lassen sich weitere Untersuchungen ansetzen. Die von ihm dargestellten Tänzerinnen erfreuen sich sicher nicht zuletzt dank seiner Plakate, Lithografien und Gemälde noch heute einiger Bekanntheit. Seine Werke prägen entscheidend unser Bild des Lebens und Wirkens am Montmartre um 1900. Bis heute entsteht beispielweise eine Vielzahl von Filmen, in denen Toulouse-Lautrec und sein Werk im Mittelpunkt stehen oder Erwähnung finden. Um nur einige zu nennen: John Hustons *Moulin Rouge* (1952), *Toulouse-Lautrec – Der Maler vom Montmartre* (1998) vom Regisseur Roger Planchon, *Moulin Rouge!* (2001) von Baz Luhrmann oder Woody Allens *Midnight in Paris* (2011).³ Dass sich das auch durch die Werke Toulouse-Lautrecs etablierte Bildvokabular in besonderer Weise in diese Filme einschreibt, macht die Cancanszene aus dem Film *Moulin Rouge* (1952) deutlich.⁴ Darin tritt eine Gruppe von vierundzwanzig Cancantänzerinnen am Eröffnungsabend des Moulin Rouge

-
- 1 Siehe die Einleitung der vorliegenden Arbeit. Für die hier gemeinte Definition des Bewegungsbildes siehe Wortelkamp: *Blinde Flecken*, S. 180.
 - 2 Claudia Rosiny untersucht die Zusammenhänge der tänzerischen Ästhetik des modernen Tanzes und des frühen Films in *TanzFilm* (2013) und thematisiert dort die Einwirkung der tänzerischen Darbietungen Loïe Fullers auf das junge Medium am Beispiel der erhaltenen Filmfragmente der Brüder Lumière, die den *Serpentinantanz* zeigen. Siehe Rosiny: *TanzFilm*.
 - 3 David Price liefert einen Überblick über Filme, die sich dem Cancan widmen. Siehe Kapitel 5: *A Feast for the Eyes. The cinema and the cancan*. In: Price: *Cancan!*, S. 168-191. Das Musée Montmartre zeigte 2017 eine Ausstellung mit dem Titel *Montmartre. Décor de Cinéma*. Siehe AK: *Montmartre, décor de cinéma*. Hg. von Saskia Ooms und Pierre Philippe, Musée de Montmartre. Paris 2017. Auch in der Literatur finden Toulouse-Lautrec und sein Werk an vielen Stellen Einzug, wie zum Beispiel in Christopher Moores Roman *Sacré Bleu* (2012).
 - 4 Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=exrcnq6Uac4>. Letzter Aufruf: 5. April 2021.

im Parkett des Etablissements auf. Sie zeigen all die bekannten Cancanfiguren, wie das angewinkelt angehobene Bein, *battements* und *port d'armes*. Einen prominenten Platz nimmt die Pose La Goulues mit vornübergebeugtem Oberkörper und hochgeschlagenem Rock in der ansonsten nicht ganz zeitgemäßen Choreografie ein. Auch wird kurz Toulouse-Lautrec (gespielt von José Ferrer) beim Skizzieren – in Anlehnung an die dem Plakat *La Troupe de Mlle Églantine* zugrundeliegenden Zeichnungen – eingeblendet. Ansonsten rückt die Kamera den Fokus hauptsächlich auf die bewegten Kostüme. In diesem Sinne regen die Filme zu einer Untersuchung aus kulturhistorischer Perspektive und der Frage nach dem Einfluss des umfassenden Werkes Toulouse-Lautrecs und seiner Person auf das sich etablierende Medium des Films an.

Die vorliegende Arbeit eröffnet einen neuen Zugang zum Œuvre Henri de Toulouse-Lautrecs, der den Tanz und die Fotografie gleichermaßen in die Betrachtung einbezieht, und stellt ihre Rolle für die Entwicklung der Bildsprache Toulouse-Lautrecs heraus. Damit erweitert die Arbeit die Forschungslandschaft um das Werk des bekannten französischen Künstlers in Richtung der kulturellen Praxis der Bilder des Tanzes und trägt zur Diskussion um das spezifische Ausdruckspotential der Darstellungselemente der Lithografie für die Bewegungsvisualisierung in der gegenständlichen Moderne bei. Die Arbeit stößt darüber hinaus die weitergehende Beschäftigung mit der Verschränkung des flüchtigen Tanzes mit dem statischen Bildmedium an und bildet eine Grundlage für die Entwicklung einer Theorie der Bildwerdung des Tanzes, die am Beispiel der lithografischen Tanzplakate Henri de Toulouse-Lautrecs strukturell fassbar gemacht werden kann.