

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Darstellerin und Etablissement im Plakat

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Schrift und Bild

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Bildpersonal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Raum

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

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

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

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

Resümee

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

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

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

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

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

2. Bewegung im Bild

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Genese und Dynamisierung der Pose

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

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

55 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁰ Siehe hierzu Kapitel II.2.

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

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

Die Figuren auf der Bildfläche

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

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

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

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

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

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

65 Siehe hierzu Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 44-45. An verschiedenen Stellen der vorliegenden Arbeit werden Parallelen zu diesen Referenzen gezogen und als Quellen der Inspiration Toulouse-Lautrecs besprochen. An dieser Stelle jedoch soll der Fokus auf das durch die Flächigkeit generierte Verhältnis der Figuren zueinander gelenkt werden.

66 Vgl. Weaver Chapin: *Henri de Toulouse-Lautrec and the Cafe-Concert*, S. 83-84. Weaver Chapin verweist darauf, dass diese Referenz schon von den Zeitgenossen Toulouse-Lautrecs erkannt wurde.

67 Über die Erfindung und den großen Erfolg des modernen Schattentheaters im *Le Chat Noir* durch die Künstler Henri Rivière und Henry Somm schreibt u.a. Cate, Phillip Dennis: *The Chat Noir Cabaret and the World of Art and Entertainment*. In: AK: *Toulouse-Lautrec and La Vie Moderne. Paris 1880-1910*. Hg. von Phillip Dennis Cate, Art Services International Alexandria, New York 2013.

68 Vgl. Perucchi-Petri, Ursula: *Die Landschaft der Großstädte*. In: AK: *Die Nabis. Propheten der Moderne: Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Elie Ranson, József Rippl-Rónai, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard*. Hg. von Claire Fréches-Thory und Ursula Perucchi-Petri, Kunsthaus Zürich, München 1998, S. 77-78 und Cate: *The Chat Noir Cabaret and the World of Art and Entertainment*, S. 104. Im selben Ausstellungskatalog wird auch die Rolle des *Le Chat Noir* für Toulouse-Lautrecs künstlerischen Werdegang als Ort vieler erster Begegnungen mit Schriftsteller:innen, Künstler:innen, Komponist:innen und Darsteller:innen, mit denen er später zusammenarbeitet, beschrieben. Vgl. ebd. S. 105-106.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

73 Price: *Can-can!*, S. 65.

74 Ebd.

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

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

-
- 76 Im Übrigen ähneln sich die Bilder auch im Aufbau mit dem friesartig angeordneten Publikum hinten und der Positionierung Valentins im Vordergrund – in der Zeichnung als Rückenfigur und nicht tanzend, im Gegensatz zur Darstellung im Plakat als tanzende Profilfigur.
- 77 Toulouse-Lautrec scheint diese Figur als Bildformel weiterzuentwickeln. So ähnelt der Kontrabassspieler im zwei Jahre später entstehenden Plakat *Jane Avril* (1893) (Abbildung 1) der Figur Valentins bezüglich seiner Positionierung und Gestaltung. Mehr noch als der Tanzpartner La Goulues aber entfernt sich der Musiker dabei von der dargestellten Szene und wird zur Vermittlungsfigur zwischen Bild und Betrachtenden. Kapitel II.1 beschäftigt sich ausführlicher mit dem Einsatz von Vermittlungs- oder Identifikationsfiguren bei Toulouse-Lautrec und zeigt auch mögliche Vorgänger dieser Bildformel im Umfeld Toulouse-Lautrecs auf.
- 78 Bois, Yves-Alain: *On Matisse: The Blinding. For Leo Steinberg*. In: *October*, 68, 1994, S. 64.
- 79 Ebd.

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

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

Sexuelle Konnotationen in Tanz und Bild

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

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

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

⁸¹ Vgl. ebd., S. 4-6.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

88 Siehe hierzu Kapitel II.3.

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

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

-
- 89 Zur Leerstelle als rezeptionsgeschichtliche Analogie zu Wolfgang Isers Leerstelle in der Literatur siehe Kemp, Wolfgang: *Rezeptionsästhetik*. In: Pfisterer, Ulrich: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart 2009, S. 388-389 und Kemp, Wolfgang: *Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin 1992, S. 259-262.
- 90 Vgl. Weaver Chapin: *Toulouse-Lautrec & the Culture of Celebrity*, S. 53 und 54.
- 91 Hochkirchen, Britta: *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung. Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld*. Göttingen 2018 [Dissertation]. S. 72.

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

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

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

92 Ebd. S. 73.

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

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

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

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

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

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

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

96 Ebd., S. 34.

97 Vgl. ebd., S. 8.

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

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

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

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

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

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

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

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

Resümee

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

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

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

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

3. Identifikation und Stilisierung

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 64 und 82.

¹⁰⁸ Ebd. S. 82.

¹⁰⁹ Zur Sammlungsgeschichte des Plakats siehe Kapitel III der Arbeit.

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

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