

Einleitung¹

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

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

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

Toulouse-Lautrec und die Fotografie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fotografie und Lithografie

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

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

17 Frehner: *Vorwort*, S. 13.

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

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

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

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

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

-
- 21 Vgl. Koella: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*, S. 34. Peter Geimer versammelt die wichtigsten Positionen der Fototheorie. Kapitel 5 seiner Einführung befasst sich eigens mit der Fotografie im Bezugsfeld der bildenden Künste. Siehe Kapitel 5: *Kunsttheoretische Bestimmungen: Die Fotografie im System der Künste*. In: Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*. Hamburg 2009, S. 170-225.
- 22 Siehe Baudelaire, Charles: *Der Salon von 1859*. In: Charles Baudelaire (Hg.): *Sämtliche Werke/Briefe*. München/Wien 1989.
- 23 Letzteres dominiert die Diskussion um den Status der Fotografie spätestens seit Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). Peter Geimer widmet dem Thema ein eigenes Kapitel. Siehe Kapitel 4: *Fotografie im Plural: Serialität, Reproduktion, Zirkulation*. In: Geimer: *Theorien der Fotografie*, S. 139-169.
- 24 Siehe Geimer: *Theorien der Fotografie*. In Kapitel 1 (S. 13-69) stellt er verschiedene Theorien der Fotografie als Abdruck, Spur oder Index vor.
- 25 Siehe Mellerio, André: *La lithographie originale en couleurs*. Paris 1898.

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

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

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

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

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

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

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

Toulouse-Lautrec und der japanische Holzschnitt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Café-Concert und der freie Tanz als Bildmotive

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

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

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

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

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

-
- 41 Morel, Jean-Paul: *Toulouse-Lautrec oder das Phänomen der Geschwindigkeit. Ein Intermezzo zwischen Turner und Marinetti*. In: AK: *Toulouse-Lautrec und die Photographie*. Hg. von Rudolf Koella, Kunstmuseum Bern, München 2015 und Asendorf, Christoph: *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Gießen 1984.
- 42 Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. 2., erweiterte Auflage, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2013, S. 35.
- 43 Vgl. Günther, Ernst: *Geschichte des Varietés*. Berlin 1981, S. 20-41. Zur Entstehung und Entwicklung der Vergnügungskultur in europäischen Großstädten der Moderne siehe auch Caradec, François/Weill, Alain: *Le Café-Concert*. Paris 1980; Pessis, Jacques/Crépineau, Jacques: *Le Moulin Rouge*. Paris 1989; Jansen, Wolfgang: *Das Variété. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*. Berlin 1990; Condemni, Concetta: *Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement, 1849-1914*. Paris 1992; AK: *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. Hg. von Brygida Maria Ochaim und Claudia Balk, Deutsches Theatermuseum München, Frankfurt a.M. 1998; Fourmaux, Francine: *Belles de Paris. Une ethnologie du Music-Hall*. Paris 2009 und die jüngere, akademische Arbeit Gutsche-Miller, Sarah: *Parisian Music-Hall ballet, 1871-1913*. Rochester, NY 2015 [Dissertation]. Die gesellschaftliche Bedeutung der Café-Concerts skizziert außerdem Barthelmess, Wieland: *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Grafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*. Berlin 1987 [Dissertation]. Zur Begriffsgeschichte siehe vor allem Günther: *Geschichte des Varietés*, S. 20-25.
- 44 Neben über 6000 Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen, die sein Werk umfasst, fertigt Toulouse-Lautrec innerhalb seiner letzten zehn Schaffensjahre – von 1891 bis zu seinem Tod 1901 – 351 Lithografien an, darunter 28 Plakate. Einschlägige Werkkataloge sind: Werkkatalog: *Henri de Toulouse-Lautrec*. In der Reihe: *Le Peintre-Graveur Illustré (XIX et XX Siècles, 11)*. Hg. von Loys Delteil, Paris 1920 und Werkkatalog: *Toulouse-Lautrec*

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

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

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

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

46 Vgl. ebd., S. 3.

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

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

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

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

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

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

50 Vgl. ebd.

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

52 Ebd., S. 292.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

67 Siehe Iskin: *The poster*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

75 Vgl. Iskin: *The poster*.

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

Briefe des Künstlers sowie die grundlegenden Werkkataloge herangezogen werden.⁷⁷

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

87 Siehe ebd., S. 323-327.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

