Henri de Toulouse-Lautrec : Bilder der Belle Époque : Gemälde, Zeichnungen, Lithographien

Herausgegeben von Riva Castleman und Wolfgang Wittrock, mit Beiträgen von Riva Castleman ... [et al.]

Author
Toulouse-Lautrec, Henri de, 1864-1901

Date
1985

Publisher
Prestel-Verlag

ISBN
3791307304

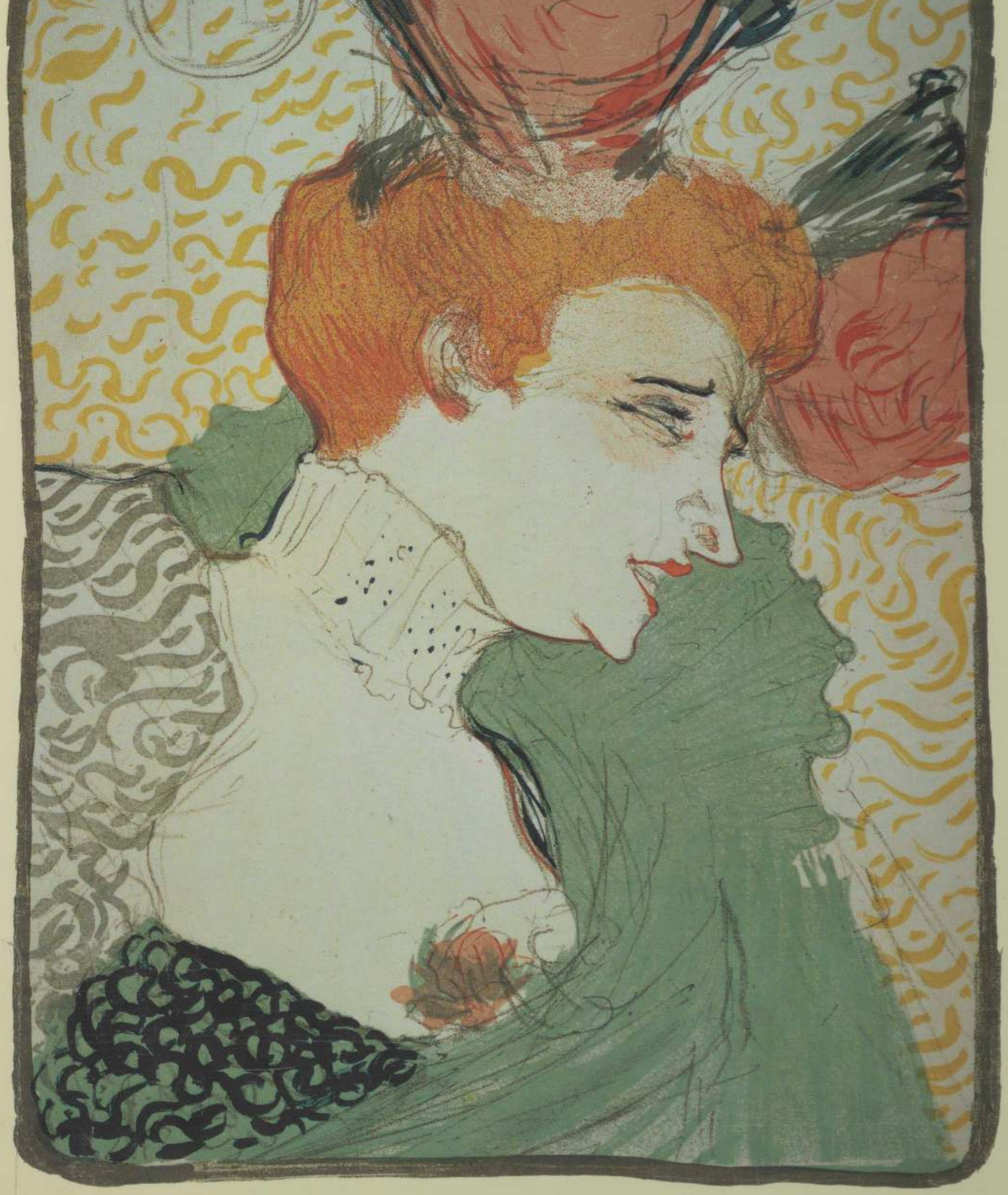
Exhibition URL
www.moma.org/calendar/exhibitions/1841

The Museum of Modern Art's exhibition history—from our founding in 1929 to the present—is available online. It includes exhibition catalogues, primary documents, installation views, and an index of participating artists.

MoMA

© 2017 The Museum of Modern Art

TOULOUSE-LAUTREC

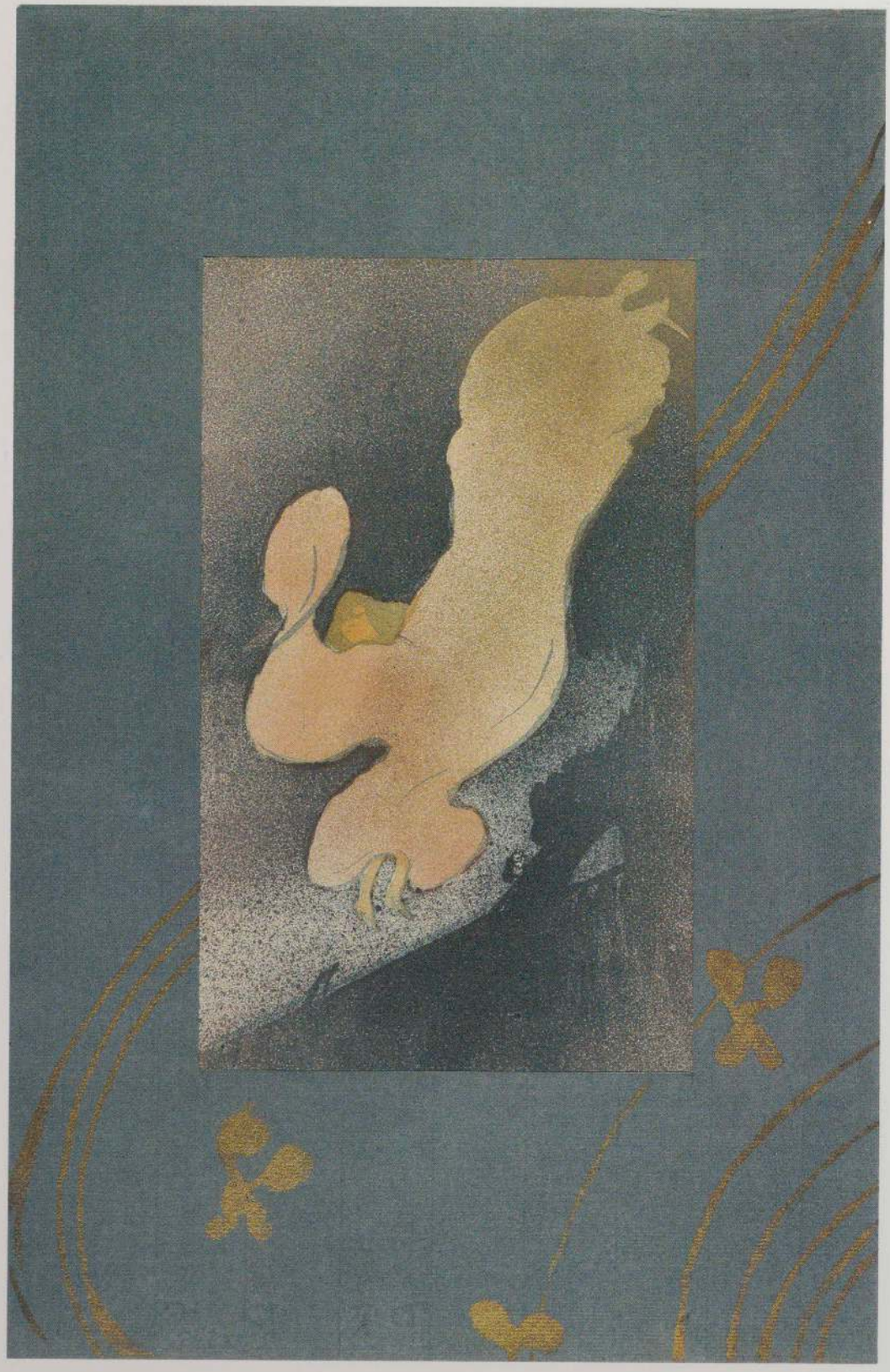


PRESTEL

MUSEUM OF
MODERN ART
LIBRARY

MUSEUM OF
MODERN ART
LIBRARY

Henri de Toulouse-Lautrec



Henri de Toulouse-Lautrec

Bilder der Belle Époque
Gemälde, Zeichnungen, Lithographien

Herausgegeben von Riva Castleman
und Wolfgang Wittrock

Mit Beiträgen von Riva Castleman,
Julia Frey, Matthias Arnold, Phillip Dennis Cate
und Wolfgang Wittrock

Prestel-Verlag

Die amerikanische Originalausgabe dieses Buches
erschien anläßlich der Ausstellung des Museums of Modern Art, New York, 1985
unter dem Titel ›Henri de Toulouse-Lautrec. Images of the 1890s‹.
Sie wurde ermöglicht durch eine großzügige Förderung der Mobil Corporation.

© der deutschen Ausgabe: Prestel-Verlag, München 1985
Die Übersetzung der Beiträge von Riva Castleman, Julia Frey und Phillip Dennis Cate
besorgte Dagmar Freifrau von Erffa. – © Julia Frey 1985 für den Beitrag ›Henri de
Toulouse-Lautrec: Sein Leben‹. – © Matthias Arnold 1985 für den Beitrag ›Toulouse-
Lautrec und die Kunst seiner Zeit‹

Umschlagmotiv: Brustbild von Mademoiselle Marcelle Lender, 1895,
Farblithographie (Kat. 105)

Frontispiz: Loïe Fuller, 1893, Farblithographie (Kat. 43)

Archive
MoMA
1408
1985g

MUSEUM OF
MODERN ART
LIBRARY

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek:

Toulouse-Lautrec, Henri de
H. de Toulouse-Lautrec: Bilder der Belle Époque;
Gemälde, Zeichnungen, Lithographien/
hrsg. von Riva Castleman u. Wolfgang Wittrock.
Mit Beiträgen von Riva Castleman...
[Die Übersetzung d. Beiträge, mit Ausnahme
jener von Matthias Arnold und Wolfgang Wittrock,
besorgte Dagmar Freifrau von Erffa]
München: Prestel, 1985

Satz: Typoservice Urban GmbH, München
Gesetzt aus der Tiffany mager von Berthold
System tps 7001
Reproduktionen: Fotolito Gammacolor, Mailand
Druck und Bindung:
Passavia Druckerei GmbH, Passau
Printed in Germany

ISBN 3-7913-0730-4

The Museum of Modern Art Library

Riva Castleman
Einführung 7

Julia Frey
Henri de Toulouse-Lautrec:
Sein Leben 17

Matthias Arnold
Toulouse-Lautrec und die Kunst
seiner Zeit 35

Phillip Dennis Cate
Entstehung und Verbreitung
der Graphik Lautrecs 79

Wolfgang Wittrock
Anmerkungen
zu Lautrecs Lithographien 97

Tafelteil 98

Katalog 269

Zeittafel 287

Photonachweis 292

Riva Castleman

Einführung

Wir sehen mitunter Ereignisse und sogar ganze Epochen etwas einseitig, weil wir der beharrlichen Suggestivwirkung bestimmter populärer Vorstellungen erliegen. So ist auch unser Bild vom Leben im ausgehenden 19. Jahrhundert von der Sicht eines einzelnen Künstlers besonders geprägt: Henry de Toulouse-Lautrec. Es scheint, daß man über ihn mehr als über andere Künstler, Schriftsteller und Staatsmänner jener Zeit weiß, sei es in Frankreich oder sonstwo. Vor allem durch seine Plakate und Lithographien hat er dem 20. Jahrhundert Einblick in einen begrenzten Teil der Pariser Gesellschaft vermittelt. Mehr noch als Marcel Prousts epische Aussagen über das Großbürgertum jener Zeit hat Toulouse-Lautrec eine verbindliche Modellvorstellung vom Fin de siècle geliefert. Tatsächlich sind auch alle seine Plakate und Lithographien in der kurzen Spanne zwischen 1891 und 1901 entstanden. Der Künstler starb jung, mit 36 Jahren, bald nach der Pariser Weltausstellung von 1900 mit ihrem begeistert aufgenommenen Überblick des 19. Jahrhunderts.

Obwohl man Lautrecs Kunst, vor allem seinem druckgraphischen Werk, beträchtliche Aufmerksamkeit geschenkt hat, ist die wissenschaftliche Bemühung um ihre spezifischen Qualitäten bei weitem nicht so intensiv gewesen als jene, die man dem Werk seiner Zeitgenossen (Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent van Gogh) zuteilwerden ließ. Es war einfacher, sich mit seiner Persönlichkeit und den Menschen, die er porträtierte, zu beschäftigen als mit seinen einzigartigen kompositorischen Fähigkeiten bei der Gestaltung einprägsamer Bilder. Das lag zum Teil an der Tatsache, daß sein Hauptwerk aus Druckgraphik bestand, und daß er daneben vor allem Zeichnungen geschaffen hat. Die verschiedenen Œuvrekataloge von Lautrecs Graphik waren nützliche Hilfsmittel für Datierung und Einordnung, angefangen mit Loys Delteils frühem Werkverzeichnis von 1920 bis zu Adhémars Katalog von 1965. Mit Hilfe des kürzlich vollendeten Œuvreverzeichnisses von Wolfgang Wittrock sind wir endlich in der Lage, Lautrecs Arbeitsweise bei der Herstellung der Lithographien, seine Methoden beim Lösen von Problemen und seine schöpferische Begabung sicher zu beurteilen. Die Ausstellung, zu der dieser Katalog erscheint, macht sich Wittrocks gründliche Dokumentation zunutze, indem sie zusammen mit den Lithographien Beispiele von Zeichnungen, Gemälden und Probedrucken vorlegt. Das Besondere und Einmalige an der Kunst von Toulouse-Lautrec wird so deutlich sichtbar. Man kann nicht nur der Hand des Künstlers folgen in ihrem Fortschreiten vom rasch hingeworfenen Einfall über die Vorzeichnung in vollem Format und die Lithographie ›vor der Schrift‹ bis zum fertigen Plakat, sondern auch die Variationen in Farbe und Rhythmus kennenlernen, die er etwa bei seinem meisterhaften Jugendstil-Blatt der Tänzerin Loïe Fuller (Kat. 38–43) durchspielt. Indem wir seine Methoden und Absichten verstehen lernen, entdecken wir in ihm nicht nur den Erneuerer der Graphik, den scharfsinnigen Charakterbeobachter und Schilderer seiner Zeit, sondern auch einen phantasiereichen und sensiblen Künstler, der mit Form, Farbe und Raum souverän umzugehen weiß.

Lautrec hatte bereits von früher Jugend an einen Sinn für das Zeichnerische. Schon bevor er zum erstenmal die Ateliers der damals großen Pariser Lehrer betreten hatte, war es offensichtlich, daß er die Nuancen einer schwarzen Linie, ihre Fähigkeit, eine Kontur zu umreißen und einen Bewegungsablauf zum Ausdruck zu bringen, vollständig beherrschte. In einer Zeit bedeutender Entwicklungen neuer Medien für die Schwarzweiß-Wiedergabe, angefangen bei der Fotografie bis hin zur volkstümlichen illustrierten Zeitschrift, hatte dieser Künstler einen angeborenen untrüglichen Sinn für die besonderen Möglichkeiten und Vorteile, die das Druckverfah-

Henri de Toulouse-Lautrec
in seinem Atelier

1b

Henri de Toulouse-Lautrec
1a *Artillerist und eine Frau*, 1886, Bleistift und Deckfarben, 56 x 45 cm

1b *Die Frau alleine*, 1886, Deckfarben und Abdruck, 56 x 45 cm

1c *Artillerist und eine Frau*, 1886, Deckfarben, 56 x 46 cm. Musée Toulouse-Lautrec, Albi

1c

ren bot. Obwohl er eigentlich Maler sein wollte, fühlte er sich doch ebenso zur Graphik hingezogen. Gewiß, er schuf berühmte und hinreißende Gemälde, aber die Zeichnungen, die er nach einigen von ihnen für die Wiedergabe im Druck fertigte, komprimieren die individuelle Komposition und setzen sie so weit um, daß das spezifisch Malerische, die vibrierende Farbe oder der pastose Pinselstrich, verzichtbar werden: die zeichnerische Reduktion auf das Wesentliche ist ebenso wundervoll wie die malerisch ausgespielte Breite. Wohlinformiert über die Reproduktionstechniken, fand Lautrec seinen Zugang zu dieser Art der Wiedergabe, indem er die Zeichnung zunächst mit einem blauen Stift anlegte und dann genau die Partien der Komposition, die im Druck erscheinen sollten, in Schwarz nachzog. Im Gegensatz zu jenen Malern, die zur Reproduktion ihrer Gemälde auf die Arbeit fremder Stecher angewiesen waren – was jahrhundertelang das Übliche gewesen war –, konnte Lautrec eigene Fassungen seiner Werke für die damaligen Massenmedien vorbereiten.

Er experimentierte mit den verschiedensten Reproduktionsmethoden, Durchdruckverfahren und Monotypietechniken, ehe er sich an der Lithographie versuchte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren Stecher und Maler sehr an neuen Möglichkeiten interessiert, das Drucken mit mehreren Farben zu erschließen. Manche Künstler veränderten das Druckbild ihrer Stichplatten, indem sie mit der auf die Oberfläche aufgetragenen zähflüssigen Druckfarbe manipulierten und dabei Kompositionseffekte, wie zum Beispiel Nacht oder Sturm über einer Landschaft, hervorbrachten. Edgar Degas schuf zahlreiche Monotypien, indem er mit Druckfarbe auf eine ungravierte Platte zeichnete und verstrich, wobei er oft einen zweiten schwächeren Abzug herstellte, auf dem er dann seine Komposition mit Pastellstiften verstärkte. Lautrecs verschiedene Versuche auf diesem Gebiet sind innerhalb seines graphischen Werks von geringer Bedeutung. Doch zeigt eine Reihe von Kompositionen aus der Zeit um 1886, die einen Artilleristen und eine

Frau darstellen, seine ausdauernde Experimentierfreude mit einer Vervielfältigungsmethode (Abb. 1). Er begann mit einer Skizze, pauste sie durch, übertrug dann Teile davon auf die Platte, die er zum Teil vor dem Druck veränderte. Es scheint, daß er für die weibliche Figur und für ihre Anordnung innerhalb der Komposition eine bessere Lösung suchte. Er überarbeitete und übertrug das Bild der Frau allein und gestaltete endlich die gesamte Komposition auf Leinwand – ohne sie aber je zu vollenden. Statt eine völlig neue Zeichnung zu machen, entwickelte Lautrec seine neue Komposition aus der ursprünglichen und bewahrte so die Unmittelbarkeit seiner originalen Skizze.

Diese frühen Versuche zeigen, daß Lautrec sich vorgenommen hatte, seine Kompositionen in einem Zuge oder doch nach einem einheitlichen Plan auszuführen. Es geschah selten, daß er seinen ursprünglichen Entwurf durch Übermalen oder Verändern unkenntlich machte. Da Korrekturen und Sentimenti auf dem Lithographiestein kompliziert durchzuführen sind, leuchtet es ein, daß Lautrecs Tendenz zu vereinfachen und möglichst ohne nachträgliche Änderungen auszukommen mitbestimmend war für seinen Erfolg als Graphiker. Er wußte auch, wie sich die Farben beim Druckvorgang verbinden und neue Farben hervorbringen, und zwar auf gänzlich andere Weise als in der Malerei. Die Techniken des Übereinanderdruckens von relativ transparenten Farbschichten oder des Nebeneinanderstellens von Punkten in verschiedenen Farben zur Erzielung einer Farbwirkung wurden erst anwendbar, als die Farbenlehre Allgemeingut geworden war. Lautrec war weder Gelehrter, noch war er Naturwissenschaftler mit entsprechendem Instrumentarium. Er gehörte jedoch zu einer Malergruppe, die mit Farben spielte und arbeitete und dabei immer neue Erkenntnisse über ihre Eigenschaften und Wirkungen gewann. Die Impressionisten hatten aus Intuition gewußt, wie Farben nebeneinandergestellt werden müssen, um das Spiel von Licht und Schatten nachzuahmen. 1888 brachte Paul Signac den ›Farbenkreis‹ des Physiologen Charles Henry als Lithographie heraus, indem er auf einem Programm des Théâtre Libre dessen Signet gestaltete. Henrys Theorien gaben zu jener Zeit eine einleuchtende Erklärung für die Psychologie der Farben und der eigenständigen Dynamik der Linie.

Lautrec legte seine Farblithographien so an, daß die Farben rein und nahezu transparent erhalten blieben. Darin liegt ein wesentliches Element für den Erfolg dieser Blätter. Lautrec hatte eine deutlichere Vorstellung von den Wechselwirkungen zwischen transparenter Farbe und Papier als die meisten Künstler seiner Zeit, weil er sich Jean-François Raffaëllis Methode, mit terpentinverdünnten Pigmenten auf Karton zu malen, angeeignet hatte. Der Umstand, daß der Lithographiestein im Ton dem Karton, auf dem Lautrec gemalt hatte, ziemlich nahe kam, mag ihm geholfen haben, sich die Wirkung seiner Farben im Druck vorzustellen (wobei man sich natürlich vergegenwärtigen muß, daß, auch wenn er einen Teil seiner Komposition für den Farbdruck auf einen Stein zeichnete, dies immer mit schwarzer Kreide oder Tusche geschah). In seinem ersten Druck, dem großformatigen Plakat für das Moulin Rouge (Kat. 247/248), benutzte Lautrec die Spritztechnik (Crachis), um eben diese Transparenz hervorzubringen. Die gespritzte Schicht in der Gegenüberstellung mit den flächigen, hellen Farben der Lichter und der Beschriftung, dazu die gegliederte schwarze Silhouette der Menge, das alles sind Stilmerkmale, die Lautrec von den – von ihm oft studierten und auch gesammelten – japanischen Holzschnitten übernommen hatte. Das Plakat selbst ist zwar im Format größer als irgendein japanischer Druck, den Lautrec gesehen haben kann, besitzt aber etwa dessen typische Proportion. Wenn man das Plakat auf das gewöhnliche Standardformat ›Oban‹ reduzierte, entspräche es japanischen Drucken ziemlich genau. Dieser erste Druck zeigt auch eine weitere Eigenheit der japanischen Komposition: die Verwendung einer Umrißzeichnung, die in neutralem Ton gedruckt und dann mit einer vermischten oder gebrochenen Farbe ausgefüllt wird. Dieser ›Trait‹, der bei frühen Farbreproduktionen wichtig war, damit die Farbflächen von Hand paßgerecht angelegt werden konnten, diese Umrißkontur war Lautrecs besondere Stärke. Drucke, die nicht auf Farbwirkung abgestellt waren, weisen oft Flächen in Spritztechnik auf, die nicht anstelle von Farbflächen stehen, sondern Schatten und atmosphärischen Hintergrund bilden. Diese transparenten Wolken von Farbtüpfelchen bilden zusammen mit schweren Volltonflächen und raschen, oft seitlich in Schabtechnik aufgehellten Kreidestrichen Lautrecs klug beschränktes Repertoire an Ausdrucksmitteln. Damit erzielte er eine Klarheit, die es bis dahin in der Druckgraphik und Plakatgestaltung nicht gegeben hatte.

2 Plakatwand, Paris, um 1892, Photographie, Warnod Sammlung

Die Verbindung von leuchtenden Farben mit zurückhaltenden Schwarztönen fällt sofort ins Auge. Sie ist die unverkennbare Eigenheit von Lautrecs Plakaten, die ihm ein ungewöhnliches Maß an Erfolg beschieden hat. Einige wenige Kontroversen in der Öffentlichkeit über seine radikal vereinfachende Darstellung von Persönlichkeiten – wie zum Beispiel der Schauspieler Aristide Bruant und Yvette Guilbert – steigerten nur das wachsende Interesse an seinem Werk. Auf dem historischen Foto einer Plakatwand jener Zeit sieht man, wieviel attraktiver und suggestiver Lautrecs Darstellungsweise gegenüber anderen war (Abb. 2). Er suchte das Lebendige in seinen Bildmotiven und schied aus, was er unwesentlich fand. Diese Verbindung von künstlerischer Ökonomie mit Blick für den charakteristischen Ausdruck – allzu oft als Karikatur bezeichnet – befähigte ihn, seine Objekte wirklichkeitsgetreuer darzustellen, als das die Fotografie vermochte, die ihm doch oft als Vorbild diente. Er kannte die Theateratmosphäre, die das Pariser Straßenpublikum erregen konnte und die einen gewissen Zauber in das Alltagsleben brachte. Das lag zum Teil daran, daß er dieses Thema zu seinem eigenen gemacht hatte: Er war eng mit dem Milieu des Montmartre verbunden, und seine nächtelangen Ausflüge dorthin versetzten ihn in die Lage, es auch aus der Erinnerung richtig wiederzugeben. Aber es war doch mindestens ebensosehr die einzigartige Fähigkeit zu neuartiger Gestaltungsweise und souveräner Handhabung der Drucktechnik, die ihm Anerkennung und Beifall sicherte.

Lautrec empfand das Nachtleben in seiner Nachbarschaft auf dem Montmartre als großartige Anregung zu neuen Bildideen. Vielleicht gerade wegen seiner

eigenen, sichtbaren physischen Behinderung konzentrierte sich sein Interesse sofort auf jene Schauspieler in den Cafés und Tanzlokalen, deren körperliche Merkmale ihnen, über ihr künstlerisches Talent und ihre schauspielerische Bravour hinaus, die augenblickliche Aufmerksamkeit sicherten: La Goulue mit ihrer hochgetürmten Kokarde aus hellrotem Haar und ihren üppigen Formen; Yvette Guilberts scharfe Gesichtszüge und ihre spinnenbeinartigen schwarzen Handschuhe; Aristide Bruants gewöhnlicher schwarzer Arbeiter-Cordanzug, von dem sich sein blasses Gesicht abhob, das Edmont de Goncourt »auf rätselhafte Weise androgyn«[1] fand. Gewiß erschienen diese Elemente auch in den Arbeiten anderer Künstler, aber keiner scheint so gut wie Lautrec gewußt zu haben, wie man die Komposition von allem unwesentlichen Beiwerk freihält und den Nachdruck auf gerade jene Bildelemente legt, die das Wesentliche über den Gegenstand aussagen. Diese Fähigkeit erwarb er sich zum Teil durch das Studium der Formgesetze japanischer Kunst.

Schon zwei Jahre nach seinem Tod wurde Lautrec »der Utamaro vom Montmartre« genannt, und zwar von einem Schriftsteller, der blumig beschrieb, wie Lautrec »die Schönheit des Zusammenbruches, des Verfalls...mit einer schamlosen Neugier, einer beißenden Ironie durchstöbert...und mit einer unerhörten Meisterschaft der Analyse ausgeprägt und festgenagelt hat«.[2] Der Vergleich mit Utamaro lag nahe. Nach beinahe vier Jahrzehnten Japanbegeisterung waren in den kultivierten Kreisen Frankreichs einige Namen ziemlich geläufig geworden, wozu vor allem zahlreiche Ausstellungen japanischer Graphik, vor allem in den späten achtziger und frühen neunziger Jahren wesentlich beigetragen hatten. Zu Utamaros verfeinerter Porträtkunst gehören als hervorstechendste Kennzeichen die beherrschenden Flächen, die der Japaner den Frisuren seiner Modelle einräumte, sowie die starke Betonung, die er auf den Ausdruck eines übertrieben kleinen Mundes legte. Utamaros Darstellungsweise scheint auf Lautrec Einfluß ausgeübt zu haben. Im ausgewogenen Verhältnis zwischen ungegliederten Flächen und fein ausgearbeiteten Zügen der porträtierten Schauspieler und Freunde wetteiferte er, weit mehr als irgendeiner seiner Kollegen, mit dem fernöstlichen Gestaltungsprinzip der Gegensätze. Gewiß übernahmen Degas, van Gogh und andere Künstler viele japanische Motive, aber ihren westlich geschulten Augen entgingen doch einige Feinheiten, die Lautrec anscheinend instinktiv spürte.

3 Katsukawa Shunsho, *Der schwarze Danjuro*, 1781, Holzschnitt, 32 x 15,2 cm. Art Institute of Chicago. Clarence Buckingham Sammlung

Obwohl zwischen bestimmten japanischen Holzschnitten und Lautrecs Graphik immer wieder Vergleiche angestellt worden sind, wird doch gewöhnlich übersehen, welche reiche Skala an Ausdrucksmöglichkeiten Lautrec zur Erzielung seiner kompositionellen Vorstellungen zur Verfügung gestanden hat. Das berühmte Plakat *Aristide Bruant mit seinem Programm* (Kat. 256–257) hat man zum Beispiel mit Katsukawa Shunshos ebenfalls berühmten Holzschnitten von Ichikawa Danjuro V in der Rolle des Sakata No Kintoki von etwa 1781 in Verbindung gebracht (Abb. 3): Lautrecs Plakat ist offensichtlich eine direkte Übernahme. Bei vielen Figuren Lautrecs, die mit einer leicht angehobenen Schulter von hinten gesehen sind, erkennt man die typische Pose der japanischen Kurtisane: so etwa in *Der Engländer im Moulin Rouge*,

Kat. 5–11, oder *Im Moulin Rouge: La Goulue und ihre Schwester* (Kat. 2–3). Die Rahmenkomposition, die Degas so erfolgreich bei seinen Bühnendarstellungen verwendete, ist bei Lautrec ein wesentliches Mittel, um den Hauptgegenstand seines Bildes hervorzuheben und ihm eine Art Fassung zu geben, zum Beispiel auf dem Plakat mit *Jane Avril* (Kat. 253–254) oder dem faszinierenden Blatt mit Loïe Fuller (Kat. 38–43). Auf beiden Lithographien beherrscht der Hals einer Baßgeige, der aus dem Orchester hochragt, die untere rechte Ecke. Bei *Jane Avril* bildet er den auffälligsten Teil eines Rahmens um die Szene mit der Tänzerin, während auf dem *Loïe-Fuller*-Blatt der mit Goldstaub gesprenkelte dunkelfarbige Dunst (in der Art, wie Japaner auf ihren Holzschnitten Glimmer auftragen) durch die gleiche, heute kaum mehr wahrnehmbare Form geheimnisvoller erscheint; sie schneidet die rechte untere Ecke ab, bildet aber keinen vollständigen Rahmen. Ein gedrucktes, typisches Jugendstil-Passepartout wurde jedem Druck vor dem Verkauf beigegeben.

Trotz aller Japonismen – die so weit gingen, daß Lautrec seinen auf allen Lithographien erscheinenden Initialen die Form eines japanischen Künstlersignets gab – blieb er ein Künstler seiner Zeit und seines Landes. Seine intensive Beschäftigung mit zwei typischen Erscheinungen des Nachtlebens, den Cafés und den Bordellen, spiegelte das Interesse der Allgemeinheit wider. Man nannte die Bordelle auch ›Treibhäuser‹ und empfand diese Bezeichnung – die dem Titel von Utamaros berühmter Holzschnittfolge über das Leben der Kurtisanen ›Die zwölf Stunden der Treibhäuser‹ entlehnt war – als sehr passend für eine Einrichtung, die sich wie das entsprechende Gewerbe einer ganzen Reihe von Umschreibungen erfreute. Cafés und die Art, wie darin für Unterhaltung gesorgt wurde, erlebten im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts rasche Veränderungen. Die unteren Klassen unterhielten den aufsteigenden Mittelstand: Immer neue Cafés wurden eröffnet, und der Ruhm der Unterhalter ging bald über die Grenzen der ärmlichen Gegend des Montmartres hinaus. Selbst vornehme Leute besuchten ungeniert Cafés, so daß das bunte Leben und Treiben darin allmählich selbst in der seriösen Presse als darstellungswürdig angesehen wurde, freilich nicht auf dem gehobenen Niveau der Kunst. Für Lautrec unterschied sich das Bordell thematisch in keiner Weise vom Café. Degas hatte zahlreiche Monotypien geschaffen, auf denen die Mädchen der Freudenhäuser dargestellt waren. Er hielt diese Blätter zurück: Sie wurden erst lange nach seinem Tode veröffentlicht, als Ambroise Vollard sie 1934 einer Ausgabe von Maupassants ›La maison Tellier‹ beigab.[5] Lautrecs Litho-Folge *Elles* schildert das Alltagsleben der ›Mädchen‹ in diesen Häusern, ganz so wie die Japaner die Beschäftigung der Kurtisanen überliefert haben (Kat. 139–158). Mit Ausnahme von zwei Blättern mit dem weiblichen Clown Cha-u-ka-o sind auf allen Drucken von *Elles* Prostituierte dargestellt. Sie werden schonungslos realistisch in ihrem grauen Alltagsleben gezeigt. Keine einzige von ihnen ist in einer herausfordernden Haltung oder völlig unbekleidet wiedergegeben worden. Überhaupt gibt es in Lautrecs graphischem Werk kaum ein Beispiel, das völlig entblößte Frauenkörper darstellt.

Der weibliche Körper als traditioneller Gegenstand der französischen Kunst blieb in all seinen verschiedenen Bedeutungsebenen ein Hauptthema der beliebten Salons und internationalen Ausstellungen; der moderne Maler jedoch sah nicht ein, warum Männer oder Frauen sich ausziehen sollten, außer wenn praktische Erwägungen sie dazu veranlaßten.

Vermutlich hat Degas seine Monotypien aus der Erinnerung geschaffen[6] oder vielleicht auch nach raschen Skizzen, die heute verloren sind (viele Bordell-Monotypien wurden nach seinem Tode ebenfalls vernichtet).[7] Seine Akte, außer den Badenden, erscheinen im Ambiente von Bordellen, in denen die Anwesenheit unbekleideter Menschen unwahrscheinlich ist. Degas behandelt zwar die gleichen Themen wie Lautrec, jedoch fünfzehn Jahre vor ihm, und so ist es verständlich, daß seine Darstellung der Wirklichkeit – bei der er das Leben im Bordell glorifizierte – sensationeller wirkte, ähnlich wie etwa der befangene Naturalismus von Émile Zolas ›Nana‹. Degas Interesse an der Aktdarstellung in verschiedenen Haltungen und Augenblicken scheint mehr aus Neugier als aus Verständnis geboren. Natürlich bot das Bordell Gelegenheit, den nackten Körper außerhalb der herkömmlichen Arrangements im Atelier zu beobachten, ganz ähnlich wie der Zoo an die Stelle verstaubter Sammlungen von ausgestopften Tieren trat, nämlich als Ort, an dem man sehen konnte, wie Tiere wirklich aussehen und sich bewegen. Lautrecs Darstellung des Lebens im Bordell zeigt wieder eine andere Einstellung: Es ging ihm weniger darum, nackte Frauen in ihrer gewohnten

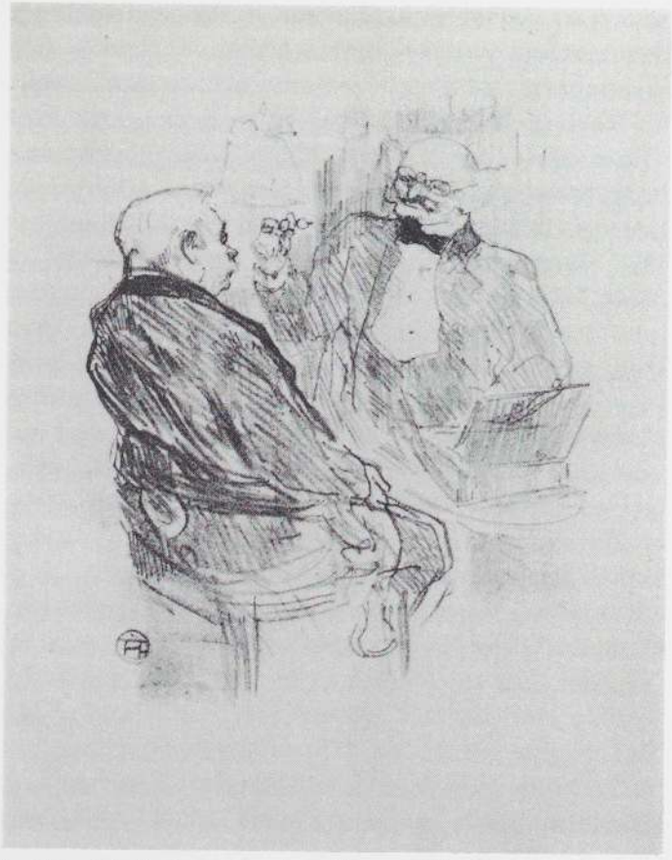
Umgebung zu zeigen, als vielmehr darum, das Leben im Bordell realistisch wiederzugeben. Degas besuchte Bordelle, Lautrec lebte in ihnen.

Der tägliche Ablauf von Lautrecs Leben war, wie es zu seiner Zeit üblich war, von immer neuen Zerstreuungen unterbrochen. Schon sein normales Leben hatte etwas Unnatürliches, da er nachts seine Bildideen suchte und sie am Tage auf den Lithographiestein oder die Leinwand übertrug. Von 1891 bis zu seinem Tode war er, abgesehen von regelmäßigen Besuchen bei seiner Familie, achtmal in London, mindestens sechsmal in Belgien und einmal, jedoch nur für kurze Zeit, in Lissabon. Er reiste häufig in Frankreich selbst, nicht nur in die nähere ländliche Umgebung, sondern auch an die Küsten von Le Havre und Arcachon. Sowohl der Reiselust des späten 19. Jahrhunderts als auch den vielseitigen familiären Verpflichtungen unterworfen, sehnte sich Lautrec ebenso stark danach, Japan zu besuchen, wie Gauguin den Wunsch gehabt hatte, nach Polynesien zu gehen. Gauguin gelang es, seinen bürgerlichen Verpflichtungen zu entkommen, nicht aber Lautrec, der zugleich physisch schwach und an eine traditionsbewußte Gesellschaft gebunden war. Die Freiheit, den Kanal zu überqueren und die Grenzen Frankreichs zu überschreiten, war eine Folge der Verbesserungen im Reiseverkehr des 19. Jahrhunderts. Der Gesamtcharakter von Lautrecs Reisen unterschied sich dabei jedoch kaum von dem, was beim Adel seit Jahrhunderten üblich gewesen war. Dennoch hatten diese Reisen starke Wirkung auf einen Künstler, dessen Geist und Körper schon aufs höchste beansprucht wurden von der Leidenschaft, alle nur möglichen Erfahrungen zu sammeln, vom zufälligen Barbesuch bis zur großen Oper, vom Pferde- und Fahrradrennen bis hin zu den Gerichtssälen. Er gab sich nicht damit ab, Erinnerungen an fremde Landschaften oder französische Küstenstriche aufzuzeichnen, obwohl er diese oft genug vor Augen hatte. Was seine Aufmerksamkeit erregte, war eine begrenzte Auswahl von Situationen, deren Milieu für ihn ein besonderes Faszinosum bot.

1897, in dem Jahr, in dem Toulouse-Lautrec die meisten seiner letzten wichtigen Farblithographien schuf, zog er in eine neue Wohnung um, wo, so schrieb er an seine Mutter, er seine »Tage in Frieden zu beenden« hoffte.[8] In jenem Jahr illustrierte er unter anderem ein wenig bekanntes Buch von Georges Clemenceau mit dem Titel ›Au pied du Sinaï‹ (Kat. 185–186), eine Folge von Kurzgeschichten über die Juden. Obwohl wir heute, wenn wir diesen Namen hören, vor allem an den Staatsmann und Hauptverantwortlichen des Versailler Vertrags denken, so hatte Clemenceau doch 1918 schon eine lange Karriere hinter sich, die erstaunlicherweise auch einige neue Einsichten in Toulouse-Lautrecs Leben bietet. Zur Zeit der Pariser Kommune 1871 Bürgermeister von Montmartre, wurde er im Jahre 1892 in einen Finanzskandal verwickelt (der kurz gesagt mit Frankreichs Rückzug aus dem Panamakanal-Projekt endete) und verlor seine Stellung. Was ihm blieb, war ein ungewöhnlich großes Bedürfnis, seine Meinungen kundzutun, und so wandte er all seine Aufmerksamkeit der Schriftstellerei zu. Er schrieb Bücher und Beiträge für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften, darunter die von ihm herausgegebenen ›La justice‹ und ›L'Aurore‹.

Clemenceau war dem Kunstkritiker von ›La justice‹, Gustave Geffroy, freundschaftlich verbunden, was auf das Jahr 1880 zurückging, in dem das Blatt gegründet worden war. Es war Geffroy, der den hitzköpfigen Staatsmann bei vielen zeitgenössischen Künstlern einführte und auch eine langdauernde Freundschaft zwischen Clemenceau und Claude Monet begründete. 1894 arbeiteten Geffroy und Lautrec gemeinsam an einem Buch über die bekannte Café-Sängerin Yvette Guilbert. Dieses inzwischen berühmt gewordene Album bestand aus eng mit Geffroys Text verbundenen Lithographien von Lautrec, die alle in Olivgrün gedruckt waren, ein typisches Zeichen für japanisch beeinflußtes Empfinden. Es ist gut möglich, daß Geffroy nach einer so erfolgreichen Zusammenarbeit drei Jahre später Lautrec den Auftrag verschaffte, die Geschichtensammlung seines Freundes Clemenceau zu illustrieren.

Im Sommer 1897 schrieb Lautrec an seine Mutter, daß er dabei sei, die Illustrationen für Clemenceaus Buch zu vollenden.[9] Zweifellos war das, was er hier darzustellen hatte, weniger attraktiv als die Szenen aus den Cafés vom Montmartre oder aus den Bordellen. Der Inhalt des Buches, Charakterstudien von Juden in Polen, Karlsbad (wohin Clemenceau jedes Jahr zur Kur ging) und Paris, mag beim Erscheinen im Jahre 1898 eine momentane Popularität genossen haben. Die bekanntermaßen antisemitische Pariser Bevölkerung war begierig darauf, Eigenheiten eines ihr recht wenig bekannten Volkes zu erfahren, um ihrem Haß neue Nahrung zu geben. In der Tat hatte Clemenceaus



4 Henri de Toulouse-Lautrec. *Georges Clemenceau und der Augenspezialist Mayer.* Aus: Au pied du Sinaï von Georges Clemenceau. Paris. Henri Floury, 1898. Lithographie, 26,4 x 20,4 cm. Museum of Modern Art, New York. Sammlung Louis E. Stern

Zeitung ›L'Aurore‹ im Januar 1898 Zolas Abhandlung ›J'accuse‹ (›Ich klage an‹) gebracht, der zum Wiederaufnahmeverfahren im Prozeß des jüdischen Offiziers Alfred Dreyfus führte (Dreyfus war wegen Hochverrats angeklagt und 1895 auf die Teufelsinsel verbannt worden; 1897 wurden neue Tatsachen bekannt, die auf einen anderen Offizier hinwiesen, und der Fall wurde wieder aufgenommen). Die Wut der Pariser war entfacht, und in diese angeheizte Atmosphäre hinein platzte nun Clemenceaus seltsames Buch. Als Clemenceau ›A pied du Sinaï‹ schrieb, gehörte er bekanntlich zu jenen, die Dreyfus für schuldig hielten, doch scheint seine Meinung, die sich später änderte, keine antisemitischen Züge gehabt zu haben.

Die Geschichten, die Sympathie mit den Juden zeigen, sind vorwiegend humoristisch. Das Buch endet mit einem Plädoyer für Verständnis und Toleranz, damit die Fanatiker sich nicht bestärkt fühlen sollten und versuchen würden, die Juden auszurotten (»Ich höre, daß man ihre systematische Ausrottung wünscht...«[10]).

Lautrec illustrierte diese Folge von sechs Geschichten mit Kreidelithographien, die sich eng an den Text halten und die mittelbar seine eigenen Interessen und Grenzen erhellen. In dieser Periode seines eigenen Verfalls zeigt Lautrecs Werk einen gewissen Einfluß der eher tragischen Bilderwelt Francisco Goyas. Sein erster Entwurf für das Titelblatt von Clemenceaus Buch – ein ausgemergelter Mann, der sich auf einen Berg hinaufschleppt und nach dem leuchtenden Bild eines Adlers greift – wurde verworfen. Es bezog sich wahrscheinlich auf die letzten Worte des Buches: »Was den Christen, die schließlich immer noch die Herren der Welt sind, vor allem nottut, ist, ihr eigenes Wesen zu bessern; dann brauchen sie die Juden nicht zu fürchten, die vielleicht nach der Krone des Reichtums greifen, die schon immer von Menschen aller Altersgruppen und aller Länder heftig begehrt worden ist.«[11]

Lautrecs Wahl von Symbolen zur Interpretation des Charakters von Clemenceaus Buch wirkt ungeschickt. Das endgültige Titelblatt zeigt Moses auf dem Berge Sinai, das zerschmetterte goldene Kalb zu seinen Füßen.

In der komischen Geschichte ›Wie ich weitsichtig wurde‹, die über eine wunderliche Begegnung des Autors mit einem jüdischen Augenarzt berichtet, fällt bei Lautrecs Porträt des brillentragenden Clemenceau eine sonderbare Unterlassung auf (Abb. 4). Obwohl im Text ausdrücklich darauf hingewiesen wird, daß der Augenarzt darum bittet, im Hause seinen Hut aufbehalten zu dürfen (ein eindeutiger Hinweis auf einen orthodoxen Juden), zeigt Lautrec ihn barhäuptig. Der Fehler könnte auf ein flüchtiges Lesen der Geschichte zurückzuführen sein, doch ist es wahrscheinlicher, daß der Grafensohn die symbolische Bedeutung dieser Passage nicht erkannte. Obwohl Lautrec als Erwachsener in der Bohème lebte, war er doch das Kind einer Gesellschaftsschicht, die ungewöhnlich beschränkte Interessen hatte. Eine Unmenge von Vorurteilen diente ihr dazu, fleißig die Aura der Aristokratie aufrechtzuerhalten. Daß Lautrec dieses Erbe nicht verleugnen konnte, wird offenkundig durch das Fehlen seiner Unterschrift in einem 1899 erschienenen Album ›Hommage des artistes à Picquart‹ (Oberst Georges Picquart war jener Offizier, der zuerst ein Fehlurteil der Justiz in der Dreyfus-Affäre vermutete

und 1898 selbst verhaftet wurde). Unter den Zehntausenden, die den Protest in diesem Album unterschrieben, waren einige von Lautrecs besten Freunden und Bekannten: Tristan Bernard, Clemenceau, Félix Fénéon, Geffroy, Henri-Gabriel Ibels, die Natansons, Jules Renard, Paul Signac und Vuillard.

Als sich sein Leben dem Ende zuneigte, wies Lautrecs Werk alle Zeichen mangelnder Konzentration auf. Es umfaßte nun nur noch humoristische, oft obszöne Karikaturen und Darstellungen von Tieren. Unter den letzteren befinden sich zweiundzwanzig bedeutende Tierdarstellungen für Renards ›Histoires naturelles‹, die Lautrec nach jahrelanger Planung endlich auf das Drängen von Maurice Joyant hin zeichnete; Joyant hoffte, eine solche Aufgabe könnte den jähen Verfall seines Freundes aufhalten (Kat. 187 und 188). 1899 zeigen einige Drucke mit Darstellungen von Pferden – dem bevorzugten Thema in Lautrecs Jugend – seine unvermindert sichere Fähigkeit, das Wesen dieser Tiere festzuhalten. Da ist nirgends eine unbewältigte Stelle oder eine akademische Routine zu bemerken: Stets erhellt eine charakteristische Bewegung oder eine Eigenheit in der Haltung das Besondere eines jeden Tieres. Vor allem in den letzten Jahren Lautrecs erscheint ein kleiner Hund in seinen Bildern, einerseits um den Gegenstand der Komposition zu beobachten, andererseits um ihn fest im Bild zu verankern. Einige von Lautrecs vielen Hunden – Tuck, Derby oder sein letzter, Pamela, oder auch Palmyres Bulldogge Bouboule – waren seine Modelle wie auch sein ›alter ego‹ in diesen bezaubernden Details. Es scheint sicher, daß die kleinen Hunde, die munter durch diese Werke tollen, ebenso sehr eine emotionale wie eine formale Rolle spielen.

Einige Jahre nach Lautrecs Tod erinnert sich Arthur Symons, ein englischer Schriftsteller und gelegentlicher Besucher der Pariser Cabarets und Boulevards des späten 19. Jahrhunderts, des Mannes, den er so bemerkenswert fand: »Groß, ein Mann von Genie, berühmt, vielgeliebt und vielgehaßt, hochgelobt und verrissen, mit einer schöpferischen Leidenschaft und einer Passion für Frauen; aus einer der ältesten Familien Frankreichs stammend; abnorm und kaum menschenähnlich; mit sardonischem Humor und von Geistesgegenwart; Nächte mehr als Tage liebend – die Unendlichkeit anbetend und verabscheuend; viel von der eigenen Substanz an ein zügelloses Leben verschwendend, mit einem unerbittlich sicheren Blick und einer ebenso sicheren Hand; fähig, gewisse Dinge zu malen, die für uns bislang auf der Leinwand nie existierten; die Wut an seinem Material auslassend, wenn seine brutalen Instinkte Macht über ihn gewannen – dies alles, aufs Geratewohl herausgesucht, gehört zu den bezeichnenden Eigenschaften von Lautrec, zeigt einige seiner elementaren Emotionen.«[12]

1920 ging Symons in die Bibliothèque Nationale in Paris, um seine Erinnerung an Lautrec aufzufrischen und dessen Lithographien anzuschauen. Wie deren unauslöschliche Bilder in dem Schriftsteller damals immer neue Erinnerungen und Eindrücke heraufbeschworen, so sagen sie auch für uns heute etwas aus über die Grundlagen unserer modernen Zeit, und zwar auf eine Art und Weise, die von uns ebenso leicht nachzuvollziehen ist, wie sie uns begeistert.

Anmerkungen

1 Edmond und Jules de Goncourt: *Journal*, Monaco 1956, Band 18, Seite 146; 13. März 1892: ›sur cette figure un mélange de quelque chose de feminin et d'un mâle voyou, que vous donne un tout d'androgyne énigmatique.‹
2 Erich Klossowski: *Die Maler von Montmartre*, Berlin 1903, Seite 52
3 Colta Feller Ives: *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, New York 1974, Seite 80 f.
4 *Ebenda*, Seite 93
5 Ambroise Vollard: *Recollections of a Picture Dealer*, Boston 1936, Seite 258
6 *Ebenda*, Seite 258: ›Degas executed these monotypes after dinner, at Cadard the printer's...‹
7 Jean Adhémar und Françoise Cachin: *Degas: The Complete Etchings, Lithographs, and Monotypes*, New York 1973, Seite 84
8 Lucien Goldschmidt und Herbert Schimmel: *Unpublished Correspondence of Henri de Toulouse-Lautrec*, New York 1969, Seite 191, Brief 210
9 *Ebenda*, Seite 192, Brief 211
10 Georges Clemenceau: *At the Foot of Sinaï*, übersetzt von Amelia Kemper von Ende, New York 1922, Seite 133
11 *Ebenda*, Seite 136
12 Arthur Symons: *From Toulouse-Lautrec to Rodin*, London 1929, Seite 15 f.

Henri de Toulouse-Lautrec mit seiner Mutter
in Malromé, 1899 oder 1900

Julia Frey

Henri de Toulouse-Lautrec: Sein Leben

Toulouse-Lautrec gehört, wie Vincent van Gogh, zu jenen Malern, bei denen man sich nicht nur für ihre Kunst, sondern auch für ihre Lebensgeschichte interessiert.[1] Er verkörpert eine ganze Epoche französischen Lebens, das Fin de siècle, mit seinem weltstädtischen Vergnügungsbetrieb: Moulin Rouge, das bunte Nachtleben des Montmartre und die Pariser Halbwelt. Zum einen war er Aristokrat und damit fest in einer selbstbewußten, konservativen Familientradition verwurzelt, zum anderen führte er ein Leben mitten unter Varietékünstlern, Schaustellern und Prostituierten, die sowohl seine Gefährten, als auch Modelle für seine Werke waren.

Lautrecs Kunst vermittelt dem heutigen Betrachter ein anschauliches Bild des Pariser Lebens der Jahrhundertwende. Er »malte keine Landschaften, keine religiösen Bilder, keine abstrakten Ideen. Abgesehen von einigen wenigen Tierdarstellungen im Frühwerk hatte er immer Menschen zum Thema, die ihn faszinierten oder zu denen er eine besondere Beziehung hatte«.[2] Diese Bilder von Menschen und ihrem Milieu beinhalten eine zweifache Aussage: Sie erzählen seine eigene Lebensgeschichte, aber auch die Geschichte seiner Generation.

Der Besuch einer Lautrec-Ausstellung kommt einer Reise durch seine private Welt gleich. Sie ist durch widersprüchliche Bilder und Charaktere, durch Aristokraten und Clowns, Reiter, Radrennfahrer und Cancan-Tänzerinnen, Bordelle und bürgerliche Salons gekennzeichnet. Lautrecs Werke waren zu seiner Zeit Gebrauchskunst wie Porträts, Plakate und Buchillustrationen. Fotos, Familienbriefe, Zeitungsausschnitte und die schriftlichen Zeugnisse von Menschen, die ihn persönlich gekannt haben, zeigen dabei, daß seine Arbeiten weitgehend autobiographisch sind. Häufig stellen sie ein genaues Abbild der Orte dar, die er besuchte, und der Menschen, die er kannte, trotz der mitunter irreführenden Titel. Wenn man seine Werke datiert, ergibt sich eine leidlich genaue Chronologie von Lautrecs wechselnden Interessen und Lebensweisen.

In seinem kurzen Leben, er starb 1901 mit sechsunddreißig Jahren, schuf Lautrec etwa 737 Gemälde, 275 Aquarelle, 364 Graphiken und Plakate und 5084 Zeichnungen, ungerechnet verlorener Werke, eine Gelegenheitsskulptur, Keramik und Glasfenster. So fruchtbar konnte nur ein außerordentlich ernsthafter, ja geradezu besessener Künstler gewesen sein. Gelegentlich wird allerdings die Meinung vertreten, Lautrec sei meistens zu betrunken oder zu krank gewesen, um wirklich arbeiten zu können. Dieser Meinung widerspricht aber nicht nur die Anzahl seiner Werke, auch die Berichte seiner Zeitgenossen beweisen, daß er ständig malte und sogar in Cabarets und Bordellen Skizzen und Zeichnungen anfertigte.

Lautrecs Zeit wird als Belle époque bezeichnet, weil Frankreich sich zwischen 1880 und dem Beginn des Ersten Weltkrieges einer Periode relativer politischer Stabilität und wirtschaftlichen Wachstums erfreute. Die Entstehung der Gewerkschaften hatte endlich zu besseren Arbeitsbedingungen und zu einer Verminderung der Arbeitszeit geführt. Dennoch konnte sich die Arbeiterklasse immer noch nicht ausreichend ernähren und sah sich daher gezwungen, um bessere Lebensbedingungen – teilweise auch gewaltsam – zu kämpfen.

Trotzdem war es insgesamt eine Zeit des weitverbreiteten Optimismus. Die Familie war noch der Mittelpunkt des Lebens. Sie versorgte und schützte ihre Mitglieder, wenn sie in Not gerieten, konnte aber auch fanatisch über deren Wohlverhalten wachen. Die Familien der Mittel- und Oberschicht, die mit ihrem Personal in einem Haus lebten und ihre Kinder zu christlicher Freigebigkeit erzogen, hatten gesellschaftliche Verpflichtungen, die heute der Staat übernommen hat. So war etwa die Armenfürsorge ihre Aufgabe. Wie der

Staat hielten diese Familien ihre Welt für »die beste aller möglichen Welten« und versuchten das Elend der unteren Klassen zu ignorieren.
Für die wachsende Mittelklasse wurde – dank ihrer finanziellen Lage – zum ersten Mal alles wichtig, was mit Muße, Mode und Wohnkultur zusammenhing. Für sie gewannen Kunst und Kultur, elegantes Auftreten, schöne Möbel – kurz gesagt: Geschmacksfragen – an Bedeutung. Entscheidungen darüber, wie und wo man sich unterhalten ließ, wurden als erstrangige Probleme angesehen. Das Leben wurde eine Folge »bedeutungsvoller Rituale«: Hochzeiten, Beerdigungen, Pferdeschauen, Opern, Rennen, Wohltätigkeitsbazare, Ausstellungen, Segeln und Wochenenden auf dem Lande traten in den Vordergrund.
Um 1880 war Paris eine »moderne Stadt«. Dies war das Werk des Barons Georges-Eugène Haussmann, Präfekt des Seine-Départements von 1853 bis 1870. Er machte nach den Plänen Kaiser Napoleons III. aus dem engen mittelalterlichen Paris durch ein Netz neuer Avenuen und Boulevards, durch Anlage und Erweiterung von Parks und durch 420 km Kanalisation, 800 km Wasserleitung und 3200 Gaskandelaber eine großzügige, hochmoderne Stadt. Die neuen, breiten Straßen und weiten Perspektiven machten Paris zum ersten Mal so übersichtlich, daß Truppen im Falle einer dritten Revolution die Stadt schnell unter Kontrolle bekommen hätten – ein Ziel, das Haussmann in seine Konzeption miteingeplant hatte. Die großen Boulevards, vor allem die Champs-Élysées und der daran anschließende Bois de Boulogne, wurden zur Promenade der eleganten Welt.
Die Arbeiterklasse war von Haussmann durch die Sanierung ganzer Stadtviertel bewußt an das entgegengesetzte Ende der Stadt – in die Nähe des Bois de Vincennes und in den Norden, unter anderem das Viertel des Montmartre, an die damalige Peripherie der Stadt verdrängt worden. Dort hausten die Menschen im sogenannten ›roten Gürtel‹ von Paris in Baracken und verwahrlosten Gebäuden. Für Außenstehende hatten einige dieser schrecklichen Elendsgebiete trotzdem einen gewissen pittoresken Reiz, da die Gegend des Montmartre gleichzeitig auch das Vergnügungsviertel der Stadt war. Hier gingen auch die Reichen hin, um sich mit Näherinnen und ›Apachen‹ in den Cabarets und Tanzlokalen zu amüsieren. Das Lapin Agile, das Mirliton, das Moulin Rouge und andere Nachtlokale des Montmartre wurden zu Schmelztiegeln, in denen die Vornehmsten und die Ärmsten hautnah zusammenkamen. Das Leben in der Belle époque war – und das gilt für alle Klassen – durch einen auffallenden Konsum an materiellen Gütern und die unverhüllte Befriedigung der Leidenschaften gekennzeichnet. Der Lebensstil war in den niederen wie in den höheren Klassen der überzeugendste Ausdruck dafür. Lautrec wurde schon zu Lebzeiten der Held einer Reihe legendärer Anekdoten. Er war zugleich Urheber und Hauptperson vieler dieser Geschichten, nicht nur, weil er sich extravagant verhielt, auffällig kleidete und in ironischen und witzigen Bemerkungen die Situationskomik zu treffen pflegte, sondern auch weil er es liebte, wirkliche Erlebnisse so wiederzugeben, daß sie vor lauter Ausschmückungen und hinzuerfundenen Details kaum wiederzuerkennen waren.
Aber nicht nur für eine gewisse Großspurigkeit und die Gabe, Geschichten zu erfinden, war er bekannt, sondern auch für einen scharfen Zynismus. So malte er grausam dekuvrierende Porträts sogar von Menschen, die ihm nahestanden. Vor allem im Stil äußerte sich seine Fähigkeit, hinter die Fassade der Menschen sehen und ihre Schwächen aufdecken zu können. Beides – die nicht eben schmeichelhaften Porträts und die aufgebauschten Erzählungen seiner Eskapaden – mögen Ausdruck gewesen sein für seine Versuche, die Verlogenheit der Welt aufzudecken.
Ein kurzer Blick auf Lautrecs Leben – Tatsachen und Mythen – soll helfen, das Wesen seiner Persönlichkeit und seiner Kunst zu erklären. Er selbst war ein vollkommenes Beispiel für den Positivismus, der eigentlich in Frankreich für die Generation seiner Eltern bezeichnend gewesen war. Nach der philosophischen Theorie des Positivismus und der darauf aufbauenden deterministischen Vorstellung von Hippolyte Taine ist ein Individuum unwandelbar das Produkt von drei Faktoren: seiner Erbanlagen, seiner Umgebung und des historischen Zeitraums, in dem er lebt.
Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec Montfa[3] wurde am 11. November 1864 als ältester Sohn des Grafen Alphonse de Toulouse-Lautrec in Albi geboren, das in der Nähe von Toulouse im südwestlichen Frankreich liegt. Sein Geburtshaus war das Hôtel du Bosc, das Stadthaus seiner Eltern, die Aristokraten alten Zuschnitts waren. Albi, eine backsteinerne, befestigte Stadt, sollte ihm nie wirklich Heimat werden, obwohl er vom Charakter her dem Menschenschlag dieser Gegend glich. Diese Menschen waren bekannt

1 und 2
Die Eltern des Künstlers: Adèle Tapié de Céleyran, Comtesse de Toulouse-Lautrec, und Le Comte Alphonse de Toulouse-Lautrec

dafür, theatralisch, extravagant und gesetzestreu zu sein, galten aber auch als Liebhaber von guten Geschichten und Witzen. Man sagt ihnen nach, daß sie gern und schnell lachen, wütend werden und sich wieder versöhnen, daß sie aber rebellisch werden, wenn man ihnen feindselig gegenübertritt, und daß sie lieber sterben, als sich einer fremden Herrschaft zu beugen. Lautrecs Familie war sehr wohlhabend. Die Leute erzählten zur Zeit seiner Kindheit, die Toulouse-Lautrecs hätten ›scheffelweise Geld‹, das sie nach Lust und Laune ausgeben könnten. Tatsächlich verfügte Lautrecs weitverzweigte Familie über eine Reihe stattlicher Besitzungen, Höfe, Weingüter und palastartiger Stadthäuser, wo Lautrec seine Kindheit verbrachte.

Lautrecs Familie stammte aus einer Nebenlinie des Hauses Toulouse, einer der ältesten und angesehensten Familien Frankreichs, die etwa 1000 Jahre vor seiner Geburt die Gegend von Toulouse und Aquitanien beherrscht hatte. Einer seiner größten Vorfahren war der Graf Raymond IV. de Toulouse gewesen, einer der führenden Fürsten des ersten Kreuzzuges. Viele Generationen hindurch hatte diese Linie mächtige Persönlichkeiten von geistiger Energie, Kühnheit und gewalttätigem Ehrgeiz hervorgebracht, die um die Unabhängigkeit sowohl vom französischen König als auch vom Papst gekämpft und eine Zeitlang über große Teile Südfrankreichs geherrscht hatten.

Zur Zeit Lautrecs jedoch beschränkte sich das Leben seiner Familie auf die Jagd und die Erhaltung des Besitzes. Solche Landedelleute werden oft als ›culs terreaux‹ (etwa: Leute, denen die Erde am Hinterteil klebt) bezeichnet, und sie waren in vieler Hinsicht ihren bäuerlichen Nachbarn ähnlicher als Königen. Kein Wunder, daß sich Lautrecs Vater und Großvater nach dem früheren herrschaftlichen Lebensstil zurücksehnten. Lautrecs Vater soll eines Abends beim Diner allen Ernstes zu einem Erzbischof gesagt haben: »Ach, Monseigneur, die Tage sind dahin, als ein Graf von Toulouse mit einem Affen Sodomie treiben und ihn anschließend aufhängen konnte, wenn es ihm gefiel.«[4]

Heiraten innerhalb von Lautrecs Familie waren die Regel, denn sie bewahrten das Familienvermögen vor Teilungen und stellten sicher, daß die Bräute aristokratischer Herkunft waren. Lautrecs Großmütter waren Schwestern, seine Eltern Vetter und Kusine ersten Grades (Abb. 1, 2), und die Schwester von Lau-

trecs Vater hatte den Bruder seiner Mutter – also ebenfalls einen Vetter ersten Grades geheiratet. Diese Tante hatte – ungerechnet der Totgeburten – vierzehn Kinder, von denen drei Geburtsfehler hatten und mindestens eines – wie Lautrec selbst – an Zwergwuchs litt.[5] In einer Familie, die auf ihre illustre Herkunft stolz war, wurden Geburtsfehler als Demütigung empfunden. Sie wurden daher nirgends in der Familienkorrespondenz erwähnt. Man bezeichnete diese Kinder höchstens als zart oder kränklich. Im Falle von Lautrec bestand die Familie gegenüber Außenstehenden auf der Version, daß er keinerlei Anzeichen einer Behinderung aufgewiesen habe, bis durch ärztliche Kunstfehler seine gebrochenen Beine falsch eingerichtet und so das weitere Wachstum verhindert worden sei.

Obwohl nachträgliche Diagnosen immer riskant sind, hat die Wissenschaft überzeugend dargelegt, daß Lautrec an einer seltenen Art der Zwergwüchsigkeit, der Pyknodysostosis, litt, die in zwanzig Prozent der Fälle auf Inzucht zurückzuführen ist.[6] Bei dieser Form der Zwergwüchsigkeit wachsen die Gliedmaßen der Kinder nicht normal, sondern werden zunehmend schwächer und gebrechlich. Glücklicherweise traten die Hauptsymptome dieser Krankheit bei Lautrec erst im Alter von zehn Jahren auf. Er konnte dadurch eine relativ normale Kindheit verbringen, obwohl er nie »ein sehr starkes Kind« gewesen war, wie seine Mutter schon bemerkte, als er drei Monate alt war[7] (Abb. 3). Erzogen wurde er zu Hause von seiner Mutter und dem Abbé Peyre, einem katholischen Geistlichen, der auf dem Besitz von Lautrecs Großmutter lebte. Seine zahllosen Vettern und Kusinen waren seine Hauptspielgefährten. Lautrecs Vater jagte mit Falken, Kormoranen und Frettchen. Seine Großmutter hielt neben den üblichen Haustieren, die man auf dem Land hat, Papageien und Affen. Lautrec begann früh, Tiere zu lieben, und zeichnete sie später manchmal mit mehr Sympathie als Menschen.

Seine Eltern vertrugen sich so schlecht, daß sie – obwohl sie sich offiziell nicht trennten – an verschiedenen Orten lebten und sich nur wenige Male im Jahr sahen. Lautrec wuchs bei seiner Mutter auf. Da sein einziger Bruder schon als Kind starb, war seine wichtigste Bezugsperson in der Familie seine Mutter. Sie galt als geduldige, fromme Frau, deren wohlmeinende, willensstarke Herrschaft über ihren Sohn jedoch für diesen eine Quelle ständiger Konflikte wurde.

Sein meist abwesender Vater war aufgrund seines Reichtums und seines ungebundenen Lebenswandels äußerst exzentrisch geworden und hatte einen großen Hang zu oft lächerlich wirkender Selbstdarstellung. Er war ein Casanova, begeisterter Reiter und besessen von der Jagd, die er für die einzige angemessene Tätigkeit eines Aristokraten hielt. An seinem Sohn zeigte er wenig Interesse.

Lautrec war ein aufgewecktes, aufmerksames Kind. Er war sicherlich beeinflußt durch den Konflikt seiner Eltern und durch das Spannungsfeld, in dem er lebte. Früh entwickelte er einen Sinn für Ironie und das Talent zu witziger Schlagfertigkeit, die während seines ganzen Lebens Ausdruck seiner defensiven Haltung blieb.

Mit neun Jahren ging er in Paris zum erstenmal in eine öffentliche Schule. Er war so klein, daß die anderen Schüler ihn »Kleiner Mann« nannten. Seine Mutter begann während dieses ersten Schuljahres einzusehen, daß er nicht nur ein schwächliches Kind war, sondern unter ernsthaften Wachstumsstörungen litt. Als er ungefähr zehn Jahre alt war, beschloß sie daher, ihn zur Behandlung seiner Beine in das Heim von Dr. Verrier in Neuilly in der Nähe von Paris zu geben. Der junge Lautrec blieb dort über ein Jahr. Er mußte auch tagsüber mehrere Stunden liegen und durfte nur im Garten des Heimes spazierengehen. Den Zoo im nahen Bois de Boulogne durfte er nur mit einem großen Dreirad besuchen. Seine Mutter lebte zu jener Zeit in Paris, um ihn jeden Tag besuchen zu können. Für die Fahrten benutzte sie ein öffentliches Verkehrsmittel, um Geld zu sparen und um ihre Rolle als aufopferungsvolle Krankenschwester zu verdeutlichen – eine Rolle, die sie bis zum Tode ihres Sohnes spielte.[8]

Lautrecs Vater hat sich offenbar wenig Sorgen um den Zustand seines Sohnes gemacht und ihn fast nie besucht. Im Prinzip war er gegen die Behandlung. Er schenkte seinem bettlägerigen Sohn zu Weihnachten ein Buch über die Falkenjagd mit der nicht eben feinfühligen Widmung:

»Denke daran, mein Sohn, daß das Leben im Freien und an der Sonne das einzig gesunde Leben ist; alles, was der Freiheit beraubt ist, verdirbt und stirbt früh. – Dies kleine Buch über die Falknerei wird Dich lehren, das Leben in der freien Natur zu genießen, und wenn Du – eines Tages – die Bitterkeit des Lebens erfahren solltest, werden Hunde und Falken und allen voran Pferde Deine treuen Gefährten sein und Dir helfen, ein

3 und 4
Henri de Toulouse-Lautrec als Kind: mit fünf Jahren und im Alter von vierzehn Jahren

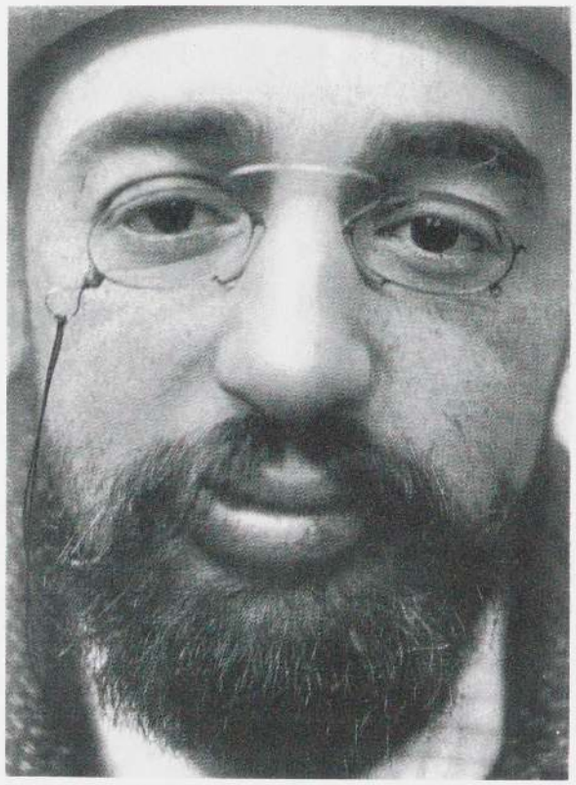
wenig Vergessen zu finden.«[9] In diesen Worten spiegeln sich die anhaltenden Auseinandersetzungen zwischen Lautrecs Eltern über die richtige Behandlung des Sohnes wider. »Meine Probleme werden noch schwieriger dadurch«, schrieb seine Mutter 1877, »daß ich gefangen bin zwischen Mr. Verrier, der wünscht, daß Henri in Neuilly bleibt, Dr. Raymond, der dagegen ist, und Alphonse, der alle Ärzte loswerden und seinen Sohn auf dem Pferderücken kurieren möchte!«[10]
Neuilly brachte Lautrec keine Besserung. Seine verunsicherte Mutter gelangte schließlich zu der Überzeugung, daß Verrier ein Scharlatan sei. Sie nahm Lautrec aus dem Heim. Damit begann eine endlose Folge von Kuraufenthalten, von denen seine Mutter sich eine Besserung seiner immer schmerzhafteren Krankheit versprach. Ihre Briefe sind voller widersprüchlicher Gefühle: irrationale Hoffnungen, forcierter Optimismus und Momente der Verzweiflung wechseln sich in ihnen ab. Tief religiös betete sie und legte schließlich das Schicksal ihres Sohnes in Gottes Hände. Lautrecs kurze Schulzeit blieb eine einmalige Episode. Den weiteren Unterricht übernahm seine Mutter. Gelegentlich wurde eine Hauslehrerin für Englisch angestellt.
1878, mit dreizehn Jahren, stieß Lautrec ein folgenschweres Unglück zu, als er mit seinen Eltern bei Verwandten in Albi zu Besuch[11] war: Der Arzt hatte nach seiner kranken Großmutter gesehen und kam anschließend in den Salon, um sich zu verabschieden. Auf den schroffen Befehl seines Vaters, er solle aufstehen, um dem Arzt vorgestellt zu werden, versuchte Lautrec, sich aus einem niedrigen Sessel zu erheben. Er stützte sich dabei auf einen kurzen Stock, der auf dem gebohnerten Fußboden abrutschte. Lautrec fiel und brach sich den linken Oberschenkelknochen. Sein Vater war untröstlich, daß er den Unfall seines Sohnes verursacht hatte.
Ein Jahr später fiel Lautrec erneut – diesmal in einen flachen Graben – und brach sich den anderen Oberschenkel. Es geschah während eines Kuraufenthaltes in Barèges. Das Wachstum seiner Beine hörte nun völlig auf. Lautrec blieb für den Rest seines Lebens kleiner als der Durchschnitt und konnte sich nur unter Schmerzen an einem Stock fortbewegen.
Schon als Junge hatte er Eigenschaften offenbart, die ihm sehr zustatten kamen, zunächst die quälenden Zweifel an seiner Gesundheit und dann die Gewißheit einer unheilbaren Behinderung zu ertragen. Er war innerhalb seiner Familie schon immer für seine heitere Gemütsart und seinen Sinn für Humor bekannt gewesen. Trotz seiner zarten Gesundheit war er in der Kindheit stets der unbestrittene Anführer bei allen

5 Henri de Toulouse-Lautrec um 1890

Spielen und Streichen mit seinen jüngeren Vettern gewesen. Auch durch die langen Krankheitsphasen hindurch und trotz schmerzhafter Operationen schaffte er es, immer fröhlich und geduldig zu bleiben. Er gewöhnte sich an seine körperlichen Gebrechen und gewann, dank seiner Phantasie, Wärme und Großzügigkeit, gute Freunde. Schon zu jener Zeit begann sich seine künstlerische Begabung zu zeigen. Wenn er nach Zeiten langer Krankheit gerade erst wieder an Krücken und mit Hilfe eines Begleiters ausgehen konnte, stürzte er sich schon auf seine Wasserfarben und fand Trost in jener Beschäftigung, die seine Lebensaufgabe werden sollte.[13]

Lautrecs Vater und seine Onkel malten – wie viele Menschen ihrer Gesellschaftsschicht – aus Liebhaberei. Während seiner Kindheit hatte Lautrec viele regnerische Nachmittage damit zugebracht, ihnen zuzuschauen oder sogar nachzueifern, wenn sie Aquarelle von Jagdszenen oder Wachsmodelle machten. Allerdings wird von Lautrecs künstlerischer Tätigkeit kaum etwas erwähnt bis zu den Pariser Jahren um 1874, als die Krankheit anfing, sein Leben zu beherrschen. Sein Vater hatte sich mit einem taubstummen Maler, René Princeteau, sehr angefreundet. Dieser wohnte in Paris häufig im selben Haus wie Lautrecs Familie. Der Graf bewunderte Princeteaus konventionelle, elegante Gemälde mit Jagdszenen und Pferderennen und nahm sogar Stunden bei ihm. Als Princeteau später auch Henri kennenlernte, entwarf er eine Reihe von Zeichnungen für ihn und ermutigte ihn, es doch auch selbst mit der Kunst zu versuchen. Vielleicht empfand er aufgrund seiner eigenen Behinderung Sympathie für den kranken Jungen.

Nach den Unglücksfällen von 1878 und 1879 nahm Lautrec das Zeichnen wieder auf, um sich die Langeweile der Rekonvaleszenz zu vertreiben. Er zeichnete Karikaturen von den Menschen, die ihn umgaben, Boote in Häfen und Landschaften, zu denen er allerdings bemerkte: »Meine Bäume sehen wie Spinat aus und mein Meer – nun, nach etwas, wie auch immer Du es nennen möchtest«.[14] Er zeichnete nicht nur auf seinen Skizzenblöcken, sondern auch in alle Schulbücher und Schulhefte und zeigte dabei eine große Begabung, Menschen und Bewegungen wiederzugeben. Es scheint, daß ihn diese beiden Themen in seinem ganzen Leben am meisten interessiert haben. Das Zeichnen lag ihm viel mehr als seine Schularbeiten. Aus diesem Grunde schaffte er sein Abitur auch erst beim



6 Henri de Toulouse-Lautrec als Dreißigjähriger

zweiten Anlauf 1881. Nach dem ersten mißglückten Versuch ließ er mit der für ihn typischen Spontaneität Visitenkarten mit dem folgenden Text drucken: »Henri de Toulouse-Lautrec, verkrachter Student«. Zu seiner Zeit genügte das Abitur bei einem Adligen als Beweis für eine gute Bildung. Niemand erwartete von ihm den Besuch der Universität.

Obwohl er erst siebzehn Jahre alt war, mußte er sich nun nach seinem Abitur darüber Klarheit verschaffen, was er werden wollte. Vor allem hatte er sich mit seinen körperlichen Gebrechen abzufinden. Er war trotz des normal gewachsenen Kopfes und Rumpfes durch seine verkrüppelten Beine nur anderthalb Meter groß.[15] Er hatte kurze, stämmige Arme und große Hände mit kurzen, breiten Fingern. Seine Schultern hingen schräg herab. Lautrec trug immer – auch im Haus – einen Hut, angeblich um mit Hilfe der heruntergeklappten Hutkrempe die Blendung zu vermindern. Wahrscheinlich wollte er jedoch in Wirklichkeit seine Fontanelle schützen, die sich aufgrund seiner Krankheit bei ihm nie geschlossen hatte. Mit der Zeit kamen andere Merkmale seiner seltenen Krankheit zum Vorschein: ein fliehendes Kinn, große Nasenlöcher, eine dicke Zunge und anormal rote und wulstige Lippen. Er begann zu sabbern.[18] Für diese unvorteilhafte Erscheinung hatte er aber einen Ausgleich: seine schönen dunkelbraunen Augen. Wenn er seinen Zwicker abnahm, den er immer trug, hatte er einen zwar kurzsichtigen, aber intensiven und unwiderstehlichen Blick.

Lautrecs Behinderungen machten ihn untauglich für das übliche Leben der Wohlhabenden und Adligen: für Offizierslaufbahn ebenso wie für Jagd und Reiterei und ganz allgemein das elegante Auftreten in der Öffentlichkeit – zum Beispiel bei den Promenaden im Bois de Boulogne zusammen mit schönen, nach dem letzten Schrei der Mode gekleideten Mädchen. Lautrec mußte andere Fähigkeiten entwickeln. Princeteau und sein Onkel Charles fanden, daß er vielversprechende Ansätze zum Maler zeige. Man kam überein, ihm den Wunsch nach einer entsprechenden Ausbildung zu erfüllen. Seine Eltern nahmen ihn mit nach Paris (Abb. 7), um eine Kunstschule für ihn auszusuchen. Seiner Mutter lag dabei weniger an der Qualität des Unterrichts als daran, daß er mit anderen Söhnen aus guter Familie zusammenkäme. Ursprünglich wollte sie ihn an der École des Beaux-Arts einschreiben, weil dort der Sohn eines Familienfreundes studierte, der als »Gentleman vom Scheitel bis zur Sohle« galt (– allerdings, wie sie bemerkte, »das Unglück gehabt hatte, ein Auge verloren zu haben«[19]).

7 Henri de Toulouse-Lautrec mit Freunden in Paris. Von links nach rechts: René Grenier, M. Rabache, Lucien Métivet, Lily Grenier und Lautrec

Schließlich schickte sie ihn jedoch zu Léon Bonnat, einem zutiefst konservativen, akademischen Maler, der als »Günstling der Millionäre«[20] bekannt war. Sie wählte dieses Atelier deshalb, weil ein Sohn von Bekannten aus Toulouse dort arbeitete, der Lautrec in die Pariser Gesellschaft einführen konnte. Bonnat faßte sofort eine Aversion gegen Lautrec und fand überdies seine Zeichenkünste »ausgesprochen abscheulich«.[21] Doch im Rückblick hat Lautrec dieser unerfreulichen Situation positive Seiten abgewonnen: Anscheinend war ihm die vernichtende Kritik lieber gewesen, als die bequemen Kommentare seines zweiten Lehrers, Fernand Cormon, in dessen Atelier er eintrat, nachdem Bonnat ein halbes Jahr später sein eigenes geschlossen hatte.

Lautrec nutzte seine Lehrjahre in beiden Ateliers, um Aktzeichnen, Komposition und die klassischen Maltechniken zu erlernen. Er machte sich keine Illusionen über die Qualität seiner Arbeiten, beurteilte sie vielmehr sehr kritisch. Die steifen, unnatürlichen Entwürfe der Atelierjahre erscheinen weitaus schwächer als die kraftvollen Skizzen seiner Jugend, zu deren höchst individualistischem Stil er jedoch schnell wieder zurückkehrte. Immerhin, seine lebhafte Darstellungsweise war sicherer und sein Zeichnen exakter geworden. Er hatte durch die akademische Ausbildung eine solide Basis für seine künstlerische Laufbahn gewonnen.

Als das Ausmaß von Lautrecs stürmischem Engagement für Kunst offenbar wurde und er darauf bestand, sie ernsthaft als Beruf auszuüben, war seine Familie äußerst beunruhigt. Im 19. Jahrhundert lebte der Adel normalerweise von seinem ererbten Vermögen und nicht von einem bürgerlichen Erwerb. Obwohl Lautrecs Familie mit seinem Kunststudium durchaus einverstanden war und sogar seinen Erfolg als Dilettant anerkannte – zum Beispiel seine Gemäldeausstellung im Cercle Volney –, war es unvorstellbar für sie, daß der Erbe der Toulouse-Lautrecs für seinen Lebensunterhalt arbeiten könnte. Lautrec dagegen betrachtete sich als professionellen Künstler, nicht als Dilettanten. So ließ er seine Familie wissen, daß er Bilder zu den höchstmöglichen Preisen verkauft hätte. Vor allem sein Vater wünschte nicht, daß der angesehene Familienname von seinem Sohn, dessen Kunst er nie verstand, »mißbraucht« werde. Ein paar Jahre versuchte Lautrec ihn zu beschwichtigen, indem er seine Arbeiten mit den verschiedensten Namen signierte, unter anderem mit »Monfa« und »Treclau« (ein Anagramm von Lautrec, das wie »tres clos« = »sehr geschlossen« ausgesprochen wird). Für die Ausstellung des ›Salon des Incohérents‹ von 1889 verwendete Lautrec sogar eine ungarisch klingende Umformung seines Namens »Tolau-Segroeg« mit dem Adressenzusatz »Rue Yblas, unter der dritten Gaslaterne links, Schüler von Publis de Chaval, Spezialist für Familienproträts mit gelbem Pastellhintergrund«.[22] Bald darauf jedoch entschied er sich, mit »H. T. Lautrec« oder oft nur mit seinem Monogramm »HTL« zu signieren. Noch zwei Jahre vor seinem Tode wurde Lautrec von einem Journalisten, der von seinen Arbeiten nichts hielt, vorgeworfen, daß er den Namen seiner Familie in den Staub der Straßen von Paris zerre, indem er seine überall herumhängenden »unsauberen« Plakate zu signieren wage.[23]

Zu Lautrecs Freude und zur Verwirrung seiner Familie wurde sein Werk rasch anerkannt. Während er noch in Cormons Atelier arbeitete, bat Cormon ihn zusammen mit einem anderen Schüler, ihm bei den Vorbereitungen für die Illustrierung einer Luxusausgabe von Victor Hugos ›La légende des siècles‹ zu helfen. Der junge, erst einundzwanzigjährige Lautrec war sehr erfreut über diesen Auftrag, wenn auch seine Zeichnungen letztlich nicht verwendet wurden. Für die Mitarbeit erhielt er ein Honorar von 500 Francs (das entsprach zu jener Zeit etwa 400 Goldmark), worauf seine Mutter sehr stolz war, obwohl sie prinzipiell wie die ganze Familie Lautrecs Beruf ablehnte.

Lautrec fing nun an, seine Zeichnungen an Zeitungen zu schicken, sie in Galerien und Salons auszustellen und Plakate für die Pariser Cabarets zu machen. Es ging ihm dabei weniger um das Geld, als darum, bekannt zu werden. Mit sechsundzwanzig – er lebte nun neun Jahre in Paris – hatte er sich bereits einen gewissen Ruf erworben. Seine Illustrationen in Zeitschriften und auf Notenblättern hatten Anerkennung gefunden. Als er dann 1891 sein erstes Plakat für das Moulin Rouge machte, wurde er über Nacht berühmt (Kat. 247).

Er hatte weit mehr Erfolg beim Publikum als zum Beispiel Vincent van Gogh, der in seinem ganzen Leben nur ein einziges Bild verkaufen konnte. Van Gogh war, ehe er nach Arles ging, ebenfalls für kurze Zeit in Cormons Atelier tätig gewesen. Die beiden Maler kannten und schätzten sich, trotz des Altersunterschiedes von zehn Jahren.

8 Das Lapin Agile, rue des Saules auf dem Montmartre

Lautrecs Familie wurde durch Henris Erfolg gezwungen, ihn als Künstler zu akzeptieren. Problematischer wurde es ab jetzt für Lautrec, den Eltern seinen neuen Lebensstil zu offenbaren. Ganz wie seine Mutter gefürchtet hatte, war er unter – wie sie empfand – schlechten Einfluß geraten und hatte damit seinen gesellschaftlichen Stand zugunsten einer anderen Welt, der Demimonde der Pariser Cafés, Cabarets und Tanzlokale, aufgegeben. Cormon hatte seinen Studenten geraten, die Modelle in ihrem Milieu zu studieren. So hatte Lautrec angefangen, Gestalten der Bars und Tanzlokale zu zeichnen. Am Anfang behauptete er zwar noch, daß ihn die Bar langweile, und er nur »aus künstlerischer Pflicht« hinginge[24], aber bald wurde er mit seiner neuen Umgebung vertraut, begann seine neuen Erfahrungen »außerhalb des Gesetzes«, seine allnächtlichen Abenteuer in den Cafés und Tanzlokalen und das Trinken mit Freunden dort zu lieben, was oft in Raufereien ausartete und mit Skandalgeschichten endete. Schon als Kind war sein Interesse an Champagner unnatürlich ausgeprägt gewesen, so daß seine Mutter sich veranlaßt gesehen hatte, ihm den vielen Alkoholgenuß zu verbieten.[25] Dies konnte jedoch nicht verhindern, daß Lautrec später doch zum Trinker wurde.

Vielleicht rebellierte er mit seinem neuen Lebensstil gegen die liebevolle, aber erstickende Herrschaft seiner Mutter. Obwohl es für ihn undenkbar war, die Entscheidungen seiner Mutter offen zurückzuweisen, fand er doch Wege, sich ihnen zu entziehen, indem er ihr seinen Lebenswandel verheimlichte.

Sein neuer Lebensbereich, in dem er in Zukunft auch seine eigenen Ateliers hatte, war der Montmartre, auf dem die meisten Pariser Künstler wohnten. Der Montmartre war die am leichtesten erreichbare, noch ländliche Gegend nahe der Stadt. Es gab dort Weinberge und Bauernhöfe, Ziegen, Kühe und baufällige Stadel, die man als Künstler billig mieten konnte (Abb. 8). Im Schatten der eingerüsteten Kuppeln des Sacré-Coeur standen ohne Hut und nur in Tücher gehüllt Prostituierte, die für ein paar Sous zu haben waren. Manchmal genügte ein Platz zum Übernachten als Bezahlung. Die Straßen waren meist steile Fußwege. Auf der Höhe und am Fuße des Hügels fanden sich dichtge-

drängt Varietés und Café-Concerts. Dorthin kamen am Sonntagnachmittag die Näherinnen und die Mädchen aus den Fabriken, um ihre ›Beaux‹ im Moulin de la Galette und im Bal Tabarin zu treffen. Lautrec und seine Freunde haben diese Plätze durch ihre Bilder bekannt gemacht. Abends traten Frauen, die sich offiziell als ›Schauspielerinnen‹ bezeichneten, im Moulin Rouge auf und führten Cancan und andere frivole Tänze vor. Sie warfen ihre Beine in die Luft für ein Publikum, das nicht nur aus Zuhältern, Tänzerinnen und den örtlichen Repräsentanten der Sittenpolizei, sondern auch aus Künstlern, Musikern, gelangweilten Aristokraten und Leuten aus der Bourgeoisie bestand. Diese wurden von Damen der Halbwelt begleitet, die der ganzen erregenden Atmosphäre noch eine Aura von Eleganz und Reichtum vermittelten. Manchmal endeten diese Abende erst in der Morgendämmerung, besonders, wenn ein bekannter Mörder im Hof des La-Roquette-Gefängnisses guillotiniert wurde.

Es überrascht nicht, daß Lautrecs eigentlicher Ruhm mit dem Moulin-Rouge-Plakat anfing. Sehr rasch nachdem das Tanzlokal 1889 eröffnet worden war, wurde es zum Symbol für die Vergnügungen des dekadenten Paris. Es war glänzend, glitzernd und voller Künstlichkeit. So zierte eine scharlachrote Windmühlenattrappe den Eingang, die mit ihren Lichtern des Nachts als Wegweiser diente. Im Jahre 1900 beschrieb ein französischer Reiseführer ausführlich das Moulin Rouge:

»Der erste Anblick ist keineswegs alltäglich: hoch und riesengroß, sieht es aus wie ein Bahnhof, der auf wunderbare Weise in einen Tanzsaal verwandelt worden ist. Das Orchester, groß genug für einen Zirkus, spielt auf für ein Bataillon von Tänzerinnen, die mit hochgehobenen Röcken und nackten Beinen ihre Sprünge machen. In den Pausen zwischen den Tanznummern flanieren Männer und Frauen hin und her, berühren einander, bilden Wirbel im Strom und das alles unter einem verwirrenden Durcheinander von Hüten aller Art: Die Frauen haben riesige, gefiederte Gebilde auf dem Kopf, während die Männer hohe seidene Zylinder, Melonen, Filzhüte und manchmal sogar Mützen tragen. Flotte Mieder in kirschrotem, gelbem, weißem und blauem Satin wie auch Röcke in allen Farben bereiten dem Auge ein Fest und faszinieren den Beobachter. Der Duft von Tabak und Reispuder umgibt den Besucher.

Links sitzen an kleinen Tischen die ›Petites dames‹, die immer durstig sind und sich selbst etwas zu trinken bestellen, in der Hoffnung, daß jemand kommt und es für sie bezahlt. Wenn es dazu kommt, ist ihre Dankbarkeit so überwältigend, daß sie Ihnen gleich ihr ganzes Herz anbieten, vorausgesetzt, Sie sind bereit, den Preis dafür zu zahlen.

Auf jeder Seite des Raumes verläuft eine erhöhte, breite, offene Galerie, von der aus man die Tänzer in Ruhe beobachten kann und den Anblick all der Frauen genießen kann, die in voller Aufmachung auf diesem großen Marktplatz der Liebe flanieren und sich zur Schau stellen.

Links vom Eingang ist der Garten; um das Orchesterpodium in der Mitte erblickt man eine Schar junger Mädchen, die dazu da sind, den himmlischen Pariser ›Chahut‹-Tanz, seinem althergebrachten Ruf entsprechend, vorzuführen, für den sie auch bezahlt werden. Leute aus aller Herren Länder kommen allein deswegen hierher, um den betörenden Glanz dieses Riesenspektakels zu erleben und zu genießen.

Einige englische Familien... sind schockiert vom Anblick dieser Frauen, die allein – ohne männliche Partner – tanzen und deren körperliche Elastizität, wenn sie die Beine zum Spagat spreizen, eine ebensogroße Dehnbarkeit der Moral verheißen... Durch die Spitzenbesätze der Unterwäsche oder die durchsichtigen Gewebe der Seidenstrümpfe kann man öfter ein wenig rosige oder weiße Haut sehen, sozusagen eine kleine ›Kostprobe‹, die von diesen hübschen Verkäuferinnen der Liebe zur Schau gestellt wird...«[26]

Lautrec malte das Moulin Rouge und seine übrige Pariser Welt so besessen wie andere Künstler die Landschaft ihrer geliebten Heimat. Seine ›Landschaften‹ sind jedoch fast immer Tanzcafés, Cabarets und Bordelle, wo er wohlbekannt war. Man sah ihn praktisch als einen Teil jener pausenlosen Darbietungen an, denen er jeden Abend trinkend und plaudernd zuschaute. Auch in den Bordellen verbrachte er sowohl malend als auch als zahlender Kunde viel Zeit. Er schuf dort eine Reihe von Werken über das Leben der Prostituierten, die zu den eindrucksvollsten soziologischen Studien jener Zeit gehören.

Lautrecs Freunde und Bekannte waren unterschiedlichster Herkunft: Sein aristokratisches Erbe verleugnete er dabei keineswegs. Neben seiner Mutter, die er beinahe täglich sah, gehörten seine beiden Vettern, Louis Pascal und Dr. Gabriel Tapié de Céleyran, zu seinen engsten Freunden. Beide machten bei seinen

Streifzügen durch die Lieblingsplätze der Bohème mit. Jeder der beiden Vettern bildete auf seine Weise einen eindrucksvollen Gegensatz zu dem Maler. Pascal war hübsch und elegant, mit blitzenden blauen Augen und einem akkuraten Schnurrbart. Anders als Lautrec hatte Pascal keinerlei Sinn für irgendeine Lebensaufgabe. »Du solltest eine reiche Erbin für ihn finden«, schrieb Lautrec an seine Großmutter. »Er ist, glaube ich, sonst zu gar nichts gut.«[27]

Céleyran war fünf Jahre jünger als Lautrec und wahrscheinlich sein engster Freund. Man hat behauptet, daß Lautrec diesen liebenswürdigen Mann vollständig tyrannisiert habe. Er habe ihn so sehr beherrscht, daß Céleyran, der sich sehr modisch kleidete, sogar einverstanden gewesen sei, eine lächerliche flaschengrüne Weste zu tragen, die Lautrec für ihn bestellt hatte und die aus Billardtuch geschneidert war. Lautrec war zusammen mit diesem Vetter auf den Familiengütern im Südwesten Frankreichs aufgewachsen, und als Céleyran 1891 nach Paris zog, um sein Medizinstudium abzuschließen, traten sie fast überall gemeinsam auf. Der Doktor, wie Lautrecs Freunde ihn nannten, war sehr groß. Lautrec soll gesagt haben, er genösse den Gegensatz, den sie bildeten, und das sei einer der Gründe, warum er sich so gern mit seinem Vetter in der Öffentlichkeit sehen ließe. In seinem Gemälde *Im Moulin Rouge* (The Art Institute, Chicago) hat er sogar ihre Profile im Gegenüber gemalt.

Wenn Lautrec zum Trinken ging, so tat er das ebensogut mit dem Besitzer des Pferdestalls an der nächsten Ecke wie auch mit Künstlerkollegen oder seinen reichen Verwandten.

Henri Rachou, einer seiner Freunde aus Cormons Atelier, beschrieb später Lautrecs unwiderstehlichen persönlichen Charme:

»Was mich am meisten bei ihm beeindruckt hat, war seine großartige, stets wachsame Intelligenz, seine außerordentliche Güte gegenüber denen, die ihn liebten, und seine hervorragende Menschenkenntnis. Ich habe nie erlebt, daß er sich in der Beurteilung unserer Freunde irrte. Er hatte einen bemerkenswerten psychologischen Scharfblick, vertraute sich nur denen an, deren Freundschaft er erprobt hatte, und behandelte die anderen mit einer Schroffheit, die an Grausamkeit grenzte. Obwohl sein Benehmen – wenn er wollte – die erstklassige Erziehung verriet, konnte er sein Verhalten doch auch jedem Milieu, mit dem er sich einließ, vollkommen anpassen.«[28]

Zu den Männern, denen sich Lautrec verbunden fühlte, gehörte der volkstümliche Sänger Aristide Bruant. Dieser verstand, daß Lautrec Schönfärberei und Schwärmerei in der Kunst ablehnte, da er selbst in seinen Chansons das deprimierende Leben der Ärmsten vm Montmartre ungeschmückt beschrieb. Lautrec illustrierte Publikationen von Bruant, und dieser hing seit 1885 Lautrecs Bilder ins Mirliton, seinem Cabaret. Lautrec gehörte zu den Stammgästen dieses Cabarets, stimmte ein in das Gelächter bei Bruants scharfen Angriffen auf sein Publikum und bestellte mit seinen Freunden endlose Runden jener winzigen Gläser mit mittelmäßigem Bier, das es als einziges dort zu trinken gab. Seine vier Plakate von Bruant (Kat. 251, 256–258) erregten sofort Aufsehen und festigten seinen Ruf als Plakatkünstler.

Lautrec übernahm viele Auftragsarbeiten – nicht nur für Plakate, sondern auch für Buchumschläge, Bühnenausstattungen und Einbände von Notenblättchen. Als Modelle wählte er fast immer Menschen, die er kannte oder die ihn faszinierten. Aber seine leiden-

9 Henri de Toulouse-Lautrec mit der Bulldogge seiner Familie

10 Henri de Toulouse-Lautrec in einem japanischen Kostüm, photographiert von Maurice Guilbert.
Museum of Modern Art, New York

schaftliche Vernarrtheit in einen Menschen konnte schnell verfliegen. Jean Adhémar schreibt darüber: »Seine Modelle müssen oft verblüfft und unglücklich gewesen sein, wenn Lautrec sie – nachdem er sie lange umworben, bewundert und gezeichnet hatte – plötzlich fallen ließ und erklärte, er brauche eine Abwechslung.«[29] Oft war Lautrec von einem Modell aber so hingerissen, daß es in seinen Arbeiten mehrfach wiederkehrt. – Hin und wieder zeichnete er seinen Vater aus dem Gedächtnis, obwohl er doch ein sehr distanziertes Verhältnis zu ihm hatte. Das Gegenteil gilt für seine Mutter, die er trotz der komplizierten gegenseitigen Beziehung anbetete. Es sieht nicht danach aus, als habe er sie wie besessen gezeichnet, aber ihre Porträts gehören zu seinen schönsten und am sorgfältigsten ausgearbeiteten Werken. Sie geben seine Mutter in einer bescheidenen, einer Heiligen nicht unähnlichen Haltung mit niedergeschlagenen Augen und einer Art Nimbus aus Licht und Farbe wieder.

Es scheint, daß Lautrec immer nur flüchtige, problematische Frauenbekanntschaften hatte. Eine konventionelle Heirat mit einer Frau, aus seinem eigenen Stande, wäre für ihn schwierig, wenn nicht gar undenkbar gewesen. Nach Thadée Natanson ließ sich Lautrec mehrmals auf eine unterwürfige und ungleiche Beziehung zu Frauen ein, die er bewunderte: zum Beispiel zu Jane Avril, Yvette Guilbert und Natansons Frau Misia. Soviel wir wissen, hatte Lautrec keine dauerhaften Liebesbeziehungen zu Frauen. Allerdings bewahrte er über sein Liebesleben immer äußerste Diskretion. Oft war es ein bestimmter Frauentypus, der ihn anzog. So bevorzugte er rothaarige, körperlich reifere Frauen, die ihre Jugend schon hinter sich hatten. Sie kommen auf seinen Bildern und Zeichnungen häufig vor. Es besteht kaum Zweifel, daß er – wie viele seiner Generation – sich die Syphilis zugezogen hat. Eine wirksame Therapie gegen diese Krankheit gab es damals noch nicht, so daß ein Viertel der Kranken daran starb. Es ist durchaus möglich, daß eine Syphilis dritten Grades mit zu Lautrecs frühem Tod geführt hat.

Ebenso wie für bestimmte Menschen begeisterte sich Lautrec für deren Milieu, wie man in seinem Werk immer wieder feststellen kann. Diese Milieustudien schlugen sich in einer Vielzahl von Zeichnungen eines bestimmten Ortes nieder. Hatte Lautrec das Interesse an ihm verloren, wandte er sich einem neuen Objekt zu. So war er nacheinander geradezu versessen auf Szenen aus den Garderoben junger Ballerinen der

11 Henri de Toulouse-Lautrec als Chorknabe auf einem Kostümfest mit René und Lily Grenier

Pariser Oper, auf Bruants Cabaret und auf das von der Arbeiterschicht bevorzugte Tanzlokal am Montmartre, das Moulin de la Galette, wo er seine ersten Zeichnungen von der Goulue und von Valentin Le Désossé machte. An ihnen faszinierten Lautrec die vitalen, animalischen Bewegungen. Seine Zeichnungen von diesen beiden Tänzern, denen er von Cabaret zu Cabaret bis hin ins Moulin Rouge nachfolgte, festigten seinen Ruf unter den Zeitgenossen und bewahrten der Nachwelt die Erinnerung an die beiden Tänzer. Als die Goulue zu tanzen aufhörte, begann er, in seinen Arbeiten die sozusagen ritualisierten Posen der Tänzerin Jane Avril im Bild festzuhalten.

Lautrec besuchte öfter den Zirkus, um Reiter, die ohne Sattel auf den blanken Pferderücken saßen, Akrobaten, Clowns und dressierte Tiere zu zeichnen. Auch zu den Maskenbällen des Élysée Montmartre und ähnlichen Veranstaltungen ging er gern. Ihn faszinierte die Zügellosigkeit, die sich im Schutz der Masken entwickelte. In einer Reihe von Werken nahm er dieses Thema immer wieder auf.

Eine bedeutende Rolle spielte der Einfluß der japanischen Kunst für Lautrec und seine Zeitgenossen. Bei Lautrec schlug sich dies vor allem in Komposition und Farbwahl nieder.

In seiner Familie ließ man sich oft fotografieren. Lautrecs Interesse an dieser neuen Kunst nahm noch zu, als er sich mit Paul Sescau, einem Fotografen, der in der Nachbarschaft lebte, anfreundete. Eine Zeitlang ließ Lautrec seine Modelle in bestimmten Posen von Sescau oder einem anderen Freund fotografieren und benutzte sie als Vorlage für einige seiner Werke. Auch die Zusammenkünfte mit seinen Freunden, vor allem, wenn alle maskiert waren, wurden zur Erinnerung fotografisch festgehalten. So gibt es noch heute viele Fotos von Lautrec als Chorknabe, Japaner, Muezzin oder als Frau (Abb. 10, 11).

Lautrec entwickelte eine Leidenschaft für das Theater, die sich in vielen Gemälden, Zeichnungen und Lithographien niederschlug. Er malte auch die Zuschauer in ihren Logen. Er zeichnete Programme für André Antoines revolutionäres Théâtre Libre und half beim Malen der Bühnendekorationen für die am 11. Dezember 1896 im Théâtre de l'Œuvre mit einem Theaterskandal endende Uraufführung von Alfred Jarrys ›Ubu Roi‹.

Er besuchte die Café-Concerts und Tanzlokale. Dort schuf er eine ganze Reihe genau beobachteter Porträts der Sängerinnen und Sänger, die dort auftraten, darunter Yvette Guilbert und May Belfort. Er vertrat den Standpunkt, daß »Landschaft nichts ist und nichts sein sollte als eine Nebensache« und daß sie nur dazu dienen sollte, »den Charakter des Modells zu unterstreichen«.[30] Eine Weile malte er tatsächlich seine Modelle in einem nahegelegenen Garten. Im Jahr 1891 verbrachte er eine Zeitlang jeden Samstag mit seinem Vetter, der Medizin studierte, im Operationssaal, wenn Dr. Pean operierte, der einer der berühmtesten Chirurgen jener Zeit war.

Anfang der neunziger Jahre begann Lautrec Bordelle aufzusuchen. Gelegentlich wohnte er sogar für längere Zeit in ihnen. Dies war kein Geheimnis, sondern allgemein bekannt. Sogar für geschäftliche Besprechungen gab er das Bordell als Adresse an. Eine Weile lebte er in einem luxuriösen Bordell in der rue des Moulins nahe der Oper. Es war berühmt für seine in verschiedenen Stilen (Mittelalter bis Louis Seize) ausgestatteten Räume, die die Phantasie der Kunden beflügeln sollten (Abb. 12). Er hatte dort einen Sonderstatus, fast wie ein Familienmitglied. »Monsieur Henri«, wie man ihn nannte, speiste mit den Mädchen, wenn sie gerade keinen Dienst hatten, und malte eine Reihe von Bildern der einzelnen Räume und seiner Bewohner. Sowohl die Szenen aus diesen Zimmern als auch solche mit Puffmutter, Dienstboten und Liebesdienerinnen, die in einer Reihe stehend auf ihre regelmäßige ärztliche Untersuchung warten oder die in Erwartung von Kundschaft untätig herumsitzen, gehören zu den aussagestärksten Darstellungen dieser Art von Leben.

Die Bar des Ambassadeurs gehörte zu den weniger anrüchigen Stätten, die Lautrec aufsuchte, um zu trinken und die eleganten Stammgäste zu zeichnen. Mit Misia Natanson begab er sich zu einer Eisbahn und zeichnete modisch gekleidete Damen beim Schlittschuhlaufen oder beim Flirt mit ihren Begleitern an kleinen Tischen neben der Eisfläche. Als er aus Anlaß einer Ausstellung seiner Werke nach London fuhr, mag er die Gelegenheit wahrgenommen haben, jenen Gerichtssaal aufzusuchen, in dem Oscar Wilde – den er seit mehreren Jahren kannte – damals wegen Homosexualität verurteilt worden war. 1896 ging er anscheinend wiederholt in die Operette ›Chilpéric‹ im Varieté, um Marcell Lender einen Boléro tanzen zu sehen. Danach entstand eine Gruppe von Gemälden und sechs Lithographien (Kat. 101–110). Später entwickelte er besonderes Interesse für Fahrradrennen und besuchte öfter das neue, von Tristan Bernard geleitete Pariser Vélodrom, wo er die Rennfahrer beobachten konnte. Daraus resultieren zwei Plakate für Fahrräder (Kat. 293). Als er in den späteren Jahren (1896/97) depressiv und alkoholabhängiger wurde, ging er auch häufiger in Lesbierinnenbars und versuchte die dortige Atmosphäre auf dem Papier festzuhalten.

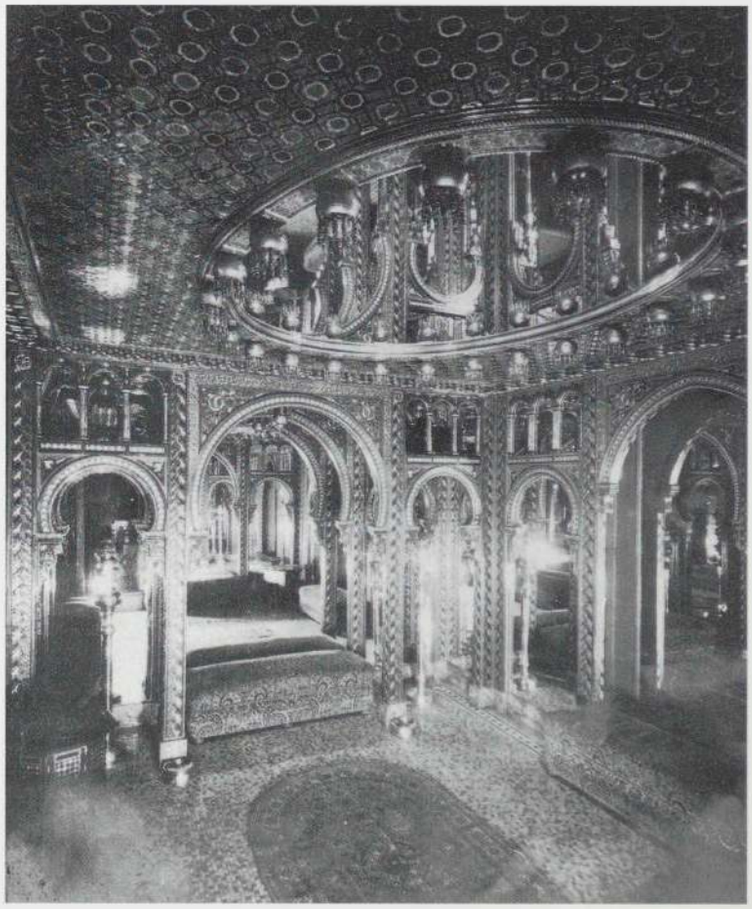
Lautrecs Werke lassen häufig nicht nur erkennen, welchen äußeren Einflüssen er zu einer bestimmten Zeit ausgesetzt war, sondern zeigen auch seine innere Verfassung. Oft kommen unterdrückte und noch unbewußte Elemente seiner Persönlichkeit sowohl in seiner Themenwahl wie in seinem Stil zum Ausdruck. In zwei Perioden seines Lebens zeigt sich dies besonders deutlich. Eine Anzahl Werke aus der Zeit von 1892–93, als er zum erstenmal in Abhängigkeit vom Alkohol geriet, werden von langen Schatten beherrscht, die im Vordergrund erscheinen. Zwei Jahre später war er in Toulouse, um den Druck eines Plakats *Der Gehenkte* (Kat. 270) zu überwachen. Dabei bemerkte er gegen-

über Arthur Huc, dem Chefredakteur des Lokalblatts: »Ich kann malen, bis ich vierzig bin. Danach werde ich aufhören.«[31] Im Nachhinein erscheinen solche Aussagen als Vorahnung des Todes, ja als Hinweis darauf, daß Lautrec – auch wenn er immer Haltung wahrte – ein längeres Leben bei seinem bereits von Alkohol und exzessiver Lebensführung gekennzeichneten Gesundheitszustand qualvoll fand.

Gegen Ende 1897, als er dreiunddreißig Jahre alt war, befand sich Lautrec psychisch in einem sehr labilen Zustand und war außerdem hoffnungslos dem Alkohol verfallen. Womöglich trat auch seine Syphilis zu dieser Zeit in ihr drittes Stadium ein. Seine Produktivität ließ nach, und er verbrachte immer mehr Zeit tatenlos in den Bars. Zu Anfang des nächsten Jahres schrieb er an seine Mutter, daß er sich »in einem ungewöhnlich lethargischen Zustand« befände. »Die geringste Anstrengung ist mir unmöglich. Sogar meine Malerei macht mir Pein ... ich habe auch keine Ideen.«[32] Von November 1898 bis Ende Februar 1899 entstanden nur mehr einige wenige Werke. Er war häufig betrunken und litt an Halluzinationen, Angstzuständen, Amnesie und unkontrolliertem Zittern. Er wurde aggressiv, litt an Schlaflosigkeit und Verwirrungszuständen und war oft feindselig selbst denen gegenüber, die ihm helfen wollten. Aufschluß über seinen Zustand gibt uns eine seiner letzten Lithographien, die am 7. Februar 1899 entstand. Unter logischen Gesichtspunkten ist sie unbegreiflich. In unsicheren, andeutenden Linien ist ein Collie mit heraushängender Zunge dargestellt, der einen Papagei auf einer Stange anschaut. Der Papagei trägt einen Zwicker und einen winzigen Hut. Er hat eine Pfeife im Schnabel. Im Hintergrund versucht ein winziger Mensch, der nur mit wenigen Strichen angedeutet ist, einen herankommenden Zug anzuhalten. In einiger Entfernung läuft vor dem Zug ein Pudel auf den Gleisen (Kat. 237). Dies alles sind Bilder aus Lautrecs Kindheit: kostümierte Tiere, Hunde und Züge. In den Skizzenblocks seiner Kindheit finden sich viele Zeichnungen von Papageien. Offenbar ist Lautrec während seines psychischen Verfalls zu diesem Thema seiner Jugend zurückgekehrt.

Aus Familiendokumenten geht hervor, daß Lautrec, kurz nachdem er diese Zeichnung gemacht hatte, einen psychischen Zusammenbruch erlitt. Anfang März wurde er in eine private Nervenklinik eingeliefert.[33] Nachdem er erst einmal dort war und nicht mehr trinken konnte, ging es ihm bald besser und er bestand darauf, entlassen zu werden. Seine Familie jedoch fürchtete, daß er geisteskrank geworden sein könnte oder zumindest nach Entlassung aus der Klinik wieder mit dem Trinken anfangen würde. Auch den Ärzten lag nichts daran, ihren wohlhabenden Patienten so schnell wieder zu entlassen. Aber Lautrec war inzwischen so bekannt, sowohl als Maler wie auch als zentrale Figur des Montmartre, daß die Zeitungen die Geschichte aufgriffen und einen für die Familie Lautrecs und die Ärzte gleichermaßen peinlichen Skandal hervorriefen. Lautrec selbst beschloß, seine Entlassung zu erzwingen, indem er eine Serie von Zeichnungen über frühere Zirkusbesuche aus dem Gedächtnis anfertigte. Diese mit Farbstiften auf Papier gezeichnete Folge ist sehr schwerfällig und steif, viel konventioneller als seine sonstigen Arbeiten. Aber man erkennt jene Gestalten wieder, die er mehr als fünf Jahre zuvor in Paris im Zirkus gesehen und gezeich-

12 ›Der Maurische Raum‹ des Bordells in der rue des Moulins, No. 5. Photographie aus den neunziger Jahren.



net hatte. Lautrec bewies mit diesen Zeichnungen den Ärzten nicht nur, daß er arbeiten konnte, sondern auch, daß seine Gedächtnistrübung vorüber war. Er wurde daraufhin – nach weniger als drei Monaten – aus der Klinik entlassen, sei es, daß die Ärzte ihn tatsächlich für geheilt hielten, oder weil sie Angst vor dem Skandal hatten.

Lautrec verließ gleich anschließend Paris und ging auf eine der Familienbesitzungen, das Château du Bosc, das etwa achtzig Kilometer von Albi entfernt liegt. Nach kurzem Aufenthalt, der seine Familie hinsichtlich seines Geisteszustandes beruhigte, reiste er in Etappen nach Paris zurück. Er wurde begleitet von einem Freund, Paul Viaud, den Lautrecs Mutter gebeten hatte, darauf zu achten, daß er nicht erneut zu trinken anfinge. Aber Lautrecs gute Vorsätze hielten trotzdem nicht lange vor. Nach ein paar Monaten verließ er Paris erneut. Er fuhr – abermals mit Viaud – die Atlantikküste hinab und verbrachte den Winter in Bordeaux. In dieser Zeit malte er kaum noch.

Seine Palette hatte sich verändert: An die Stelle der klaren und hellen Farben, die für die meisten seiner früheren Bilder charakteristisch gewesen waren, traten nun dunkle und schwere Farben, die er mit dichten Pinselstrichen dick auftrug. Diese Leinwände scheinen die Depression und Hoffnungslosigkeit eines Mannes zu spiegeln, der sich langsam selbst zugrunde richtete. Im August 1901 erlitt er im Seebad Taussaut einen Schlaganfall und wurde nach Malromé, auf den Besitz seiner Mutter, nicht weit von Bordeaux, gebracht. Er fiel ins Koma und starb am 9. September. Unter seinen Pariser Freunden verbreitete sich alsbald ein Gerücht, das Jules Renard in seiner Zeitung festhielt: »Paris, Oktober 1901. Toulouse-Lautrec lag sterbend auf seinem Bett, als sein exzentrischer Vater ihn besuchte und dann anfing, Fliegen zu fangen. Lautrec sagte: ›Alter Narr!‹ Und starb.«[34]

Lautrec hat – bewußt oder unbewußt – sein Werk zu einem Spiegel nicht nur der schmerzlichen Realitäten seines Lebens, sondern auch seiner Selbsterkenntnis gemacht. Außer seinem bitteren Humor spricht tiefe Melancholie aus seinem Werk. Seine Treffsicherheit im Erfassen des Wesens einer Persönlichkeit kam aus seiner Kenntnis menschlicher Fehler und Schwächen. Seine Besessenheit, immer wieder schnelle Bewegungsabläufe darzustellen, besonders Tanzen, Reiten und Turnen, weist hin auf seine Sehnsucht nach Befreiung von seiner körperlichen Behinderung.

Nachdem er im Alter von sechzehn Jahren ein ernsthaftes Selbstporträt gemalt hatte, stellte er sich selbst später in seinen Werken im allgemeinen karikaturenhaft dar, indem er seinen kleinen Wuchs und seine Verunstaltungen übertrieb, als könne er abfällige Bemerkungen dadurch abwehren, daß er selbst auf seine Unzulänglichkeiten aufmerksam machte. Solche Zeichnungen wurden so sehr Teil seiner Selbstdarstellung, daß er einmal eine Selbstkarikatur als Signatur in die untere linke Ecke eines Blattes setzte.

Seine Selbstironie war zugleich majestätisch stolz und symbolisch selbstzerstörerisch. Indem er sich »unterlebensgroß« malte, würdigte er seine menschlichen Werte herab. Nachdem er sich erst einmal in seiner Kunst erniedrigt hatte, war sein Tod durch Selbstzerstörung nur noch eine logische Konsequenz.

Anmerkungen

1 Dieser Text beruht zum Teil auf zwei Vorträgen vom 6. Dezember 1983 am Institute for the Humanities, New York University, und vom 14. Mai 1984 im Israel Museum, Jerusalem.
2 Gerstle Mack; *Toulouse-Lautrec*, New York, 1938, Seite V.
3 ›Montfa‹ ist die Schreibweise, die auf Lautrecs Geburtsurkunde erscheint. Es ist zugleich die einzige Schreibweise, die von Lautrecs Familie verwendet wurde. Henris Vater hat das Château de Montfa von 1866 bis zu seinem Tode als Jagdschloß genutzt. Lautrec signierte eine Reihe von Zeichnungen, die um 1882 entstanden, mit ›Montfa‹, da zu jener Zeit seine Familie dagegen war, daß er seine Arbeiten mit dem richtigen Namen versah.
4 Henri Perruchot: *Toulouse-Lautrec*. Übersetzt von Humphrey Hare, Cleveland und New York, 1960, Seite 28.
5 Wahrscheinlich Lautrecs Vetter Fides Tapié de Céleyran. Quelle: Unterhaltung der Autorin mit Marc Tapié de Céleyran am 15. August 1983.
6 Pierre Maroteaux und Maurice Lamy: ›The Malady of Toulouse-Lautrec‹, in: *Journal of the American Medical Association*, Band 191, Nummer 9, 1. März 1965, Seiten 715–717.
7 ›Ce n'est pas un très gros enfant‹. *ALS (Autograph letter, signed)*, Lake Collection, University of Texas, Austin: Adèle de Toulouse-Lautrec an ihre Mutter, Louise Tapié de Céleyran, 22. Februar 1865. Dieser und alle anderen hier unter ›Lake‹ zitierten Briefe sind Eigentum des Humanities Research Center, University of Texas, Austin. Die Autorin dankt dem Center an dieser Stelle dafür, daß sie zu dieser reichen Sammlung Zutritt hatte und diese Dokumente zitieren durfte.
8 Vergleiche *ALS (Lake)*: Adèle de Toulouse-Lautrec an ihre Mutter, Paris, 23. Januar und 4. Februar 1875.
9 Mack: *Toulouse-Lautrec*, Seite 24
10 *ALS (Lake)*: Adèle de Toulouse-Lautrec an ihre Mutter, Paris, Mittwoch, den 21. März 1877.
11 Georges Beaute: *Lautrec, Témoignages inédits*. Lausanne, 1984, Seite 25.
12 *ALS (Lake)*: Adèle de Toulouse-Lautrec an ihre Schwägerin, Alix Tapié de Céleyran, 15. Mai 1878; siehe auch Beaute, Lautrec, Seite 25.
13 Beaute, *Lautrec*, Seite 25
14 Lawrence und Elisabeth Hanson, *The Tragic Life of Toulouse-Lautrec*, New York, 1956, Seite 30.
15 Pierre Devoisins, *Henri de Toulouse-Lautrec. Essai d'étude clinique: ses maladies, sa mort*. Dissertation, Montpellier 1958, Seite 55.
16 Beaute, *Lautrec*, Seite 69.
17 Maroteaux und Lamy, ›*The Malady of Toulouse-Lautrec*‹, Seite 717
18 Thadée Natanson: *Un Henri de Toulouse-Lautrec*, Genf, 1951, S. 17.
19 *ALS (Lake)*: Adèle de Toulouse-Lautrec an ihre Mutter, 18. Mai 1881.
20 Mack, *Toulouse-Lautrec*, Seite 50
21 Er blieb bei dieser Meinung über seinen Schüler, sogar noch nach Lautrecs Tod. Als die Freundes des Musée Luxembourg eines von Lautrecs Porträts, *Léon Delaporte au Jardin de Paris*, ankauften, veranlaßte Bonnat, daß der Conseil National des Musées die Schenkung zurückwies. Ein anderes Mitglied des Museumsrates hat später geschrieben: ›Bonnat hatte eine Art persönlichen Haß auf Lautrec; wann immer sein Name erwähnt wurde, geriet Bonnat in Wut.‹ – Maurice Joyant, Henri de Toulouse-Lautrec: Peintre, Paris, 1926, Seite 142. Das Porträt befindet sich heute in der Ny-Carlsberg-Glyptotek in Kopenhagen.
22 Perruchot, *Toulouse-Lautrec*, Seite 130
23 Vergleiche Edmond Lepelletier, ›*Le secret du bonheur*‹, L'Echo de Paris, 28. März 1899.
24 Charles F. Stuckey, *Toulouse-Lautrec: Paintings*, Chicago, 1979, Seite 121.
25 Vergleiche *ALS (Lake)*: Adèle de Toulouse-Lautrec an ihre Mutter, Paris, 9. Juni 1875: ›J'ai fort recommendé la sobriété à Maître Henri qui boirait volontiers un peu trop à la santé de son amie Louise... ‹ (Ich habe den jungen Herren Henri, der etwas zu häufig auf die Gesundheit seiner Freundin Louise trank, aufs strengste empfohlen, nüchtern zu bleiben).
26 ›Guide des plaisirs à Paris‹, zitiert bei Mack, *Toulouse-Lautrec*, Seiten 128–130.
27 Lucien Goldschmidt und Herbert Schimmel (Herausgeber), *Henri de Toulouse-Lautrec: Lettres 1871–1901*, Paris 1969, Seite 91.
28 Zitiert nach: Philippe Huisman und M. G. Dortu, *Lautrec par Lautrec*, Lausanne, 1964, Seite 44.
29 Jean Adhémar, *Toulouse-Lautrec: His Complete Lithographs and Drypoints*, New York, 1965, Seite VII.
30 *Joyant, Peintre*, Seite 90
31 Homodei (Arthur Huc), *Toulouse-Lautrec*, La Dépêche de Toulouse, 23. März 1899.
32 Lucien Goldschmidt und Herbert Schimmel (Herausgeber), *Unpublished Correspondence of Henri de Toulouse-Lautrec*, New York, 1969, Seiten 194–195.
33 Einige dieser Dokumente sind bei Goldschmidt und Schimmel, *Unpublished Correspondence*, abgebildet.
34 Jules Renard, *Journal*, herausgegeben und übersetzt von Bogan und Roget, New York, 1964, Seite 138. Eine ausführlichere Version dieser Geschichte beschreibt, wie Lautrecs Vater die Fliegen mit Hilfe der elastischen Bänder – die er als Schnürsenkel benutzte – zur Strecke brachte.

Matthias Arnold

Toulouse-Lautrec und die Kunst seiner Zeit

Auch die größten Talente und selbständigsten Geister der Kunstgeschichte müssen in ihrer ererbten Tradition und im Zusammenhang mit den zeitgenössischen sowie den nachfolgenden künstlerischen Entwicklungen gesehen werden. Auch Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), einer der sowohl originellsten als auch unabhängigsten Zeichner und Maler seiner Zeit, stand in vielfältiger Beziehung zu Vorläufern, Weggenossen und Nachfolgern. Neben einer knappen Anzahl von alten Meistern – etwa Piero della Francesca, Vittore Carpaccio, Frans Hals, Rembrandt und Francisco Goya[1] – sind hier vor allem zeitgenössische Kollegen zu nennen. Naturgemäß setzte sich Lautrec am stärksten mit den künstlerischen Besonderheiten und Wandlungen seines eigenen Jahrhunderts und Landes auseinander. Die offizielle Repräsentations- und Salonkunst im Frankreich des 19. Jahrhunderts hat kaum einen Einfluß auf ihn ausgeübt, dafür aber in starkem Maße die triviale, die angewandte und die avantgardistische Kunst.

Die Illustratoren und Karikaturisten

Als Vorläufer sind besonders die Illustratoren und Karikaturisten anzusehen. Lautrec verkörpert am Ende des 19. Jahrhunderts gleichsam das Schlußlicht eines Zuges, dessen vordere Abteilungen Doré, Gavarni, Daumier und Guys heißen. In diesen älteren Zeitgenossen fand Lautrecs eigenes illustratives und zur Karikatur neigendes Talent Herausforderung und Bestätigung zugleich.

Gustave Doré (1832-1883) war ein vielseitiger Zeichner: Es gibt den Historiker und Phantasten Doré, der in manchen Graphiken und Serien eine lange Tradition fortsetzt. Für Lautrec wichtiger war hingegen der Karikaturist und Gesellschaftskritiker Doré, der in bestimmten Illustrationen[2] das Menschlich-Allzumenschliche aufs Blatt bannte, und dies in einer Technik, mit einem zeichnerischen Duktus, der in Extremfällen – besonders bei den Karikaturen – Lautrecs späterer Form sehr nahe kam: Spontane Striche und Schraffen kreisen und grenzen den Darstellungsgegenstand in einem Netz von Lineamenten ein, legen gleichsam innere und äußere Bewegung frei. Ähnliches hat es freilich bei allen großen Ausdruckskünstlern gegeben, angefangen bei Dürer und Rembrandt. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts gipfelte dies zunächst in Goya. Während die offizielle, durch den Klassizismus eines Ingres reglementierte und erstarrte Kunst vom vollendeten, (wie van Gogh es spöttisch nannte) »glatten und platten« Bild jede Spur des spontanen künstlerischen Schaffensprozesses getilgt hatte, griffen die Trivialkünstler eben jene unfertig scheinende Faktur auf und entwickelten sie zum bewußt einsetzbaren Stilmittel. Was dem breiten Publikum bei der ›großen‹ Kunst unannehmbar war, das tolerierte und konsumierte es hier. Die populären graphischen Medien halfen somit, die zukünftige Malerei des Impressionismus und Expressionismus vorzubereiten.

Auch bei Paul Gavarni (1804-1866) verhielt es sich ähnlich. Dieser Graphiker widmete sich hauptsächlich der eleganten Welt, aber auch bereits der Demimonde und dem Proletariat. Er war weniger ein Karikaturist als eher ein Typenporträtist. Lautrecs Vorliebe für Festivitäten, für die Schilderung der Frau, für die ungeschminkte Menschendarstellung, war bereits bei Gavarni stark ausgeprägt. Wie schon dieser Vorläufer schuf auch Lautrec später Schauspielerporträts, Prostituiertenbilder, ja sogar Erotika. Wenn Gavarni eine seiner Graphikserien ›Masken und Gesichter‹ betitelte, dann fungierte er hier als Wegbereiter Lautrecs, der Kostümierungen und Maskenbälle ganz besonders liebte. Auch Gavarnis ›Szenen aus dem intimen Leben‹ fanden schließlich in

Henri de Toulouse-Lautrec mit seinem Lehrer Fernand Cormon (an der Staffelei), Louis Anquetin (mit Palette), Emile Bernard (Bildrand rechts oben) und anderen Mitstudenten im Atelier Cormon, um 1885

Lautrecs *Elles-Album* (Kat. 138-158) eine Entsprechung. Gavarni hielt in seinen Balzac-Illustrationen die »menschliche Komödie« fest; Lautrec führt uns mit seinem Gesamtwerk das »Theater des Lebens« vor.

Bei Gavarnis Lithographien – wie auch bei denen Daumiers – war die Bildunterschrift fester Bestandteil des Werkes und von diesem untrennbar. Bei Lautrec wurde dies anders: Es ist seine Leistung, die Graphik aus ihrer beiläufigen, dienenden Funktion als Gebrauchskunst endgültig befreit zu haben. So konnte er schließlich zum Thema Bildlegende sagen: »Man braucht keine Erklärung, suchen Sie sich Ihre eigene!«[3] Die Lithographie wurde bei Lautrec zum autonomen Kunstwerk, das für sich selbst spricht.

Zwar übte Gavarni Sozialkritik, aber kaum so tagespolitisch engagiert wie etwa sein großer Kollege und Rivale Daumier. Aus diesem Grunde auch sollte beispielsweise Lautrecs Freund Vincent van Gogh zeitweise Gavarni Daumier vorziehen.[4] Daumier allerdings war – nicht nur als Graphiker – einer der wichtigsten Vorläufer Lautrecs.

Honoré Daumier (1808-1879), Südfranzose wie Lautrec, spielt eine Sonderrolle in seiner Zeit und in der Kunstgeschichte überhaupt. Ein nachgeborener tschechischer Maler sagte hierzu: »Daumier ist mit seinem frühen und deshalb unerklärlich rätselhaften Auftreten ein Segen, der Ausgangspunkt für neue Wege, und es scheint, daß die ganze nachfolgende Kunst nur deshalb kommen mußte, um sein verdichtetes Werk zu beleuchten und zu interpretieren.«[5] Lautrec ist wohl Daumiers genialster Nachfolger geworden, und dies wohl auch deshalb, weil er den älteren Meister nicht imitierte, sondern dessen Geist reflektierte, die Verwandtschaft ausbaute und Persönliches hinzufügte. Vor allem mit Daumiers Lithographien dürfte er gut vertraut gewesen sein. Drei Kritiker aus Lautrecs Umkreis – sie schrieben später auch über ihn – beschäftigten sich mit Daumier: Roger Marx sammelte Arbeiten Daumiers, und neben ihm schrieben Gustave Geffroy und Arsène Alexandre über den Karikaturisten. Alexandres Daumier-Monographie von 1888 – die erste überhaupt! – ist Lautrec mit Sicherheit bekannt gewesen.[6]

Wie Lautrec es nach ihm sein sollte, so war auch Daumier ein Künstler, der sich ausschließlich als Figurendarsteller verstand. Beide erfaßten in ihren Werken zahlreiche Facetten des Lebens ihrer Zeit. Doch gibt es auch Unterschiede. So widmete sich Lautrec nicht der politischen Tageskarikatur – er war wohl auch kein solch überzeugter Republikaner wie Daumier. Überhaupt sind die wichtigen Werke des Jüngeren nicht unbedingt als Karikaturen zu bezeichnen. Solche gibt es selbstverständlich in Lautrecs umfangreichem Oeuvre, vor allem in der Frühzeit – in Schulheften, Skizzenbüchern usw. – und auch später in der Graphik. Doch sind dies mehr Gelegenheitsarbeiten, Nebenprodukte seiner Phantasie, wogegen die Karikatur bei Daumier den Hauptschaffensbereich verkörpert. Diesen feinen, aber doch wichtigen Gegensatz zwischen Lautrecs und Daumiers Lithographierkunst erfaßte Jedlicka bereits 1924, als er über Lautrecs spontane Lithozeichnungen schrieb: »Man sieht in solchen und ähnlichen Blättern heute noch Karikaturen. Der Gegenbeweis wird damit gegeben, daß man sie neben wirkliche Karikaturen hinhält. Der Karikaturist – Daumier soll reden – übersteigert seine Gestalten nur bis dorthin, wo sie Charakter bekommen und ihre Eigenschaften um einen bestimmten, wenn auch nicht immer klar zu benennenden Mittelpunkt angeordnet sind. Daumier gibt einen ganzen Menschen mit gewissen Zügen, die ihn lächerlich machen. Lautrec gibt einen ganzen Menschen mit gewissen Zügen, die ihn wesentlich machen.«[7] Hinzu kommt, daß bei Daumier ein stärkerer narrativer Zug vorherrscht als bei Lautrec, der mehr Momentaufnahmen, Schnappschüsse bietet, während Daumier Geschichten erzählt, sie szenisch vorführt. Das ist auch der wichtigste Grund, warum Lautrec überwiegend auf erklärende Bildtitel verzichten kann, während bei Gavarni und Daumier gerade in der Bildunterschrift oft erst die Erklärung oder Pointe steckt. Daumiers Karikaturen waren für die Öffentlichkeit bestimmt, sie erschienen in Zeitungen und Zeitschriften. Lautrecs reine Karikaturen blieben fast ausnahmslos lediglich der Privatsphäre vorbehalten. Man denke an die Menukarte von 1896 (Kat. 167), auf der das Erlebnis einer Exkursion nach Blois auf witzige Weise personalisiert wird: Lautrecs Freunde rauben die nackte Maria Medici. Maurice Guibert packt sie, während Maurice Joyant als Krokodil und Gabriel Tapié de Céleyran als schwebender Drache das Geschehen überwachen. Sich selbst stellt Lautrec auf einem Melkschemel sitzend dar, wie er die Szene zeichnet.

Daumier schuf Tausende von Lithographien, Lautrec genau 355. Daumier ist vor und mit Lautrec der bedeutendste französische Druckgraphiker des 19. Jahrhunderts, und dennoch war sein Endziel die Malerei, welcher er sich wegen seiner zeitraubenden, als Brotberuf notwendigen graphischen Produktion nicht genügend widmen konnte. Bei Lautrec war es genau umgekehrt: Ihm – dem finanziell Unabhängigen – diente die Malerei großenteils als Vorstudie, als Training für die Lithographie. In der Originalkunst probierte er vor allem Technisches aus: Nuancen, Valeurs, Übergänge. In der Qualität ihrer Schwarzweiß-Lithographien sind beide Künstler verwandt: Niemand vor und nach ihnen hat solch differenzierte Grautöne erzielen können, war so sehr Meister der Linie, einer spontan hingesetzten Linie, die bereits in der Vorstellung festgelegt wurde und auf dem Stein nicht mehr korrigiert werden konnte und mußte. Diese mit den Jahren immer stärker gewordene Freiheit und Treffsicherheit übertrug Daumier vor allem dann in seine späten Gemälde, die einen damals ungeheuer revolutionären, weil vehementen und äußerst lockeren Duktus aufweisen. Daumiers ›Mandoline spielender Pierrot‹ (Sammlung O. Reinhart, Winterthur) und ›Frau mit Kind auf dem Arm‹ (Sammlung E. G. Bührle, Zürich), beide um 1873 entstanden, sind unerhört kühne Beispiele, die Lautrecs arabeskenhafte, bewegliche Linienkalligraphie vorwegnehmen und sogar weit ins 20. Jahrhundert weisen. Nach Frans Hals und wenigen anderen älteren Meistern erreichte Daumier mit solch spontaner Technik erstmals eine treffsichere Wucht, eine Suggerierung von Bewegung, die dann bei Lautrec fortgesetzt, gesteigert und verfeinert werden sollte.

Gemeinsam ist Daumier und Lautrec ein ausgeprägter Sinn für Humor, der mitunter kaustisch und lakonisch erscheint. Doch es ist nicht völlig dieselbe Art von Humor: Daumier legt ätzend die Finger in Wunden der Gesellschaft, Lautrec zeigt das Freche und Drollige, das Amüsante und Triviale nur gewisser Gesellschaftsschichten, vor allem der Vergnügungswelt. Daumiers Kritik am Kleinbürger kommt bei Lautrec so nicht vor. Auch Daumiers Frauenfeindlichkeit[8] finden wir nicht bei Lautrec, obwohl auch sein Verhältnis zur Frau nicht problemlos war. Beide Künstler waren Moralisten, aber jeder auf eine andere Weise: Daumier wollte missionarisch die Menschen und die Welt verändern, Lautrec durchbrach sittliche Tabus, er

1 Honoré Daumier: *La Muse de la Brasserie*, 1864, Lithographie, 19,8 x 25,3 cm; Sammlung Wolfgang Wittrock, Düsseldorf

zeigte das, was ihm auffiel, was ihn amüsierte, was er im Verborgenen entdeckte. Dies mußte konsequenterweise auch die Wiedergabe von Häßlichem und Abstoßendem einschließen. Daumier führte diesen Bereich mit dem moralischen Zeigefinger des sozial Engagierten vor, der Ästhet Lautrec suchte auch dem Unschönen einen sinnlichen Reiz abzugewinnen: »Überall und immer hat auch das Häßliche seine bezaubernden Aspekte; es ist erregend, sie dort zu finden, wo niemand sie bisher entdeckt hat.«[9] Dies ist der Geist der französischen Naturalisten, dessen Wirkung noch rund vierzig Jahre nach Lautrecs Tod von Käthe Kollwitz bestätigt wird, wenn sie sich programmatisch auf Emile Zolas Satz »Das Schöne ist das Häßliche« bezieht.[10]

Daumier schuf eine spezielle Art des modernen Genrebildes (Abb. 1). Wie bei Lautrec war für ihn die Umgebung des Menschen – die Stadtlandschaft, die freie Natur, das Interieur – nur Kulisse, die zumeist mit ein paar Strichen lediglich angedeutet wurde. Das Gesehene und Erlebte erfuhr bei Daumier eine suggestive Steigerung, von der Goncourt sagen konnte: »Bei Daumier hat die bürgerliche Realität eine solche Intensität, daß sie ins Phantastische übergeht.«[11] Dies ist ein Aspekt, der auch bei Lautrec – und van Gogh – eine Rolle spielen sollte: Die wahren Realisten sind die Phantasten, sind diejenigen, welche übersteigern.

Mittels Deformation läßt sich die Wirklichkeit abgekürzt, pointiert und prägnanter darstellen. Dieses Prinzip durchzieht die Kunst des 20. Jahrhunderts und greift auch auf andere künstlerische Disziplinen über, etwa auf den Film. Der italienische Regisseur Federico Fellini ist mit seinen artifiziellen, aber grandiosen Übersteigerungen hierfür das beste Beispiel: Künstlichkeit als Gleichnis des Natürlichen.

Obwohl sie in der Kunst- und Weltanschauung sowie im Humor manches trennt, haben Daumier und Lautrec doch eine große Gemeinsamkeit im Ikonographischen: Viele Daumier-Themen – und zwar die wichtigsten – wurden auch zu Lautrec-Themen. So taucht Daumiers charakteristische Don-Quichotte-Gestalt wie ein Zitat auf einer Graphik Lautrecs auf (Kat. 194). Daumiers Wäscherinnen (Abb. 2) finden ihre Fortsetzung bei Degas, Lautrec (Abb. 3) und Steinlen (Abb. 4), seine Gerichtsszenen finden ihren Widerhall in einigen Lautrec-Lithographien, etwa dem Blatt aus dem Jahre 1895 (Kat. 244), auf dem La Goulue als Dompteuse vor Gericht erscheint. Hierin ist viel Witz versteckt: Die ehemalige Tänzerin peitscht Lautrecs auf dem Boden liegendes Monogramm aus und ist wiedergegeben als prüde, weil mollig Gewordene, die vor Gericht gegen die übermäßige öffentliche Zurschaustellung zuviel nackten Fleisches auftritt. Jeder Zeitgenosse wußte natürlich, daß sie dies wenige Jahre zuvor selbst noch sehr freizügig getan hatte! Einen besonderen Platz nehmen Lautrecs vier Gerichtslithographien von 1896 ein, die zwei berühmte damalige Prozesse zum Thema haben (Kat. 133-134). Auch das späte Gemälde *Ein Medizinexamen* (1901; Musée Toulouse-Lautrec, Albi) stellt gewissermaßen eine ›Gerichtsszene‹ dar. Zu diesem Bild gibt es ein Vorläufergemälde Daumiers, das formal sehr ähnlich ist, wenn es auch inhaltlich etwas anderes aussagt: ›Zwei Männer an einem Tisch‹ (Sammlung E. G. Bührle, Zürich), entstanden um 1856-60.

Auch Ärzte hat Daumier verschiedentlich dargestellt, nicht zuletzt in seinen Versionen des ›Eingebildeten Kranken‹. Lautrec zeichnete und malte 1891 den berühmten Chirurgen Dr. Péan in mehr als dreißig Skizzen und einigen Bildern wie *Eine Operation* (Francine and Sterling Art Institute, Williamstown/Massachusetts) oder *Eine Operation Dr. Péans im Hôpital International* (Privatsammlung). Die Wichtigkeit dieses Themas zeigt auch Lautrecs Aussage: »Wenn ich nicht Maler wäre, so wäre ich gerne Arzt oder Chirurg.«[12]

Der Beruf des ›Unterhaltungskünstlers‹ im weitesten Sinn nimmt einen weiten Raum auch bei Daumier ein. Wie später Lautrec hielt er Musikanten, Gaukler und Clowns fest. Lautrec sollte sich der Welt des Zirkus und der Cabarets noch intensiver annehmen, die Darstellungsbereiche erweitern und spezifizieren. Die Sphäre des Theaters fesselte beide Künstler ungemein, und zwar in verschiedener Hinsicht: Einmal stellten sie Schauspieler dar, in Einzelporträts und beim Spiel auf der Bühne. Zum anderen liebten sie es, das Publikum in der Loge oder im Parkett wiederzugeben. Sie schauten Zuschauern beim Zuschauen zu, studierten ihre Reaktionen und Gesten, Gesichtsausdrücke und Ausrufe, wurden zu Voyeuren der Voyeure. Sie zeigten die Menschen auch noch beim Verlassen des Theaters und auf dem Nachhauseweg vom Theater. Beiden Künstlern gelangen hier eindringliche psychologische Studien – sie analysierten die Pose und die Posse. Hier ist einer der stärksten Berührungspunkte zwischen dem Menschendarsteller Daumier und dem Menschendarsteller Lautrec. Dem Karikaturisten und Typenschilderer sind vor allem auch Karnevalsveranstaltungen, Maskenbälle und sonstige Festlichkeiten ein dankbares Jagdrevier. Lautrecs Ader für Travestien und Parodien war stärker und verfeinerter als jene Daumiers. Daumiers Esprit wirkt mitunter verletzend und dekuvrierend, derjenige Lautrecs geschliffen und amüsant.[13]

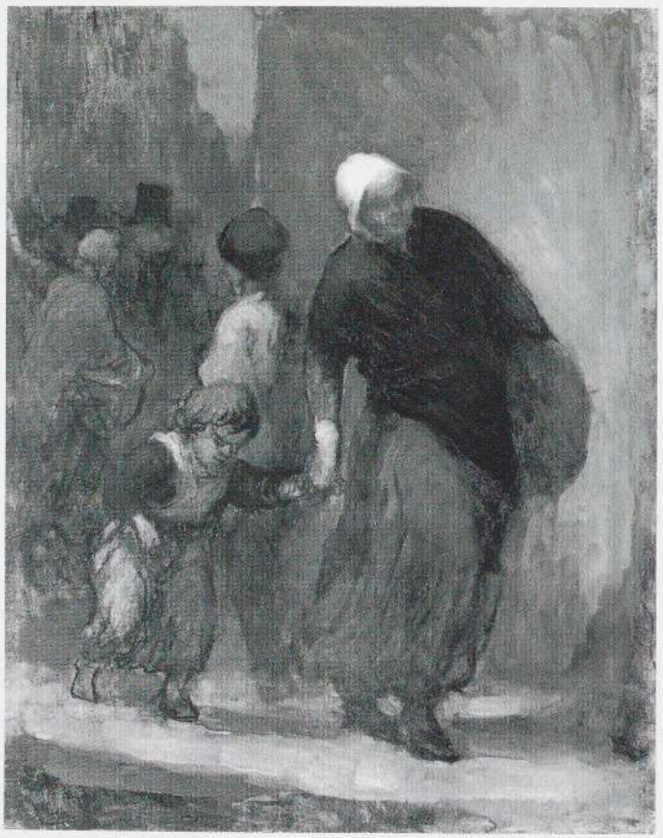
Anfang der 1860er Jahre stellte Charles Baudelaire in einem langen, bedeutenden Essay den »Maler des modernen Lebens« vor.[14] Als Modell hatte ihm der Aquarellist und Zeichner Constantin Guys (1802 bis 1892) gedient. Mit dem Titel seiner Publikation gab Baudelaire das Stichwort für die gesamte nach-

2 Honoré Daumier: *Die Wäscherin*, 1852, Öl auf Holz, 27 x 21,3 cm; Museum Boymans–van Beuningen, Rotterdam

3 Henri de Toulouse-Lautrec: *Die Wäscherin*, 1888, Kohlezeichnung, 65 x 50 cm; Musée Toulouse-Lautrec, Albi

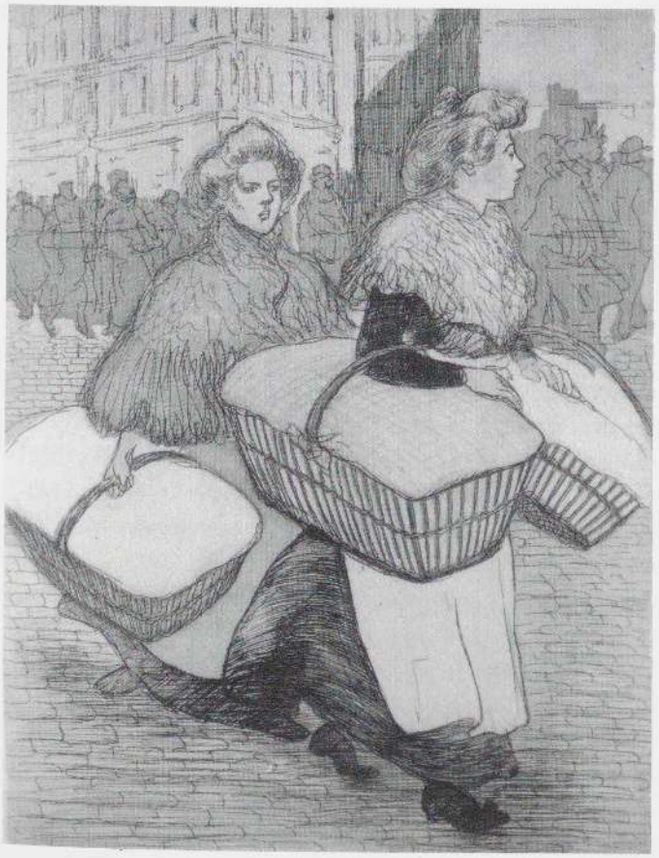
4 Théophile-Alexandre Steinlen: *Zwei Wäscherinnen*, um 1898, Farbradierung

5 Pierre Bonnard: *La petite blanchisseuse*, 1896, Farblithographie, 29,2 x 20 cm; Sammlung Wolfgang Wittrock, Düsseldorf



2

3



4

5

6 Constantin Guys: *Equipage*.
lavierte Tuschfederzeichnung, 13,9 x 25,4 cm; Privatsammlung

folgende fortschrittliche Malerei im Frankreich der zweiten Jahrhunderthälfte. Der Dichter nannte Balzac, Daumier und Gavarni, aber auch die unbekannteren Gebrauchskünstler, etwa Louis-Philippe Trimolet und Charles J. Traviès. All diese Sittenschilderer waren Vorläufer Lautrecs.

Auch Constantin Guys war dies in ernstzunehmendem Maße, und zwar nicht nur im Ikonographischen, sondern auch im Formalen. Mit ihm teilte Lautrec die Vorliebe für ›flüssige‹ Techniken, das heißt für Verfahren, die sich schnell und spontan handhaben lassen. Guys ist überwiegend durch seine leicht hingeworfenen Aquarelle bekannt geworden. Der schmissig-treffsichere Biß dieser Arbeiten muß auf Lautrec starken Eindruck gemacht haben, obwohl wir überhaupt nichts Konkretes über sein Verhältnis zu Guys wissen.[15] Die Evidenz der Werke beider Künstler ist aber deutlich genug. Guys' Neigung zur Übertreibung, Übersteigerung, von der auch bereits Baudelaire sprach[16], war ein Stilmittel, das, wie später bei Lautrec, den spontanen Augenblick festhalten sollte. Baudelaire nannte dies »aus dem Momentanen das Bleibende gewinnen«.[17] Dieses Vorübergehende, Augenblickshafte erhob der Schriftsteller zum neuen Sujet: »Das Moderne ist das Transitorische, das Flüchtige, das Zufällige. Es macht die eine Hälfte der Kunst aus, deren anderer Teil das Ewige und Unwandelbare beinhaltet.«[18]

Das Vergängliche, aus dem das Zeitlose herausgeholt werden soll, ist in erster Linie der Mensch selbst, der bei Guys wie bei Lautrec im Zentrum des Schaffens steht. Baudelaire sagte über Guys Dinge, die sich ohne Abstriche wörtlich auch auf Lautrec anwenden lassen, zum Beispiel: »Die Menschenmenge ist seine Domäne, wie es die Luft für den Vogel und das Wasser für den Fisch ist. Seine Leidenschaft und seine Berufung ist die Vereinigung mit der Menschenmenge. Für den vollkommenen Flaneur, für den passionierten Beobachter ist es ein unsagbarer Genuß, seinen Platz in der Menge, in der Welle, in der Bewegung, im Flüchtigen und Unendlichen zu wählen.«[19] Man denke an Lautrecs Ball- und Tanzszenen, bei denen jene Menschenmengen erfaßt sind, die das Leben in all seinen Facetten beinhalten.

Die Wiedergabe des Transitorischen ist vielleicht *das* Moderne an Malern von Guys bis Lautrec und über diesen hinaus. In den Kapitelüberschriften seines Essays – etwa mit den Bereichen »Kutschen«, »Dandys«, »Frauen und Mädchen« und »Moralskizze« – umriß Baudelaire für den Maler des modernen Lebens zugleich die grundlegende Ikonographie. Solche auf Guys zutreffende Themen wurden auch diejenigen Lautrecs. Wie der Ältere (Abb. 6) zeichnete und malte Lautrec – vor allem in seiner Frühzeit – Pferde, Soldaten, Reiter und Kutschen, meist sogar in vergleichbar lockerem Stil! Baudelaire schrieb: »Monsieur Guys weiß nicht nur über das Pferd schlechthin Bescheid, sondern schildert auch aufs gelungenste die individuelle Schönheit von Pferden.«[20] Dasselbe gilt auch für Lautrec, der mit Pferden aufwuchs, sie liebte und bestens kannte, so daß er nach Degas einer der ersten Maler wurde, der die Bewegungen dieser Tiere exakt wiedergab.[21] Ein weiterer Themenbereich, den Guys und Lautrec gemeinsam behandelten, war jener der Tanzhallen, Café-Concerts und Theater. Beide Künstler stellten die Sängerinnen und Tänzerinnen, Schauspieler, aber auch – und vielleicht vor allem – immer wieder die Zuschauer dar, wie das auch Daumier tat. Im Bild von der Loge variierten diese Maler und auch andere – etwa Renoir, Manet, Degas und Mary Cassatt – immer wieder dasselbe Sujet: Zuschauer in all ihren Emotionen und Reaktionen des Augenblicks.

Aus der zweiten leitet sich die dritte Themengruppe ab: die Welt der Kneipen, Bordelle, der Prostitution. Guys widmete sich diesem Bereich hauptsächlich in seiner Spätzeit. Er zeigte die Kurtisanen des Zweiten Kaiserreiches und der frühen Republik, wie sie sich – lasziv gekleidet – in den Wartesälen zur Lust die Zeit vertrieben. Lautrecs Bordellbilder besitzen hier eine, vielleicht *die* Hauptquelle.

Die Frau an sich wurde von Guys und Lautrec in immer neuer Variation geschildert. Man kann bei diesen und anderen Malern wie Manet, Degas, Renoir und Matisse geradezu von einem ›Frauenkult‹ sprechen. Die theoretische Begründung hierfür lieferte ebenfalls Baudelaire in seinem Traktat. Er überschrieb ein ganzes Kapitel mit »La femme«. Im 19. Jahrhundert erreichte jener ›Frauenkult‹ in der Kunst einen Höhepunkt. War in der Renaissance und im Manierismus eindeutig die Darstellung des Mannes vorrangig gewesen, so begann im Barock und vor allem im Rokoko die ikonographische Dominanz der Frau. Männer wurden damals effeminiert wiedergegeben und verloren somit etwas vom natürlichen Widerpart des ›schwachen‹ Geschlechtes. Ingres und Delacroix setzten diese Tradition dann fort, die Matisse schließlich in seinen dekorativen Odalisken neu zu beleben suchte. In der Romantik wurde die Frau als gesellschaftliche Repräsentantin, als Muse und feinsinnige Gefährtin verehrt. Erst mit den ›Malern des modernen Lebens‹ kamen neue Aspekte ins künstlerische Bild der Frau, die wohl den sich langsam ändernden gesellschaftlichen Umständen Rechnung trugen. Frauen waren nun nicht mehr nur Dekor oder Anhängsel der Männer, sondern auch eigenständige sexuelle Wesen. Guys, Manet, Degas und Lautrec sollten diesen Bereich unvergleichlich ausloten.

Die Impressionisten

Baudelaire, der begeistert über Daumier und Guys schrieb, befreundete sich in seiner Spätzeit mit dem jungen Edouard Manet (1832-1883), den er moralisch-theoretisch unterstützte. Hatte Guys hauptsächlich das ›moderne Leben‹ des Zweiten Kaiserreiches graphisch geschildert, so übertrug Manet diese Themenbereiche nach Überwindung seines anfänglichen, hispanisierenden Eklektizismus in die *Malerei*.[22] Über Lautrecs Verhältnis zu Manet wissen wir – wie bei Guys – wenig Konkretes. Daß er ein Bewunderer des Älteren gewesen ist, können wir allerdings einigen Anekdoten entnehmen.[23] Manets Kurtisane ›Olympia‹ (1863; Louvre, Paris) ist noch die jüngere Schwester von Tizians Fassungen der ›Venus‹ und Ingres' ›Odaliske‹ (1814; Louvre, Paris). Dennoch kündigt sich in diesem Bild bereits die spätere ›Nana‹ (Abb. 7) an, jenes Manet-Bild, das dann allerdings für Lautrec von großer ikonographischer Wichtigkeit ist. Bei der von beiden Künstlern im Original studierten ›Nackten Maja‹ Goyas (um 1800; Prado, Madrid) – eines Malers, den sie beide verehrten – handelt es sich um ein Mittelwesen zwischen Tizians Göttern in Menschengestalt und Lautrecs frivolen Menschentieren. In seiner Spätzeit wird der weibliche Akt für Lautrec jedoch mehr und mehr auch zum Symbolträger: Wie weit ist die melancholische, resignative Vanitasstimmung seines *Aktes vor dem Spiegel* aus dem Jahre 1897 (Privatsammlung, New York) von Manets lüstern triumphierender ›Olympia‹ entfernt! Manets ›Nana‹ von 1877 ist hingegen ›moderner‹, denn sie ist Ausdruck jenes ungeschminkten Paris, das die naturalistischen Schriftsteller Zola, Goncourt, Huysmans und Maupassant entdeckt und beschrieben haben. Manet stellt noch die ›Hure von Welt‹ dar, Lautrec bereits die ›Welt der Hure‹, der namenlosen Bordell-Insassinnen, welche er natürlicher und damit darstellenswerter fand als die prätentiösen Luxusweibchen. In seinen Figurenbildern und Porträts kon-

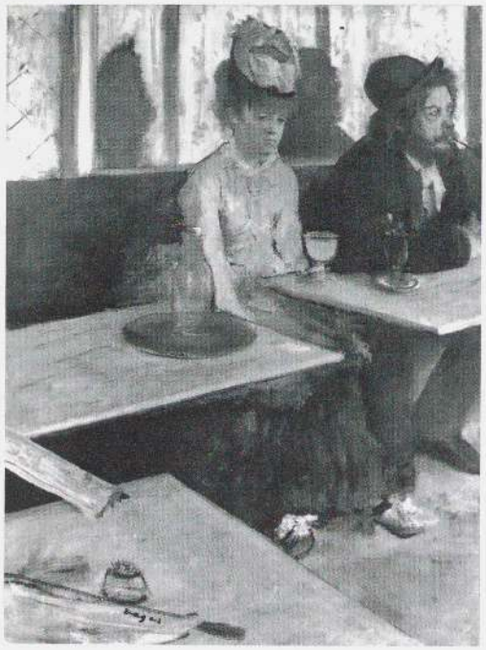
7 Edouard Manet: *Nana*, 1877, Öl auf Leinwand, 150 x 116 cm; Kunsthalle, Hamburg

terfeite Manet auch Edelkurtisanen und Mätressen, beispielsweise Baudelaires dunkelhäutige Geliebte. Besonders das Pastellporträt diente dem bereits durch seine Krankheit Geschwächten zum oftmals allerdings auch recht modisch-süßlichen Wiedergeben solcher Demimonde-Damen. Wie Degas – und wohl durch diesen angeregt – malte Manet um 1878 Toiletteszenen, welche diejenigen Lautrecs mit vorbereiten, die aber gleichwohl ebenfalls wie die reinen Frauenakte bereits inhaltlich verändert, bedeutungsschwerer sind. Ein impressionistisches Thema – die elegant gekleidete Frau, mit Sonnenschirm auf einer Bank sitzend – kommt bereits bei Manet vor (›Im Treibhaus‹, 1879; Nationalgalerie, West-Berlin). Besonders der frühe Lautrec griff solches auf.[24]

Obwohl Manet und Lautrec eindeutig weibliche Modelle bevorzugten, schufen sie auch bedeutende Männerporträts. Beide widmeten sich in solchen Arbeiten besonders den ›Männern von Welt‹, den Dandys, Künstlern, Kritikern, Intellektuellen, ihren näheren Freunden. Malte Manet unter anderem Constantin Guys, Emile Zola und Stephane Mallarmé, so porträtierte Lautrec später Emile Bernard, Vincent van Gogh und Oscar Wilde. Bereits einige der Manetschen Gestalten verharren wie die Figuren auf Lautrecs Spätwerken gleichsam in Trance, in sich gekehrt, resignativ sinnend. Wie Manet pflegte Lautrec die Gattungen des ›Berufsporträts‹ und des ›Genreporträts‹.[25] Auf letzteren sind Menschen bei einer Tätigkeit oder Handlung, auf ersteren Personen mit Attributen vergegenwärtigt. Besonders hervorzuheben ist hier das moderne Schauspielerporträt, das von Manet über Lautrec bis hin zu Slevogt und dem frühen Matisse reicht. Ihrer naturalistischen Überzeugung entsprechend, studierten beide Maler das Leben gerne in unbeobachteten Momenten. Die von Manet und Lautrec Dargestellten halten in ihren Tätigkeiten nur kurz inne, bei Lautrec mitunter noch nicht einmal dies.[26] Ausschnitte aus dem Leben – diese naturalistischen Lieblingssujets – waren auch ihre bevorzugten Themen.

Solche Ausschnitte fanden Manet und Lautrec besonders an den Vergnügungsstätten. Beide waren sie nicht willens oder weit genug, auch das Elend vor allem der unteren Schichten mit sozialkritischer Attitüde wiederzugeben. Zola hatte dies in seinen Romanen bereits vorgeführt. Erst van Gogh, Steinlen, Picasso und eine Kollwitz sollten diesen Bereich für die große Kunst erschließen. Doch Manet und Lautrec zeigten in ihren Darstellungen durchaus Schattenseiten und fatalistische Stimmungen, wie Manet etwa in seinen späten Bierhallenbildern respektive bei ›Un bar aux Folies-Bergères‹ (1881; Courtauld Institute, London) oder Lautrec in seinem *A la mie* (Abb. 9). Das Leben war für sie ein Theater, und wo konnte man dies – sogar in zweifacher Brechung – besser beobachten als im Theater selbst? Daumier, Manet und Lautrec wurden nicht müde, Akteure und ihr Publikum festzuhalten. Theaterlogen waren so etwas wie Nebenbühnen, wo das eigentliche, das wahre, interessante Leben stattfand. Auch auf Festivitäten jeglicher Art konnten Manet und Lautrec Menschen in all ihren Verhaltensweisen beobachten. Manet stellte 1873 den Opernball dar, Lautrec 1896 seinen Freund Maxime Dethomas vor den Larven desselben Festes. Während Manet noch das Gesamtspektakel im Auge behielt, schilderte Lautrec später eine individuelle Stimmung, einen mitreißenden, bewegenden, nachdenklich machenden Ausschnitt. Auch Leute im Café fanden bei Manet und Lautrec ihre Darstellung.[27] Die einsame Frau am Cafétisch – niemand hat dieses Sujet suggestiver erfaßt als diese beiden Maler (und später Picasso)! Mondäne Treffpunkte wie die Pferderennbahnen wurden von Manet, Degas, Forain und Lautrec wiedergegeben. Überhaupt tauchen Pferde – wie auch Hunde – immer wieder auf Manets und Lautrecs Werken auf.

Wenn der Akademiker Thomas Couture herablassend zu seinem Schüler Manet sagte: »Gehen Sie, mein armer Freund, Sie werden nie etwas anderes als der Daumier Ihrer Zeit sein!«[28], so klingt uns das heute ebenso als Lob wie die gleichermaßen einst abwertend gemeinte Äußerung Degas' über Lautrec: »Lautrec ist zwar begabt, aber zeitgebunden, er wird der Gavarni seiner Zeit werden.«[29] Wie sollten sich diese Propheten einerseits täuschen, andererseits aber in einem von ihnen nicht gewollten, nämlich positiven Sinne recht behalten! Mallarmé sagte über Manet: »Das Auge… eine Hand.«[30] Lautrec charakterisierte sich selbst: »Ich bin immer ein Bleistift gewesen.«[31] Jenes genial Spontane der Wiedergabe war also diesen Künstlern selbst sowie den aufgeschlossenen Zeitgenossen voll als grundlegende schöpferische Kraft bewußt. Von Matisse stammt der Ausspruch: »Manet war der erste Maler, der seine Empfindungen direkt ins Bild übertrug und so die Kunst des Malens vereinfachte… Er drückte nur das

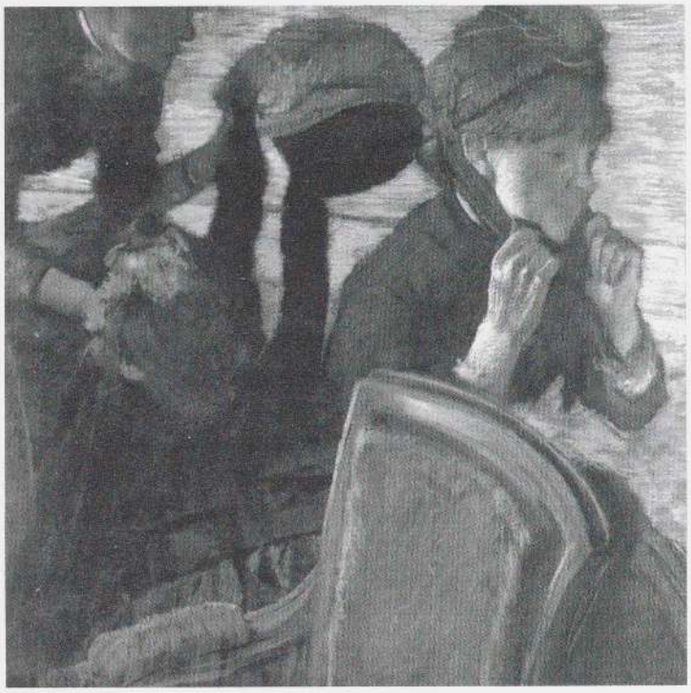


8 Edgar Degas: *L'Absinthe*, 1876,
Öl auf Leinwand, 92 x 68 cm; Louvre, Paris

9 Henri de Toulouse-Lautrec: *A la mie*, 1891,
Öl auf Karton, 53,5 x 68 cm; Museum of Fine Arts, Boston

aus, was auf seine Sinne unmittelbar einwirkte.«[32] Manet und Lautrec malten nicht, was sie wußten, sondern das, was sie sahen. Seinem Lehrer Couture, der ihm bei der Korrektur eines Tages sagte: »Sie werden sich also nie entschließen können, das zu machen, was Sie sehen!«, antwortete Manet: »Ich mache, was *ich* sehe und nicht, was andern zu sehen beliebt.«[33] Dies war ein Frontalangriff auf die Konvention. Mittels eigenwilliger, lockerer Technik schufen Manet, die Impressionisten und die Postimpressionisten – zu denen Lautrec zählt – eine neue Faktur, die auf konventionell geschulte Betrachter unfertig und skizzenhaft wirkte. Lautrec selbst litt unter dem Vorwurf, er würde seine Bilder nicht vollenden. Seinem Vetter sagte er einmal: »Die Leute regen mich auf. Sie wollen, daß ich die Sachen vollende. Aber ich sehe sie so und ich male sie so. Sieh mal: Es ist so leicht, die Sachen zu vollenden. Ich mache dir ohne Schwierigkeiten einen Bastien-Lepage… Nichts ist leichter, als Bilder in einem äußeren Sinne fertig zu machen. Man lügt nie geschickter als dann!«[34] In demselben Geist fragte Manets Freund Mallarmé: »Was heißt unfertig, wenn alle Elemente des Gemäldes im Einklang sind, wenn dieses einen Reiz besitzt, der durch einen zusätzlichen Pinselstrich verlorengehen könnte?«[35] Van Gogh sprach anläßlich seiner begeisterten Auseinandersetzung mit dem spontanen Pinselstrich des auch von Manet und Lautrec verehrten Frans Hals vom »premier coup«, dem ersten Hieb, der hingesetzt und nicht mehr verändert werden soll. Das Gegenteil nannte er ironisch »dieses forcierte Fertigmachen« und »Glattpinseln« (Brief 427).

Am unaufrichtigsten ist vielleicht der von vielen Malern des Fin de siècle versuchte laue Kompromiß zwischen akademischem Idealismus und impressionistischem Realismus. Huyghe nennt diesen Stilbastard »Konventionsrealismus«.[36] Zahlreiche Maler neben Manet und Lautrec, die sich in halbherziger, modischer Gestaltungsweise ergingen, sind heute zu Recht vergessen. Immer noch bewundert hingegen wird die persönliche Sicht und Wiedergabe der Dinge bei Manet und Lautrec. Diese beiden Maler sind auch deshalb bedeutender als die ›reinen‹ Impressionisten, weil sie *kein* konsequentes Schema anwandten, weil sie stets das taten, was gestalterisch sinnvoll schien, was dem Sujet adäquat war. Der Duktus ist immer »die lebendige Formel für das Dargestellte«.[37] Mit malerischer Raffinesse paßten sie sich dem jeweiligen Darstellungsgegenstand an. Vor allem Manets und noch mehr Lautrecs stilistische Einfachheit ist hervorzuheben: Mit ›nichts‹ viel zu erreichen, Nebensächliches wegzulassen, Entscheidendes zu betonen – war



10 Edgar Degas: *Bei der Modistin*, um 1882, Pastell, 67 x 67 cm; Museum of Modern Art, New York

11 Henri de Toulouse-Lautrec: *Die Modistin*, 1900, Öl auf Holz, 61 x 49,3 cm; Musée Toulouse-Lautrec, Albi

ihre Devise. Manet schrieb an Degas: »Kürze in der Kunst ist notwendig und elegant. Der prägnante Künstler veranlaßt zum Nachdenken, der weitschweifige ist ermüdend. Versuche immer, Dich möglichst prägnant auszudrücken ... Achte in der Figur auf starkes Licht und starke Schatten; das übrige kommt von selbst, und viel mehr gibt es sowieso nicht. Und dann übe Dein Gedächtnis, denn die Natur bietet Dir im Grunde nur Hinweise. Sie ist wie ein Sicherheitsgitter, das Dich davor bewahrt, in den Abgrund des Banalen zu stolpern ...«[38]

Hier liegt auch der Unterschied, ja Gegensatz jeglicher Figurenmalerei zum Impressionismus. Der typische Impressionist ist Landschaftsmaler, er pflegt das Arbeiten im Freien, vor dem Motiv. Nicht so die sogenannten Impressionisten Manet und Degas. Renoir ist ein Sonderfall: Er opfert die Individualtät seiner Figuren und erzielt dadurch schematische, wesenlose Gestalten. Zum Porträt gehört stets die individuelle Charakterisierung. Selbst Porträts, die etwas Schnappschußartiges haben, gehen – wenn sie gut sind – über das Flüchtige des Augenblicks hinaus. Dies ist durch Hals, Rembrandt, Manet, Degas und nicht zuletzt Lautrec bewiesen worden.

Edgar Degas (1834-1917) war unbestreitbar Lautrecs größtes und wichtigstes künstlerisches Idol, und dies wird durch mannigfaltige Verwandtschaften und Gemeinsamkeiten im Formalen sowie Ikonographischen auch plausibel. Sogar im Biographischen gibt es Parallelen. Wie sein dreißig Jahre älteres Vorbild blieb Lautrec unverheiratet, wenn auch aus einem anderen, tragischeren Grunde als Degas, der im Leben als Frauenfeind verschrien war, und der in seiner Kunst doch kaum anderes als immer wieder Frauen dargestellt hat. Lautrec hatte ein positiveres – wenn auch nicht ungebrochenes – Verhältnis zu Frauen. Ihn hielt nicht wie Degas das freiwillig gewählte, dem Werk gewidmete Einsiedlertum von einem Familienleben ab, sondern sein physisches Geschick. Degas suchte die Einsamkeit, wurde zum Eigenbrötler und Misanthropen, der zu bösem Spott und unbarmherziger Kritik fähig war. Lautrec fürchtete das Alleinsein und ließ sich von Geselligkeit und Amüsement betäuben. Degas machte klare Aussagen zu diesem Thema: »Ein Maler hat kein Privatleben... Es scheint, daß man in der Einsamkeit frische Kraft schöpfen muß, will man sich heute ernsthaft der Kunst widmen... Ich muß allein sein mit meiner Aufgabe... Es gibt die Liebe,

es gibt das Werk, aber wir haben nur ein Herz.«[39] Degas entschied sich für das Werk. Lautrec hatte nur das Werk, obwohl er – wie auch van Gogh und manch anderer privat unglückliche Künstler – das »wahre Leben« (van Gogh) über das Leben für die Kunst stellte. Um nicht isoliert zu werden, entwickelte Lautrec einen unterhaltsamen Esprit, der ihn bei seinen Freunden und Bekannten beliebt machte. Francis Jourdain charakterisiert in einem Bonmot den geistigen und damit auch künstlerischen Unterschied zwischen den beiden Malern: »Degas amüsiert sich über nichts. Lautrec amüsiert sich über ein Nichts.«[40]

Degas wie Lautrec waren von Anfang an finanziell unabhängig und konnten sich deshalb ohne Geldsorgen in Ruhe ihrer Ausbildung und Kunst widmen. In seiner Jugend war Degas mit einigen jungen Malern – Mitstudenten – befreundet, die später als anerkannte Akademiker im anderen Lager reüssieren sollten: Alexandre Cabanel, Léon Gerôme, Léon Bonnat und Fernand Cormon.[41] Zwei davon, Bonnat und Cormon, sollten sogar die akademischen Lehrer Lautrecs werden; Cabanel war ebenfalls einmal kurz als potentieller Lehrer im Gespräch.[42] Als sich Degas den Impressionisten zuwandte, zerbrachen diese Jugendfreundschaften.

12 Jean-François Raffaëlli: *Die Modistin*, um 1885, Pastell, 60 x 26,5 cm; Privatsammlung

Wie Manet und wie später Lautrec unternahm Degas eine Spanienreise, auf der die Malerei dieses Landes eingehend und vor Ort studiert wurde. Allerdings fand die Fahrt relativ spät – 1889, fünf Jahre vor der ersten Reise Lautrecs – statt, als Degas' Kunst schon voll gefestigt war, und konnte so im Grunde nur noch als nachträgliche Bestätigung der bereits eingeschlagenen Richtung dienen. Die Art, wie Degas diese Reise unternahm, wie er von Land und Leuten kaum Notiz zu nehmen schien, erinnert stark an Lautrecs Haltung: Die beiden Figurenmaler interessierten sich in Spanien nur für die Kunstwerke und nicht für die Landschaft oder das südliche Licht.

Lautrec wurde Degas durch die drei Geschwister Dihau – Désiré, Henri und Marie – vorgestellt, mit denen er befreundet sowie sogar entfernt verwandt war und die am Montmartre im selben Haus (Rue Fontaine) wohnten wie Degas und zeitweilig auch er selbst. Für den Jüngeren muß die persönliche Begegnung ein großes Erlebnis gewesen sein, auch das Bewußtsein, so physisch nahe am Atelier des bewunderten Meisters zu leben. Doch war diese Liebe wohl eher einseitig: Wie fast immer, so spielte Degas auch hier den Herablassenden. Die von beiden Malern überlieferten Anekdoten gehen zumeist auf Kosten Lautrecs. Viele der von solchen Gelegenheiten bekannt gewordenen Degas-Aussprüche sind ambivalent zu verstehen: als ernsthaft oder ironisch gemeint. Zieht man jedoch in Betracht, daß Degas nahezu alle Menschen und besonders Künstler scharf kritisierte, so könnte man seinen Umgang mit Lautrec fast wohlwollend nennen. So riet er beispielsweise – offenbar kurz nach dem Kennenlernen – dem jungen Lautrec: »Sie müssen zeichnen, zeichnen und nochmals zeichnen.«[43] Dies erinnert sehr an die Weisung, welche sich Degas wiederum in seiner Frühzeit von seinem eigenen großen Idol geholt hatte. Ingres hatte einst zu ihm gesagt: »Zeichnen Sie Linien, junger Mann, viele Linien, nach der Natur und aus dem Gedächtnis!«[44] Der siebenundzwanzigjährige Lautrec schrieb 1891 – also zu einer Zeit, als er bereits Meisterwerke geschaffen hatte – an seine Mutter: »Degas hat mich ermutigt, indem er sagte, daß meine Arbeit dieses Sommers nicht schlecht sei. Wie gerne möchte ich das glauben!«[45] Als man Degas eines Tages bei den Dihaus eine Zeichnung Lautrecs zeigte, sagte der Maler der Tänzerinnen: »Wenn man bedenkt, daß ein Junger das gemacht hat, wo wir doch unser ganzes Leben lang so

13 Edgar Degas: *Das Opernorchester*, 1868/69, Öl auf Leinwand, 53 x 45 cm; Louvre, Paris

14 Edgar Degas: *Im Café-Concert ›Les Ambassadeurs‹*, 1875-77, Pastell, 37 x 27 cm; Musée des Beaux-Arts, Lyon

15 Vincent van Gogh: *Kontrabassist*, 1886/87, Kreidezeichnung, 35 x 26 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

16 Georges Seurat: *Sängerin im Café-Concert ›Eden‹*, 1889, Kreidezeichnung, 29,7 x 22,9 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

viel gearbeitet haben!«[46] Offenbar begriff Degas langsam, daß ihm in diesem Künstler, der ähnliche Sujets darstellte und dafür verwandte künstlerische Mittel einsetzte, eine Konkurrenz erwuchs. Von diesem Zeitpunkt an scheint Degas' Haltung zu Lautrec mehr von Ironie und Sarkasmus geprägt worden zu sein.[47]

Anläßlich seiner ersten großen Ausstellung im Jahre 1893, die er gemeinsam mit dem Graphiker Charles Maurin bei Goupil veranstaltete, hatte Lautrec seinem Vorbild eine Einladung geschickt. Es wird berichtet, daß Degas eines Abends kurz vor Schließung der Galerie auftauchte. Er studierte aufmerksam die

Exponate, leise vor sich hin summend. Danach sah es so aus, als wollte er wortlos wieder gehen. Erst auf der Treppe drehte sich Degas noch einmal um und sagte zu dem ängstlich-aufgeregten Lautrec gönnerhaft-anerkennend: »Man sieht, Lautrec, Sie sind vom Bau!«[48] Der Jüngere war über diesen Kommentar glücklich. Daß er aber eher als halbherzige Platitüde gemeint war, geht dann aus einem Rat hervor, den Degas kurz nach Besichtigung dieser Ausstellung einem Freund gab: »Kaufen Sie Maurin: Lautrec ist zwar begabt, aber zeitgebunden, er wird der Gavarni seiner Zeit werden. Für mich kommen bloß zwei Maler in Frage: Ingres und Maurin.«[49]

Den doppeldeutig-mißverständlichen Charakter von Degas' Äußerungen zu Lautrec belegt einmal mehr folgende Anekdote: Lautrec traf eines Tages in Begleitung Anquetins und anderer Freunde auf der Straße mit Degas zusammen. Dieser sagte zu ihm: »Ich freue mich, Sie zu sehen! Ich komme gerade von Durand-Ruel. Man zeigte mir Ihre Sachen. Wirklich ganz ausgezeichnet. Sie haben einen eigenen Ton und Charakter, ja, Sie haben Charakter! Meinen herzlichen Glückwunsch. Bin entzückt, das gesehen zu haben. Großartig. Nur so weiter. Sie sind ungemein begabt.« Dann eilte Degas davon. Die Freunde gingen schweigend weiter, Lautrec mit Tränen in den Augen. Schließlich fragte er Anquetin: »Glaubst Du, daß er das ernst meinte?« Taktlos erwiderte Anquetin: »Aber wo, hast Du denn nicht bemerkt, daß er sich über Dich lustig macht?«[50] Zwei spätere Degas-Aussagen über Lautrec scheinen Anquetins Interpretation zu bestätigen. Zu Suzanne Valadon bemerkte Degas einmal: »Er trägt meine Kleider, aber auf seine Maße zugeschnitten.«[51] Diese unbarmherzige, auf Lautrecs kleine Gestalt anspielende Bemerkung wird noch übertroffen von einer 1916 erfolgten Äußerung des alten Degas über die Werke des längst verstorbenen Jüngeren: »Das stinkt ja alles nach Lues.«[52] Mit diesem Verdikt überging Degas freilich die Tatsache, daß er selbst – und dies bereits *vor* Lautrec – ebenfalls Prostituierte und Bordelle dargestellt hatte. Man versteht indes, was mit dieser Distanzierung auch gemeint war: Degas brandmarkte nicht nur die naturalistischen Sujets, sondern auch das Karikaturhafte, formal Übersteigerte und Vereinfachte bei Lautrec. Obwohl die beiden Maler viele Motive gemeinsam haben – etwa das Café-Concert, den Zirkus, das Theater, den weiblichen Akt und Tänzerinnen –, gibt es doch innerhalb dieser Themenbereiche auch subtile Unterschiede: Degas malte überwiegend Ballettänzerinnen, Lautrec hauptsächlich Cabarettänzerinnen, die nicht jene zierlich-manierierten Haltungen und Posen, Masken und Kostüme zur Schau tragen. Degas schilderte Kunstwesen, Lautrec hingegen Frauen aus Fleisch und Blut. Wenn Lautrec dennoch einmal – in seiner Frühzeit, wohl aus Verehrung für Degas – Ballettänzerinnen malte, so gerieten sie ihm seltsam gewollt und fast wie Parodien.

Dennoch ist Degas für Lautrecs Ikonographie grundlegend. Die gemeinsamen Bildinhalte betreffen das »reale Pariser Leben« (Abb. 10, 13, 14), jene Sphäre, von der Baudelaire schrieb: »Das Pariser Leben ist voller poetischer und wunderbarer Sujets. Das Wunderbare umhüllt uns wie die Atmosphäre, nur sehen wir es nicht.«[53] Hierbei sind Degas und Lautrec den französischen naturalistischen Romanschriftstellern verpflichtet, vor allem Zola und den Brüdern Goncourt, die sich die Beseitigung der Konventionen, der »dummen Konventionen« wünschten.[59] Im Unterschied zu Manet war Degas trotz seiner bürgerlichen Herkunft erstaunlich unkonventionell, ja progressiv. Man denke nur an die Ausstellungen der Impressionisten, deren vielleicht wichtigster Motor er war. Degas-Sujets wie etwa das der sogenannten ›Vergewaltigung‹ (um 1874; Philadelphia Museum of Art) atmen eindeutig den Geist Zolas, andere wiederum wie die Bordell-Monotypien (Abb. 20) denjenigen Maupassants. Degas hat Daudet, Zola, Huysmans, Maupassant und die Goncourts persönlich gekannt. Wie Manet hatte er allerdings auch Vorbehalte gegen Schriftsteller.[55] Der belesene Lautrec, Schöpfer verschiedener Buchillustrationen – darunter sogar einige Aquarelle zu Goncourts ›La Fille Elisa‹ –, vermied ebenfalls allzu literarische, symbolistische Gestaltungsweisen, obwohl natürlich seine Illustrationen oder Bühnenszenen im weitesten Sinn durchaus von der Literaturvorlage ausgehen, so wie manche – vor allem späte – Bilder auch eine symbolische Komponente aufweisen.

Als der Jüngere wählte Lautrec nicht ohne die Kenntnis Degasscher Vorbilder einige konkrete Sujets und gestaltete sie in seiner eigenen Art. Das von Degas bevorzugte Motiv ›Bei der Modistin‹ (Abb. 10) taucht bei Lautrec mehrmals auf, in Lithographien, Zeichnungen und in jenem eindringlichen späten Gemälde *Die Modistin* von 1900 (Abb. 11). Die Wäscherinnen

Lautrecs sind ebenfalls bei Degas vorgeprägt. Allein durch die zahlreichen Ballettbilder ist der Theaterbereich bei Degas ein dominierender ikonographischer Komplex. Bei Lautrec verlagerte sich das Interesse mehr auf das Schauspiel und die Cabaret-Revue. Beide Maler haben mit Vorliebe Menschen in der Loge wiedergegeben. Eine der frühesten Theaterdarstellungen bei Degas ist ›Das Opernorchester‹ von 1868/69 (Abb. 13), eigentlich ein verkapptes Porträt seines Freundes Désiré Dihau, des Fagottisten in jenem Klangkörper. Hier tauchen zum ersten Male im Hintergrund Ballettänzerinnen auf und noch ein zweites Element, das bei Degas (Abb. 13, 14) und später bei Lautrec immer wieder ein beliebtes Stilmittel sein sollte: der diagonal stehende Hals eines Kontrabasses mit der dekorativen Schnecke am oberen Ende.[57]

Marie Dihau war eine der wenigen Frauen, die Degas zärtlich verehrte. Er stellte die Pianistin um 1870 dar, wie sie sich beim Klavierspiel umdreht (Abb. 17).[58] Jahrzehnte später, 1890 und 1898, hat auch Lautrec Mademoiselle Dihau auf zwei Gemälden beim Klavierspielen festgehalten, deren früheres sogar das Degas-Porträt der Pianistin im Hintergrund an der Wand hängend zeigt (Abb. 18 und *Die Gesangsstunde*, Museum der modernen Kunst, Kairo). Eine amüsante Anekdote belegt Lautrecs große Wertschätzung für die Degas-Werke, welche sich im Besitz der Dihaus befanden. Nachdem er eines Abends seine Gäste wie gewohnt köstlich bewirtet hatte – nur der Nachtisch fehlte noch –, führte Lautrec diese in die Wohnung der Dihaus und vor die Degas-Gemälde und sagte: »Das ist mein Dessert!«[59] Oft bemerkte Lautrec: »Wir wollen Dihau sehen.« Das hieß für ihn in erster Linie: Wir wollen die Degas-Bilder ansehen.[60]

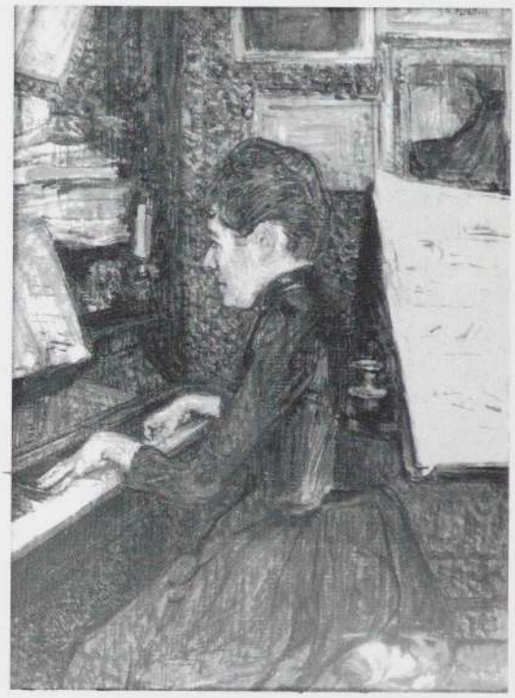
Lautrec liebte auch Degas' kompositionell eigenwilliges Gemälde ›Miss Lala im Zirkus Fernando‹ (1879; National Gallery, London). Diesem eindeutig von den Japanern beeinflußten Werk antwortete der Jüngere 1888 mit seinem ersten großen Meisterstück, der in der Flächenaufteilung ebenfalls japanisch inspirierten *Kunstreiterin im Zirkus Fernando* (Abb. 30). Aus dem Zirkusmilieu zogen Lautrec vor allem auch die Clowns an. Mit ihrer Darstellung brachte er eine eigene Note in diesen ikonographischen Bereich.

Degas hatte als erster die Café-Concerts als bildwürdig empfunden. Manet und die Impressionisten – etwa Renoir – sowie dann vor allem Lautrec sollten ihm hierin folgen. Seine Bordelldarstellungen (Abb. 20) fanden zunächst nur bei den Postimpressionisten Bernard (Abb. 21), van Gogh und Lautrec (Abb. 22) Widerhall, doch nach Lautrec sollten auch Maler wie Munch (Abb. 23), Rouault und Picasso (Abb. 46) dieses Thema behandeln. Der Kunsthändler und Verleger Ambroise Vollard verwendete nach dem Tode von Degas dessen Bordell-Monotypien als Illustrationen für Maupassants Novelle ›La Maison Tellier‹.[61] Liest man dieses Werk, so glaubt man geradezu den Dirnen Lautrecs zu begegnen.

Zwar ist bei Degas nicht zum ersten Mal in der französischen Kunst das Thema der Toilette behandelt worden, aber die Art, wie dieser Maler die Frau bei ihrer Körperpflege wiedergab, war völlig neu und seinerzeit schockierend: In diesen etwa ab 1880 entstandenen Darstellungen zeigte Degas seine Modelle in intimen, oft wenig anmutigen Posen und Bewegungen – welch ein Gegensatz zu seinen Tänzerinnen! Degas kommentierte die von ihm auf diese Weise vorgeführte Frau so: »Sie ist ein ›bête humaine‹, das sich mit sich selbst beschäftigt wie eine Katze, die sich sauberleckt. Bisher hat man Akte als Posen dargestellt, die für ein Publikum berechnet sind. Meine Frauen sind jedoch einfache, ehrliche Geschöpfe, die sich nur ihrer körperlichen Beschäftigung hingeben. Hier ist eine andere, sie wäscht sich die Füße, Sie sehen sie wie durchs Schlüsselloch.«[62] Das Animalische, das Degas in diesen Frauen sah, zeigte dann Lautrec ebenfalls – wenn auch anders akzentuiert. Merkwürdig ist die gemeinsame Vorliebe beider Maler für die fast ausschließliche Darstellung von Menschen und Tieren. Beide Bereiche treffen sich in der Erforschung der ›Bête humaine‹. Nicht von ungefähr ist diese von Degas verwendete Bezeichnung auch der Titel eines Zola-Romans, also ein naturalistisches Zitat. Degas sagte auch noch über seine Modelle: »Vielleicht habe ich die Frau zu sehr als Tier angesehen«, und: »Ich zeige sie ohne Koketterie, im Zustand der sich putzenden Tiere.«[63] In ihrer ›Belle Epoque‹ stieß Degas die Frau vom Sockel und entriß ihr den prätentiösen Nimbus, dies weniger aus Abneigung als aus Streben nach Wahrhaftigkeit. Das Auge diente dem Künstler als Objektiv. Hier wurden Wege für Lautrec eröffnet. Degas malte hauptsächlich Frauen und Pferde, überspitzt gesagt: Frauen wie Pferde und Pferde wie Frauen. Etwas von dieser eigenartigen Beziehung bewegte auch den Pferdeliebhaber Lautrec, der beispielsweise von seinen Dirnen-Modellen begeistert

17 Edgar Degas: *Marie Dihau*, um 1869-72, Öl auf Leinwand, 39 x 32 cm; Louvre, Paris

18 Henri de Toulouse-Lautrec: *Marie Dihau am Klavier*, 1890, Öl auf Karton, 69 x 49 cm; Musée Toulouse-Lautrec, Albi



sagte: »Sie räkeln sich auf den Kanapees wie die Tiere ...«[64]

Sowohl Degas als auch Lautrec malten Pferde auf der Rennbahn, bezeichnenderweise beide mit fast wissenschaftlicher Exaktheit – im Gegensatz etwa zu Géricault und Manet, die den Bewegungsablauf dieser Tiere noch nicht der Wirklichkeit entsprechend abgebildet hatten. Ein frühes Degas-Bild – ›Pferd und Hund‹ (1862) – markierte bereits die Sujets, die dann auch Lautrec besonders in seiner Frühzeit pflegte. Lautrecs erster Lehrer, der Tiermaler René Princeteau, und dessen Freund John Lewis Brown leisteten wohl das Ihre zur Vertiefung dieser Thematik.

Degas und Lautrec waren also reine Figurenmaler. Dennoch schuf Degas – den nach eigener Aussage »Langeweile vor der Natur« erfaßte[65] – eine Reihe von Landschaftspastellen und -monotypien, die er selbst als »Träume« bezeichnete.[66] In der Tat sind dies außergewöhnliche Naturansichten, in ihrer Phantastik an Odilon Redons Pastelle erinnernd. In einer leidenschaftlichen Philippika gegen die Landschaftsmalerei bezog sich Lautrec auch auf diese Degas-Landschaften, die er als Ausnahmen gelten ließ: »Nur die Figur existiert, die Landschaft ist nur und darf nichts anderes sein als eine Zutat: der reine Landschaftsmaler ist nur ein Rohling. Die Landschaft darf nur zum besseren Verständnis des Charakters einer Figur die-

19 Vincent van Gogh: *Mademoiselle Gachet am Klavier*, 1890, Öl auf Leinwand, 102 x 50 cm; Kunstmuseum, Basel

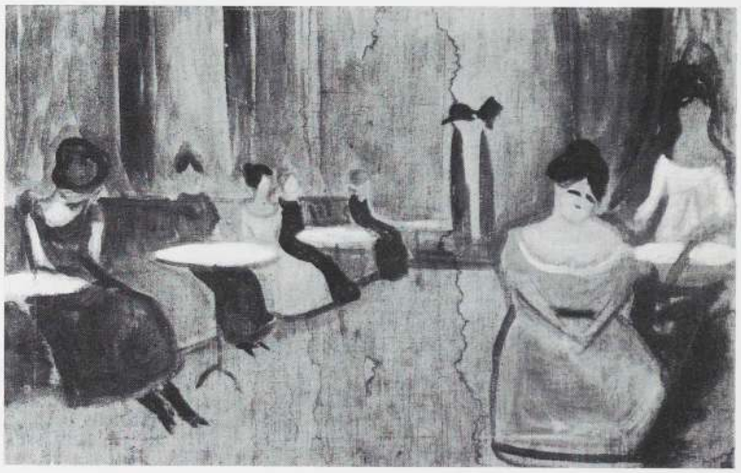
nen. Corot ist nur durch seine Figuren groß, was auch für Millet, Renoir, Manet und Whistler gilt. Wenn die Figurenmaler Landschaften machen, dann behandeln sie diese wie ein Gesicht; die Landschaften von Degas sind unerhört, weil es Traumlandschaften sind; diejenigen von Carrière sind wie menschliche Masken! Monet hat die Figur aufgegeben, was hätte er nicht alles machen können!«[67] Die Tatsache, daß Lautrec die Degas-Landschaften – wie der Maler selbst – als »Träume« charakterisierte, läßt entweder darauf schließen, daß er dies von Degas direkt gehört hat oder bestätigt einmal mehr seine außergewöhnliche Einfühlungsgabe. 1893 hatte Degas einige seiner Landschaften in einer Pariser Ausstellung gezeigt, die Lautrec vermutlich gesehen hat.[68]

Auch auf formalem Gebiet lernte Lautrec viel von Degas. Beide liebten das Experimentieren mit künstlerischen Techniken und Gattungen, beide schufen Lithographien, Radierungen und Pastelle, auch sind von Lautrec vier – sicher ebenfalls von Degas inspirierte – Monotypien bekannt. Die gewiß nicht immer ähnlichen kompositionellen Eigenarten von Degas und Lautrec resultieren gleichwohl aus einer gemeinsamen Quelle, nämlich der Beschäftigung mit japanischer Kunst, speziell dem Farbholzschnitt. Besonders die bei Degas auftretenden überraschenden Bildausschnitte und ungewohnten Überschneidungen durch den Bildrand hat auch Lautrec in seinen Stil integriert. Degas notierte einmal: »Viel wegschneiden, das muß ein Maler können!«[69] Ein solches Mittel ist im Grunde fotografisch oder gar filmisch. Einer der großen Regisseure unserer Gegenwart, Federico Fellini, bescheinigt Lautrec, daß er »schon vor der Erfindung des Films durch die Brüder Lumière die Einstellungen und Bildausschnitte des Films vorweggenommen hat.«[70] Auch nahmen Degas und Lautrec die Fotografie als Gedächtnisstütze für ihr eigenes Schaffen zu Hilfe.[71] Beide Maler haben wie kaum andere Künstler Momentaufnahmen des modernen Lebens geliefert.[72] Der Schnappschuß verzichtet auf die künstliche Pose. Dennoch ist die Bewegung, das Spontane – vor allem bei Degas – geplant und ausgeklügelt; der Zufall bleibt weitgehend ausgeschlossen. Degas sagte: »Keine Kunst ist weniger spontan als die meine. Meine Werke sind das Ergebnis von Überlegungen, des Studiums der großen Meister. Inspiration, Spontaneität, Temperament sind mir unbekannt. Das gleiche Sujet muß man zehn-, sogar hundertmal wiederholen. Nichts in der Kunst darf einem Zufall gleichen, nicht einmal die Bewegung.«[73] Hier war Lautrec flexibler und dadurch Degas zweifellos überlegen. Zwar zeichnete auch er ein Sujet immer wieder, oft in allen malerischen und zeichnerischen Techniken, aber er verstand es meisterhaft, auch noch im Endprodukt die Spontaneität des ersten Augenblicks zu bewahren. Eine Ausnahme bilden hier die Plakate, die – weil sie einem anderen Zweck dienten – nach Schematisierung und Vereinfachung verlangten. Degas und Lautrec besaßen eine außergewöhnliche Beobachtungsgabe, geübte Augen und fast fotografische Gedächtnisse. Hierin sind ihnen Daumier, Menzel und Zille verwandt.

Degas ging dekorativer vor als Lautrec, weshalb sich spätere Maler wie Matisse wiederum auf den Älteren berufen konnten. Lautrec neigte mehr zum Ausdruck, der für ihn – zuweilen auch auf Kosten einer stimmigen Komposition – Vorrang hatte. Die Tänzerinnenbilder, welche zu Unrecht Degas' Ruhm begründeten, sind im Grunde genommen die schwächsten, am wenigsten Inhalt vermittelnden Werke dieses Malers. Lautrec stellte unverwechselbare Augenblicke dar, Degas hingegen mehr austauschbare Szenen – dies vor allem auf den Ballettbildern. Viel stärker als letztere sind Degas' Porträts und Milieudarstellungen. Erstaunen muß heute, daß die naturalistischen Schriftsteller weder die Bilder von Degas noch diejenigen Lautrecs voll verstanden und guthießen. Huysmans schrieb vernichtende Kritiken über Degas. Edmond de Goncourt notierte neben vielerlei Anerkennung auch Einwände in sein Tagebuch: »Dieser Degas ist ein Original, ein Kranker, ein Nervenkranker, und so augenkrank, daß er fürchtet, die Sehkraft zu verlieren. Doch ist er gerade deshalb überempfindlich und kann über die äußere Ansicht hinaus hinter die Dinge sehen. Er ist der Maler, der bis heute durch die Kopie des modernen Lebens am meisten die Seele dieses Lebens erfaßt hat. Wird er jetzt etwas Vollkommenes vollbringen? Ich weiß es nicht. Er scheint mir ein recht unruhiger Geist.«[74]

Lautrec steht nicht im Schatten von Degas, ist kein Epigone dieses für ihn gleichwohl so wichtigen Malers. Beide ergänzen sich auf eindrucksvolle Weise: Vieles überschneidet sich, aber anderes erschließt jeweils Randgebiete, die der andere nicht betritt. Degas ist ein vornehmerer, kultivierterer, disziplinierterer Künstler als Lautrec. Der Dekorativität des Älte-

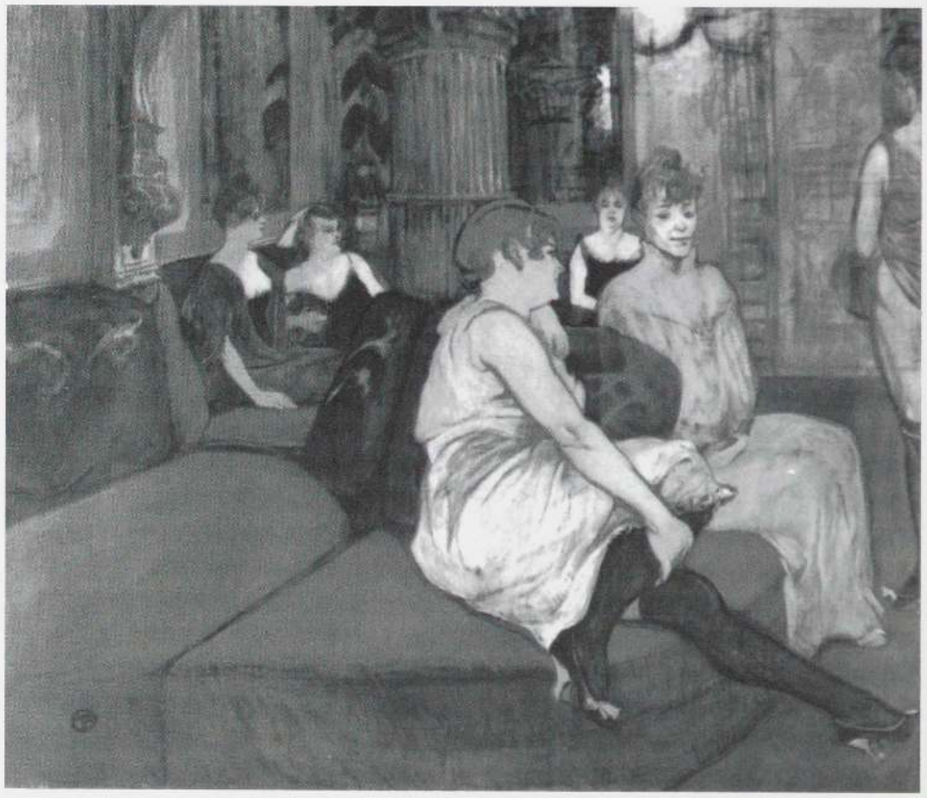
20 Edgar Degas: *Drei Prostituierte in einem Bordell*, um 1879, Monotypie und Pastell, 16 x 22 cm; Rijksmuseum, Amsterdam



23 Edvard Munch: *Bordell*, um 1894/95, Öl auf Leinwand, 60 x 88 cm; Munch-Museum, Oslo

21 Emile Bernard: *Les dames sont au salon* (aus dem Album ›*Im Bordell*‹), 1888, lavierte Tuschfederzeichnung, 30,5 x 19,7 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

22 Henri de Toulouse-Lautrec: *Salon in der Rue des Moulins*, 1894, Öl auf Leinwand, 111,5 x 132,5 cm; Musée Toulouse-Lautrec, Albi



ren steht die Expressivität des Jüngeren gegenüber. Erstaunlich und unerwartet klingt Cézannes Urteil. Nach Degas befragt, äußerte der Meister von Aix: »Ich ziehe Lautrec vor.«[75]

Die ›reinen‹ Impressionisten, zu denen man Degas nicht zählen kann, eigneten sich – da sie überwiegend Landschaftsmaler waren – für Lautrec weniger als Vorbilder. Lediglich Auguste Renoir (1841-1919) spielte eine – wenn auch geringere – Rolle und dies hauptsächlich ikonographisch. Renoirs 1876 gemaltes großes Bild ›Le Moulin de la Galette‹ (Louvre, Paris) ist zumindest thematisch ein Vorläufer von Lautrecs verschiedenen Darstellungen jenes Cabarets, besonders des Gemäldes von 1889 (Art Institute, Chicago), auf dem – obwohl es im Gegensatz zu Renoirs Gartenansicht das Innere des Lokals wiedergibt – sogar kompositionelle Prinzipien des älteren Bildes wiederaufgenommen und weiterentwickelt werden. Ansonsten dürften Lautrec, der mit Renoir unter anderem auch bei den Natansons zusammentraf, Renoirs Figuren zu schematisch und kraftlos gewesen sein. Lautrecs Modelle leben von pointierter Individualität und sind das Gegenteil von Renoirs unpersönlichen ›Idealwesen‹.[76]
Aus dem Umkreis der Impressionisten sind als Anreger Lautrecs noch Forain und Raffaëlli zu nennen. Jean-Louis Forain (1852-1931) war mit Lautrecs Vater, ferner mit Princeteau und Degas befreundet. Sowohl Graf Alphonse de Toulouse-Lautrec als auch Degas hielten viel von Forains Kunst, besaßen sogar Werke von ihm. Forain verehrte Degas, wie Lautrec es tat, und übernahm auch den Großteil der Pariser Themen (Abb. 24). Wie Lautrec malte er Café-Concerts-Szenen, Dandys, Theater- und Gerichtsdarstellungen sowie Pferde auf der Rennbahn. Lautrec hütete ein Aquarellporträt, das Forain von Graf Alphonse angefertigt hatte.[77] Der Unterschied zu Degas, dessen delikate Technik Forain nachahmte, zeigt sich in der anderen Akzentuierung des Inhaltlichen: Forain ist in seinen Werken sarkastischer und polemischer. Hierin kommt er eindeutig Lautrec näher als Degas, obwohl er teilweise auch über den Jüngeren hinausgeht und die Richtung von Steinlens Sozialkritik einschlägt. Besonders drückt sich dies in den scharfen Bildunterschriften oder -titeln aus. Forain ist auch erzählerischer, anekdotischer als Degas und Lautrec. Zu Unrecht wurde er – in dessen Œuvre es zugegebenermaßen große Qualitätsschwankungen gibt – bis heute kaum einem breiteren Publikum bekannt.[78]
Auch Jean-François Raffaëlli (1850-1924) gehört zu den unbekannteren, aber keineswegs uninteressanten Pariser Sittenschilderern des Fin de siècle (Abb. 12). Von ihm stammen Darstellungen von Volkstypen, der Boulevards, der Café-Concerts und des Theaters, die sowohl Lautrec als auch van Gogh angeregt haben dürften, vielleicht auch Anquetin und Bernard, die Begründer des Cloisonnismus und Mitstudenten Lautrecs im Atelier Cormon.[79]

Die Postimpressionisten

Louis Anquetin (1861-1932), nur einige Jahre älter als Lautrec und wie dieser finanziell gesichert, war in seiner Frühzeit ein phantasiebegabter und schöpferischer, innovatorischer Maler. Mit dem Studienkameraden Lautrec verbanden ihn nicht nur künstlerische, sondern auch freundschaftliche Bande. Dies wird nicht zuletzt auch aus einigen erhaltenen Fotografien mit den beiden körperlich so ungleichen Malern ersichtlich.[80] Anquetin schuf 1886 ein noch impressionistisch gemaltes Porträt Lautrecs sowie zeichnerische Darstellungen des Freundes.[81] Im Jahre 1887 malte er zwei Bilder, die zu Schlüsselwerken des durch die japanische Holzschnittkunst und verschiedene kunstgewerbliche Strömungen beeinflußten, später Cloisonnismus genannten Stils wurden: ›Avenue de Clichy: fünf Uhr nachmittags‹ (Wadsworth Atheneum, Hartford/Connecticut) und ›Mäher am Mittag: Sommer‹ (Privatsammlung, Paris).[82] Besonders ersteres Bild dürfte formal auf Lautrecs eigenen, etwa ab 1888 (*Zirkus Fernando*) feststellbaren Flächenstil gewirkt haben. Aber auch inhaltlich ist diese Boulevardszene bei Gasbeleuchtung den Themen des modernen Pariser Lebens verpflichtet, die Manet, Degas, Forain, Raffaëlli und andere begonnen hatten. Wenig später teilte Anquetin mit Lautrec auch ganz spezielle Sujets, was sich beispielsweise in einem – gleichwohl stilistisch eher Beardsley nahestehenden – 1890 geschaffenen Pastellporträt ›La Goulue‹[83] niederschlug oder in jenem um 1893 entstandenen ›Der Tanzsaal im Moulin Rouge‹ betitelten großformatigen Lautrec-Pasticcio,[84] das in seiner unsäglichen Kombination aus mehreren Lautrec-Arbeiten – hauptsächlich dem *Jane Avril-Plakat* von 1893 (Kat. 253-254) und dem Gemälde *Ball im Moulin*

Rouge (1890; Sammlung H. P. McIlhenny, Philadelphia) – und in seiner stilistisch verwässerten Form eigentlich als unverschämtes Plagiat zu bezeichnen ist. Hier beginnt der Niedergang des Künstlers Anquetin, dessen späteres Schaffen unbedeutend ist.[85]

Dieses Schicksal teilte auch Emile Bernard (1868 bis 1941) mit ihm, der jüngste der Cormon-Kameraden. Im Oktober 1884 trat er sechzehnjährig in jenes Atelier ein, wo er Anquetin und Lautrec begegnete. 1886, noch vor dem Auftauchen van Goghs in jener Malklasse, mußte der aufsässige Jüngling diesen Kreis auf Cormons Weisung wieder verlassen. So jung er war, befand sich Bernard doch schnell auf der Höhe seiner Zeit, ja, er bildete selbst einige Jahre lang die Spitze der damaligen künstlerischen Avantgarde, um danach in eine kraftlose, epigonale Malerei zu verfallen.
Daß Bernard und Lautrec offenbar verschiedentlich auch miteinander oder zumindest in Gegenwart des jeweils anderen arbeiteten, belegen zwei karikaturhafte Skizzen Bernards, die Lautrec zeigen, wie er vor einer Staffelei steht, respektive im Sitzen an einem Bild malt.[86] Im Winter 1885/86 schuf Lautrec ein Ölporträt von Bernard, der später über die dafür aufgewendete außerordentliche Mühe des Kameraden schrieb: »Er benötigte zwanzig Sitzungen dafür, brachte aber den Hintergrund mit dem Gesicht nicht in Einklang.«[87] Das heute in der Londoner Tate Gallery befindliche vollendete Bildnis läßt von diesen Schwierigkeiten allerdings nichts mehr spüren: ein frühes Meisterwerk, auf dem Lautrec in großartiger Charakterisierungskunst den frühreifen Siebzehnjährigen wiedergab, in dem so viele Ideen steckten. Bernard sagte über seine gemeinsam mit Anquetin unternommenen malerischen Versuche: »Toulouse-Lautrec billigte unsere Studien in hohem Maße...«[88] Hiermit kann eigentlich nur das Entstehen des Cloisonnismus gemeint sein. Cloisonnist ist Lautrec freilich nicht geworden. Dafür war er in Technik und Stil viel zu differenziert, der Spontaneität verpflichtet. Die cloisonnistische Vereinfachung und Synthese führte zwangsläufig in eine kunstgewerblich anmutende Stilisierung – eine Sackgasse. Lediglich Lautrecs Plakate könnten teilweise diesem Kontur- und Flächenstil verpflichtet sein. Die Nabis hingegen profitierten stärker von jener kurzlebigen, aber wirkungsvollen postimpressionistischen Bewegung.
Etwa um 1886/87 entstand Bernards großformatiges

24 Jean-Louis Forain: *Cafészene*, 1878, Gouache, 31 x 20 cm; Brooklyn Museum, New York

und zu wenig bekanntes Pastell ›Die Stunde des Fleisches‹ (Privatsammlung, Paris), eine vermutlich von Baudelaire inspirierte Bordellszene, auf der in dunkler Atmosphäre Paare zu erkennen sind, die sich suchen oder gefunden haben.[89] Diesen Themenbereich behandelte Bernard im Jahre 1888 dann in einem aus elf Aquarellen bestehenden Album mit dem Titel ›Im Bordell‹ (Abb. 21), das er seinem Freund van Gogh nach Arles schickte und durch welches er den sechzehn Jahre älteren Holländer zu einigen Gemälden ähnlichen Sujets inspirierte.[90] Neben dem Vorbild der ab 1876 entstandenen Bordell-Monotypien von Degas (Abb. 20) dürfte Bernard für Lautrecs diesbezügliche, ab 1893 manifest werdende Ikonographie am anregendsten gewirkt haben. Bezeichnenderweise gibt es aus den achtziger Jahren nämlich noch keine Bordelldarstellungen von Lautrecs Hand. Umgekehrt wiederum scheint Bernard von Lautrecs Cabaret- und Café-Concerts-Szenen jener Zeit profitiert zu haben. Wenn die vom Künstler angebrachte Datierung ›1886‹ auf der signierten Federzeichnung ›La Goulue‹ (Abb. 25) richtig ist – worauf man sich bei Bernard nicht immer verlassen kann –, so hat Bernard hier die sechzehnjährige Goulue noch im Moulin de la Galette dargestellt, denn das Moulin Rouge – wo sie ihre großen Triumphe feiern sollte – wurde erst 1889 eröffnet. Zweifel an dieser frühen Jahreszahl – vielleicht auch an der

Benennung der dargestellten Person – sind deshalb angebracht. Eher käme eine Datierung auf 1888/89 in Frage, weil auch der zeichnerische Stil jenem der Bordell-Aquarelle und einigen anderen, ebenfalls 1888 an van Gogh gesandten Blättern Bernards entspricht, welche sonntägliche Szenen an den Ufern der Seine darstellen.[91] Auf jeden Fall ist die Zeichnung älter als Lautrecs *Moulin-Rouge-Plakat* von 1891 (Kat. 247-248) und stellt somit ein wichtiges Vorläuferwerk, vielleicht sogar eine direkte Quelle für jene berühmte Arbeit dar. All diese Figurenzeichnungen Bernards weisen ein summarisches, oft nur skizzenhaftes Umreißen der wiedergegebenen Gestalten auf, sind mitunter aber von einer spontanen Unmittelbarkeit und Frische, die ihren eigenen Reiz hat. Zwar tadelte van Gogh das Unausgearbeitete in manchen dieser »stupiden Skizzen«, wie Bernard die Blätter seines Bordell-Albums selbstironisch bezeichnete, aber hier existiert eine wichtige Brücke zu Lautrec und dessen ähnlich rasch zupackendem zeichnerischen Stil.

Über das Verhältnis Lautrecs zu Vincent van Gogh (1853-1890) kann man meist nur lesen, daß diese beiden so verschiedenen Künstler – der Franzose war elf Jahre jünger als der Holländer – befreundet waren und daß diese Beziehung bis zu van Goghs vorzeitigem Tod nicht getrübt wurde. Spärlich sind die authentischen Quellen, denen Substantielles zu entnehmen ist. Aus dem Vorhandenen und aus einigen Werken beider Maler muß man das Bild einer Künstlerfreundschaft notdürftig rekonstruieren, deren wahre Qualität vielleicht nie ganz erschlossen werden kann.
Die beiden Maler lernten sich wahrscheinlich bereits im Februar 1886 oder wenig später kennen, als van Gogh kurz nach seiner Ankunft in Paris in das Atelier Cormon eintrat, wo der zweiundzwanzigjährige Lautrec bereits seit 1882 studierte. Trotz seiner körperlichen Behinderung stellte der französische Adelssproß mit seiner geistreichen, weltoffenen Art das Gegenteil des calvinistischen, tiefernsten dreiunddreißigjährigen Holländers dar. Dennoch scheinen sich beide schnell angefreundet zu haben. Lautrecs Freund François Gauzi, Ateliergenosse bei Cormon, überliefert: »Als er eines Tages zu mir nach Hause gekommen war, warf Vincent in dem Moment, als er wieder gehen wollte, den Blick auf meinen Tisch, auf dem ein Band von Balzac lag: ›César Birotteau‹. ›Du liest Balzac‹, sagte er mir, ›du tust gut daran; was für ein erstaunlicher Autor, jederman müßte ihn auswendig kennen.‹ Ich maß diesem Vorfall keine weitere Bedeutung bei, bis mir einige Tage später Lautrec anvertraute: ›Du weißt, daß dich van Gogh besonders schätzt, seit er entdeckte, daß Balzac dein bevorzugter Schriftsteller ist!?‹«[92]
Bei allen Unterschieden muß Lautrec und van Gogh vor allem ihr gemeinsames Außenseitertum zusammengeführt haben. Lautrec, der stets ein feines Gespür für Talent und Originalität besaß, dürfte besonders die kompromißlose Aufrichtigkeit in van Goghs Kunst beeindruckt haben, die sich zudem in modernen, unverbrauchten, durch die französischen Naturalisten inspirierten Bildthemen niederschlug. Hier lag das Verbindende. Körperlich, charakterlich, temperaments- und herkunftsmäßig hingegen kann man sich zwischen zwei Malern keine größeren Gegensätze vorstellen. Nach seiner Isolation in Holland und Belgien tat es van Gogh gut, in Paris unter Kameraden zu sein, die wie er die Kunst erneuern wollten, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Lautrecs Freunde wurden bald auch diejenigen van Goghs, so vor allem Anquetin und Bernard.
Daß van Gogh bereits im ersten Jahr seines Pariser Aufenthaltes mit Lautrec freundschaftlich verkehrte, entnehmen wir einem Brief, den er im Sommer 1886 an den damals gerade in Holland weilenden Bruder Theo schrieb. Darin heißt es lapidar: »Heute war ich mit Lautrec zusammen, er hat ein Bild verkauft, ich glaube, durch Portier.«[93] Es ist nur natürlich, daß die Studiengenossen aus dem Atelier Cormon auch gemeinsam ihre Bilder auszustellen und zu verkaufen suchten. Auf Betreiben van Goghs kam eine Ausstellung im Café Tambourin zustande, mit dessen Inhaberin, der Italienerin La Segatori, der Holländer eine Zeitlang liiert war. In diesem Zusammenhang sind auch einige vergleichbare Lautrec- und van-Gogh-Bilder mit im Café oder Restaurant sitzenden Frauen zu sehen, etwa van Goghs ›La Segatori im Tambourin‹[94] oder Lautrecs *Reispuder* (Abb. 29a). Vielleicht begab sich van Gogh auch auf Lautrecs Anregung hin in die Pariser Café-Concerts, wo er eine Reihe von Skizzen anfertigte, die in ihrer Schwerfälligkeit allerdings gänzlich den Esprit, die Leichtigkeit und Treffsicherheit späterer Lautrec-Arbeiten dieses Genres entbehren (Abb. 15).[95] Daß solche Sujets aber bereits vorher durchaus van Goghs künstlerischen Intentionen entsprachen, belegen einige in Antwerpener Tanzsälen

25 Emile Bernard: *La Goulue*(?), um 1886-89, Feder, 29,2 x 19,8 cm; Privatsammlung

26 Vincent van Gogh: *Tanzende Frauen in einem Antwerpener Tanzsaal*, 1885, Kreidezeichnung, 9,3 x 16,4 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

27 Vincent van Gogh: *Der Tanzsaal*, 1888, Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm; Louvre, Paris

geschaffene Kreidestudien (Abb. 26). In Arles schließlich malte van Gogh das von Lautrec und Bernard beeinflußte Bild ›Der Tanzsaal‹ (Abb. 27).

Nach dem 1885/86 entstandenen Bernard-Bildnis schuf Lautrec – vermutlich 1887 – auch das meisterhafte *Porträt Vincent van Gogh* (Abb. 28). Das großformatige farbige Pastell stellt wie kein anderes Porträt den *inneren* Zustand des Holländers dar: Wie ein sprungbereites wildes Tier sitzt der Maler in einem Lokal an seinem Tisch. Der junge, aber bereits erstaunliche Menschenkenner Lautrec hat hier den psychologischen Zustand van Goghs, das Phänomen van Gogh schlechthin eingefangen. In diesem Werk steckt auch viel Prophetisches, was es beispielsweise mit Kokoschkas frühen Bildnissen – den sogenannten ›Röntgen‹-Porträts – vergleichbar macht.

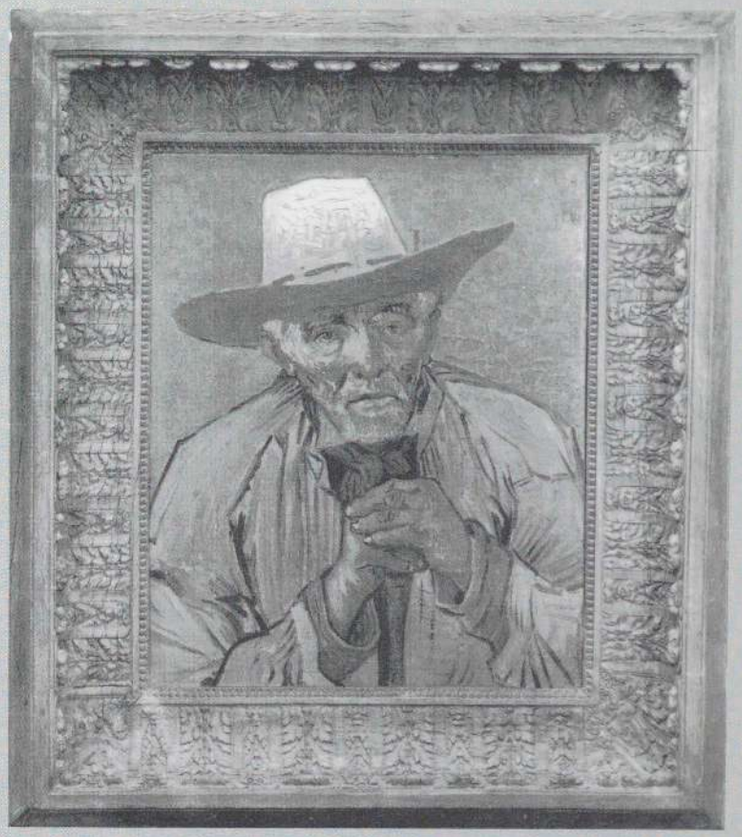
Van Gogh dürfte nicht nur Emile Bernard und Louis Anquetin mit den japanischen Holzschnitten in Berührung gebracht und dafür entflammt, sondern auch Lautrecs Vorliebe für diese Kunst zumindest gefördert und gesteigert haben.[96] Sowohl in Lautrecs als auch in van Goghs Schaffen sind zahlreiche Niederschläge dieses Engagements festzustellen. Besonders die Neigung beider Maler zu konturierenden

28 Henri de Toulouse-Lautrec:
Porträt Vincent van Gogh, 1887, Pastell, 54 x 45 cm,
Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

Linien und die damit im Einklang stehende zeitweilige Ornamentalisierung der Formen dürfte hier eine Hauptquelle besitzen. Lautrec plante mehrmals, nach Japan zu fahren, jedoch kam diese Reise nie zustande. Für van Gogh, dessen finanzielle Mittel solch ein kostspieliges Unternehmen wohl nie erlaubt hätten, kam nur ein Ersatz in Frage. Bezeichnenderweise soll ihm gerade der aus Südfrankreich stammende Lautrec geraten haben, auf seiner Suche nach Farbe und Licht doch in die Provence zu gehen.

Im Februar 1888 machte sich van Gogh dann auch tatsächlich auf den Weg dorthin. Von Arles aus kündigt er dem Bruder am 17. März an: »Sonntag schreibe ich an Bernard und an Lautrec, denn das habe ich feierlich versprochen, übrigens werde ich Dir die Briefe schikken« (Brief 469). Am nächsten Tag heißt es dann bereits: »Anbei ein paar Zeilen für Bernard und Lautrec – ich habe feierlich versprochen, ihnen zu schreiben. Ich schicke es Dir, damit Du es ihnen bei Gelegenheit gibst, es hat gar keine Eile; und dann könntest Du gleich mal sehen, was sie machen, und hören, was sie sagen, wenn Du magst« (Brief 470). Leider scheint der Brief van Goghs an Lautrec nicht mehr zu existieren.[97] Derjenige an Bernard ist hingegen erhalten. Aus dessen Umfang und Inhalt kann man sich ungefähr das entsprechende Schreiben an Lautrec rekonstruieren. Unter einer Skizze der Zugbrücke betont der Holländer bemerkenswerterweise als erstes: »Da ich versprochen habe, Dir zu schreiben, will ich Dir zunächst berichten, daß mir die Gegend hier mit ihrer durchsichtig-klaren Luft und ihren bunten Farbwirkungen so schön wie Japan vorkommt… Vielleicht wäre es für viele in Sonne und Farbe verliebte Künstler wirklich ein Vorteil, nach dem Süden auszuwandern. Wenn die Japaner im eigenen Lande nicht recht vorwärtskommen, so findet ihre Kunst doch unzweifelhaft ihre Fortsetzung in Frankreich« (Brief B 2). Über dieses ihm wichtige Thema hat er zweifellos auch in seinem Brief an Lautrec geschrieben.

Im Gegensatz zu van Goghs sich dann rege entwikkelndem Briefwechsel mit Bernard entspann sich aus unbekannten Gründen keine weitere Korrespondenz des Holländers mit Lautrec. Letzterer war wohl auch nicht in demselben Maße zum Briefeschreiben talentiert wie seine beiden Kameraden. Die von ihm erhaltenen Episteln an andere Adressaten sind meist kurz und sachlich, vergleichbar denjenigen Cézannes. Lautrecs Stärke waren mündliche Bonmots und Aperçus, weniger eine umfangreiche Prosa. Aus dem nicht zustandegekommenen schriftlichen Gedankenaustausch darf man allerdings keinesfalls folgern, die beiden Künstlerfreunde seien einander von nun an gleichgültig geworden. Zweifellos hat sich Lautrec von Zeit zu Zeit bei Theo van Gogh über Vincents neue Werke – und damit Fortschritte – informiert. Daß van Gogh Lautrec und dessen Schaffen im Süden nicht vergaß, kann man seinen Briefen entnehmen. Im April fragt er bei Theo an: »Hat Lautrec sein Bild beendet, das von der Frau, die die Arme auf einen kleinen Kaffeehaustisch stützt?« (Brief 476). Gemeint ist jenes bereits erwähnte Bild *Reispuder* (Abb. 29a), das van Gogh vor seiner Abreise nach Arles offenbar noch im Entstehungsstadium gesehen und wohl gutgeheißen hatte. Auf diesem Werk ist vielleicht Suzanne Valadon dargestellt: Eine junge Frau sitzt an einem Tisch – vor sich eine Puderdose – und blickt den Betrachter an. Theo van Gogh erwarb dieses Bild schließlich für seine private Sammlung.[98] In der Tech-



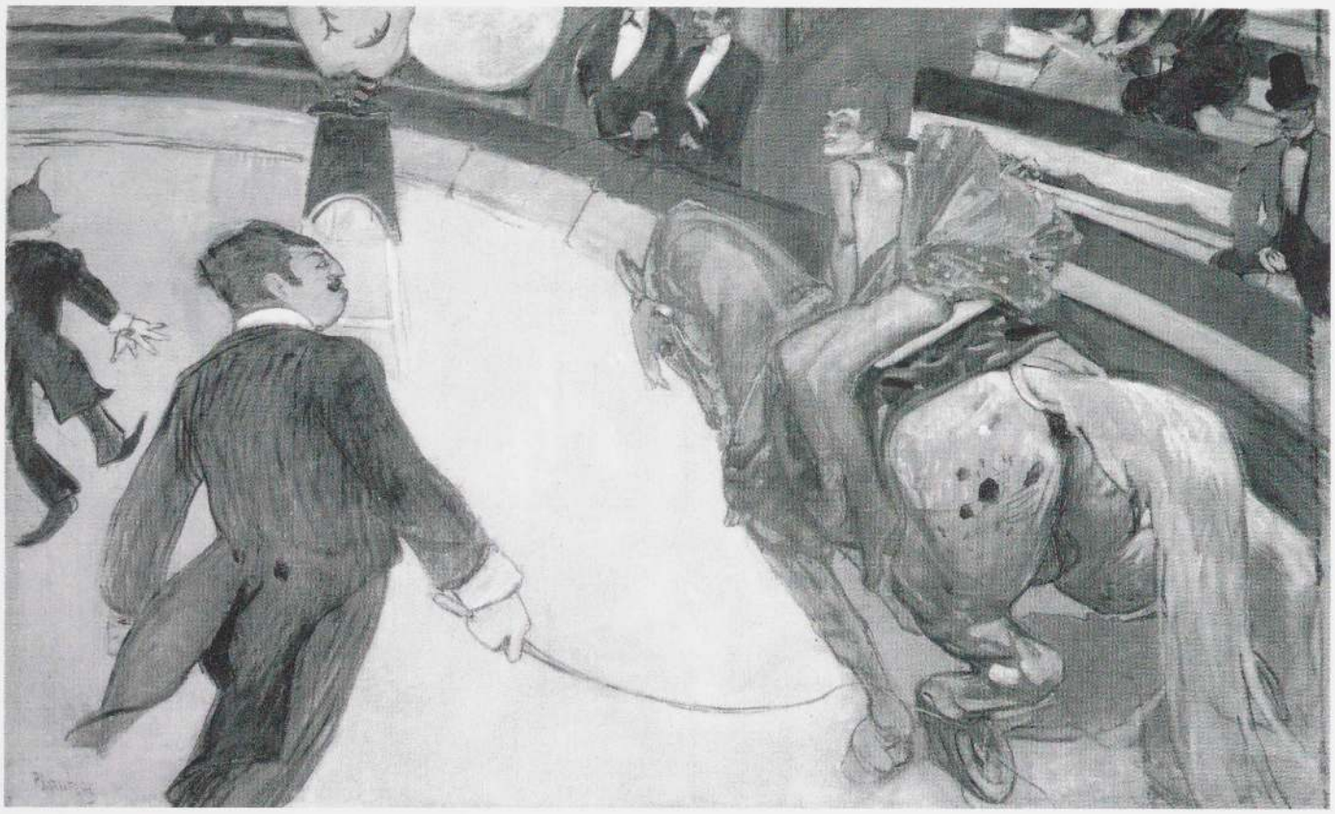
29 a. Henri de Toulouse-Lautrec: *Reispuder.* 1888, Öl auf Karton, 56 x 46 cm; Stedelijk Museum, Amsterdam

29 b. Vincent van Gogh: *Porträt Patience Escalier.* 1888, Öl auf Leinwand, 69 x 56 cm; Privatsammlung (Nebeneinanderhängung auf der Cloisonnismus-Ausstellung in Toronto und Amsterdam, 1981)

nik impressionistisch, unterscheidet sich diese zurückhaltende Arbeit noch grundlegend von den späteren Werken Lautrecs, die sich bereits im selben Jahr 1888 in der Meisterkomposition *Kunstreiterin im Zirkus Fernando* (Abb. 30) ankündigen. Dieses Jahr sollte also nicht nur für van Gogh, Bernard und Gauguin den entscheidenden künstlerischen Umschwung bringen, sondern auch für Lautrec. Der Holländer spürte in Arles, wie sehr er sich von den Impressionisten entfernte, denen er sich in Paris zeitweise auf experimentelle Weise angenähert hatte.[99] Auch von den Cormon-Kameraden distanziert er sich, wenn er am 23. Juni an Theo schreibt: »Anquetin und Lautrec werden wohl mit meinen jetzigen Sachen nicht einverstanden sein« (Brief 500).

Am 15. Juli meldet van Gogh dem Bruder: »Die Lautrecs sind eben angekommen, ich finde sie schön« (Brief 505). Worum es sich hierbei handelt, kann nicht mit völliger Sicherheit erschlossen werden. Theo, der für die Galerie Goupil einige Lautrec-Werke in Kommission genommen hatte, könnte dem Bruder Fotos von diesen Arbeiten oder aber – was wahrscheinlicher ist – zwei Exemplare der bei Goupil erscheinenden Zeitschrift ›Paris Illustré‹ geschickt haben, in denen sich Illustrationen nach Zeichnungen Lautrecs befanden.[100] Originalgraphiken Lautrecs kommen nicht in Frage, da der Vierundzwanzigjährige damals noch nicht mit deren Produktion begonnen hatte.

Am 11. August kommt van Gogh auf Lautrecs Bild *Reispuder* zurück – vielleicht hatte ihm Theo gerade von

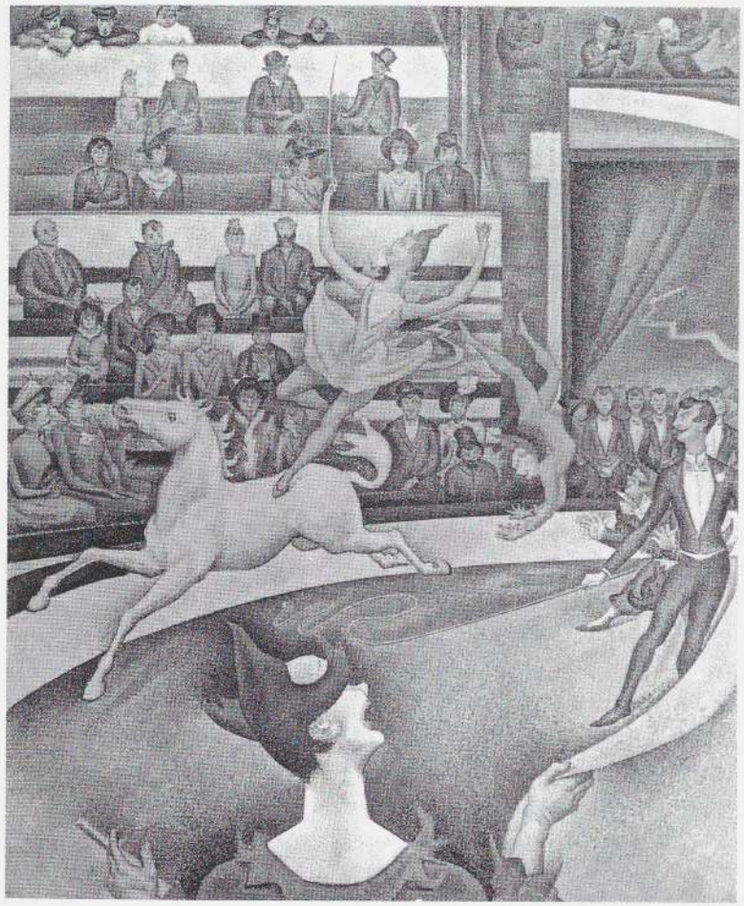


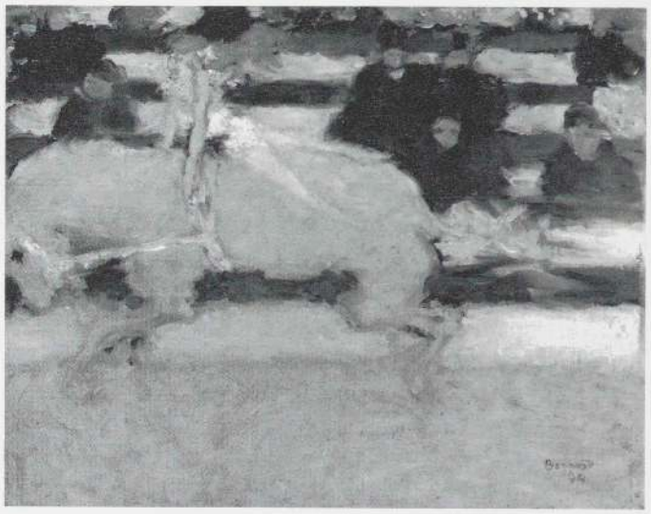
30 Henri de Toulouse-Lautrec: *Kunstreiterin im Zirkus Fernando*, 1888, Öl auf Leinwand, 98,4 x 161,3 cm; Art Institute, Chicago

dessen Erwerb berichtet –, indem er es mit seinem soeben vollendeten ›Porträt Patience Escalier‹ (Abb. 29b) in Beziehung setzt: »Ich glaube, mein Bauer würde bestimmt Deinem Lautrec keinen Abbruch tun; ich wage sogar zu glauben, daß der Lautrec durch den Gegensatz noch distinguierter würde, und mein Bild würde durch die seltsame Nachbarschaft ebenfalls gewinnen, denn das Sonnengetränkte darin, das Ausgedörrte und von Sonne und Wind Gebräunte würden neben dem Reispuder und der eleganten Toilette noch mehr zur Geltung kommen« (Brief 520). Dieser merkwürdige Vergleich zweier grundverschiedener Werke – gemeinsam ist ihnen nur der Blick des Modells aus dem Bilde heraus – offenbart die künstlerische Toleranz, zu der van Gogh bei aller extremen Eigenentwicklung fähig blieb.[101]

Über die ›mondäneren‹, pointierteren Bildthemen der Pariser Maler schreibt van Gogh am 18. Juni 1889 aus Saint-Rémy: »Und schließlich, wenn der ›Chat Noir‹ und vor allem Forain uns Frauen auf ihre Art meisterhaft zeichnen, so macht man eben, was man kann, weniger pariserisch – doch ohne daß man deshalb Paris und seine Eleganz weniger liebte, und sucht zu beweisen, daß es auch noch andere Dinge gibt« (Brief 595). Das Porträt Patience Escaliers ist hierfür ein anschauliches Beispiel. Van Gogh erkannte das ›pariserische‹ Genre zwar voll an, ging aber selbst seinen eigenen Weg.

Gemeinsam war van Gogh und Lautrec die Teilnahme an den jeweils zu Jahresbeginn stattfindenden Ausstellungen der avantgardistischen belgischen Künstlergruppe ›Les Vingts‹ (auch ›Les XX‹) in Brüssel. Lautrec stellte erstmals 1888 dort aus, van Gogh 1890. Im Jahre 1889 informierte Theo den Bruder wiederholt über Lautrecs Beteiligungen an Ausstellungen. Für die vom Gauguin-Kreis organisierte Ausstellung im Café Volpini am Rande der Pariser Weltausstellung hatte Theo zunächst Vincents Teilnahme zugesagt, sie dann aber wieder zurückgezogen, weil ihm das Unternehmen unseriös vorkam. Am 16. Juni 1889 berichtet





32 Pierre Bonnard: *Im Zirkus: die Kunstreiterin*, 1894, Öl auf Leinwand, 25 x 33 cm; Sammlung Phillips, Washington

31 Georges Seurat: *Le cirque*, 1890/91, Öl auf Leinwand, 185 x 150 cm; Louvre, Paris

er Vincent über diese Ausstellung und schließt mit der Bemerkung: »Lautrec durfte nicht mitmachen, weil er in einem Klub ausgestellt hatte...« (Brief T 11). Auf diese Weise nahmen zwei der wichtigsten Vertreter des Postimpressionismus nicht an dieser später in die Annalen jener künstlerischen Bewegung eingegangenen Ausstellung teil. Von der Herbstausstellung der Indépendants berichtet Theo am 5. September: »Dann sind Lautrecs da, die sich sehr gut machen, unter anderem ein Ball im Moulin de la Galette, der sehr gut ist« (Brief T 16). Theo spricht hier von Lautrecs 1889 gemaltem Bild *Le Moulin de la Galette*, das sich heute im Art Institute von Chicago befindet. Lautrec hatte noch zwei weitere Werke ausgestellt.[102]

Ende 1889 wurde auch van Gogh aufgefordert, zu Beginn des folgenden Jahres bei den ›Vingts‹ in Brüssel mit auszustellen. Am 16. November schreibt Theo an Vincent: »Dieses Jahr haben sie Puvis de Chavannes, Bartholmé, Cézanne, Dubois, Pillot, Forain, Signac, L. Pissarro, Hayet, Renoir, Sisley und Lautrec und Dich eingeladen« (Brief T 20). Für den Holländer bedeutete es zweifellos eine erste Anerkennung, gemeinsam mit bereits stärker beachteten Malern wie Puvis, Forain, Renoir und Sisley, aber auch mit Cézanne, Signac und Lautrec, die von Insidern ebenfalls mehr und mehr geschätzt wurden, auszustellen.[103] Bei der Eröffnung dieser Ausstellung kam es im Januar 1890 zu einem Eklat, als der belgische Maler de Groux erklärte, »er zöge seine eigenen Bilder zurück, denn er wünsche sie nicht im gleichen Raum mit dem ›abscheulichen Topf‹ mit ›Sonnenblumen‹ von Herrn Vincent oder anderen ›agents provocateurs‹ zu zeigen. Zwei Tage später nahm de Groux dennoch an dem offiziellen Eröffnungsbankett teil. Unter den Gästen waren Toulouse-Lautrec und Signac, die aus diesem Anlaß aus Paris gekommen waren. Während des Essens schimpfte de Groux abermals laut über van Gogh und nannte ihn – nach den Erinnerungen von Octave Maus – ›einen Scharlatan. Toulouse, am anderen Ende der Tafel, sprang plötzlich auf und schrie, es sei eine Unver-

schämtheit, einen so großen Künstler zu kritisieren. De Groux erwiderte. Tumult. Sekundanten wurden ernannt. Signac verkündete kalt, daß er selbst den Kampf übernähme, falls Lautrec getötet würde‹.«[104] Obwohl dieser Vorfall nicht ganz unamüsant ist, spricht doch sehr für Lautrec und Signac, daß sie ihren Kameraden van Gogh gerade in der Not – der Holländer befand sich gerade in der Heilanstalt von Saint-Rémy – verteidigten.

Von der neuen Indépendants-Ausstellung berichtet Theo dem Bruder am 19. März 1890 unter anderem: »Lautrec hat ein vorzügliches Porträt einer Frau am Klavier und ein großes Bild, das sehr gut wirkt. Trotz seines heiklen Sujets ist es von hohem Rang« (Brief T 29).[105] Als van Gogh auf seiner Reise von Saint-Rémy nach Auvers Mitte Mai 1890 für drei Tage bei Bruder und Schwägerin in Paris Station machte, könnte er auch Lautrec getroffen haben. Johanna van Gogh-Bonger erinnert sich: »Er ging allein aus, um Oliven zu kaufen, die er täglich zu essen gewohnt war… Es kam auch viel Besuch…«[106] Unter diesen Besuchern könnte auch der gleich um die Straßenecke wohnende Lautrec gewesen sein. Da Theos Witwe in ihren Aussagen nicht immer zuverlässig ist, wäre es durchaus denkbar, daß van Gogh Lautrec auch in dessen Atelier aufgesucht hat, wo sich jenes Bild der Pianistin, *Marie Dihau am Klavier* (Abb. 18), inzwischen wieder befunden haben muß, da die Indépendants-Ausstellung bereits am 27. April geschlossen hatte. Sollte der Holländer bei diesem kurzen Paris-Aufenthalt das Bild hingegen *nicht* gesehen haben, so dürfte er dennoch – zumindest mittelbar – durch jenes Werk, und zwar durch Theos briefliche und in Paris möglicherweise mündlich noch ergänzte Erwähnung, dazu angeregt worden sein, einige Wochen später – Ende Juni – mit dem Bild ›Mademoiselle Gachet am Klavier‹ (Abb. 19) in Auvers dasselbe Sujet zu behandeln. Beeinflussung oder Koinzidenz?

Bei seinem letzten Parisaufenthalt Anfang Juli 1890 – drei Wochen vor seinem Tod – hat van Gogh dann Lautrec ganz sicher noch einmal getroffen – zum letzten Mal. Seine Schwägerin überliefert: »Auch kam dauernd Besuch für Vincent, unter anderem… Lautrec, der zum Mittagessen blieb und mit Vincent einen Hauptspaß an einem Leichenträger hatte, dem sie auf der Treppe begegnet waren.«[107] Makabrer Spaß am Ende eines Künstlerlebens!

Spätestens bei dieser letzten Begegnung hat dann van Gogh auf jeden Fall Lautrecs Bild *Mademoiselle Dihau am Klavier* gesehen, vermutlich im Atelier des Freundes.[108] Doch hatte er nun bereits Ende Juni in Auvers sein eigenes Bild einer Pianistin gemalt. Aus Paris dorthin zurückgekehrt, schreibt er am 9. Juli an Theo: »Das Bild von Lautrec, Porträt einer Musikerin, ist ganz erstaunlich, es hat mich sehr bewegt« (Brief 649). Diese Emotion dürfte nicht nur durch die Qualität von Lautrecs Bild ausgelöst worden sein, sondern wohl auch durch die bei seinem Anblick gemachte Erfahrung, daß es trotz aller privater und künstlerischer Schwierigkeiten doch noch gleichgesinnte Kameraden gab.[109]

Nach van Goghs Tod scheint diese Künstlerfreundschaft bei Lautrec noch jahrelang nachgewirkt zu haben. Bekanntlich hatte van Gogh dem jungen Emile Bernard wiederholt geraten, die alten holländischen Meister zu studieren. Zweifellos hat er solches auch Lautrec gegenüber geäußert, der dann in den neunziger Jahren tatsächlich zwei Reisen nach Holland unternahm – eine davon mit Anquetin –, um »eine schöne Lektion bei den Professoren Rembrandt und Hals« zu nehmen.[110] Daß Lautrec gerade diese beiden von van Gogh so überaus verehrten Meister seiner Heimat namentlich nannte, kann auf die unvergessenen Hinweise seines toten Freundes zurückzuführen sein, dürfte aber auch aus der verwandten Kunstauffassung beider Kameraden resultieren. Bei aller Verschiedenheit im Persönlichen war nämlich doch ein übergreifender künstlerischer Konsens zwischen Lautrec und van Gogh vorhanden: Beide strebten kompromißlos und auf unkonventionelle Weise nach dem Ausdruck der Wahrheit, waren zutiefst expressive Künstler. In diesem Lichte ist das Verhältnis jener beiden Überwinder des Impressionismus bedeutender gewesen als bisher angenommen.

Obwohl Lautrec in den achtziger Jahren mit der impressionistischen und – wenn auch nur vereinzelt – mit der pointillistischen Technik experimentierte, bestehen zu Georges Seurat (1859-1891), dem Anführer der Pointillisten oder Neo-Impressionisten, eher auf ikonographischem Gebiet Zusammenhänge, die wie Wechselwirkungen anmuten: Wie Degas stellte auch Seurat Café-Concerts dar, ja, er verwendete sogar ebenfalls Kontrabaßhälse als wichtige diagonale Kompositionsmittel, und dies, *bevor* Lautrec dieses Element – wohl eher von Degas – übernahm (Abb. 13,

16).[111] 1888, im gleichen Jahr, als Lautrec sein Gemälde *Zirkus Fernando* schuf, malte Seurat seine Varietédarstellung ›La Parade‹ (Metropolitan Museum of Art, New York). Eine direkte Beziehung allerdings zu Lautrecs damals im Vorraum des Moulin Rouge öffentlich ausgestelltem Meisterwerk scheint dann erst Seurats letztes Bild, ›Le Cirque‹ (Abb. 31), aufzuweisen: Wie Lautrec gibt Seurat hier eine Kunstreiterin nebst Clowns und peitschenschwingendem Zirkusdirektor in der Manege wieder. Aber wie viel anders ist dieses hochformatige, pointillistische Gemälde als das frühere, breitformatige, sehr flächenhaft gestaltete des Jüngeren! Die gemeinsame Inspiration durch die Japaner können freilich beide Werke nicht verleugnen.

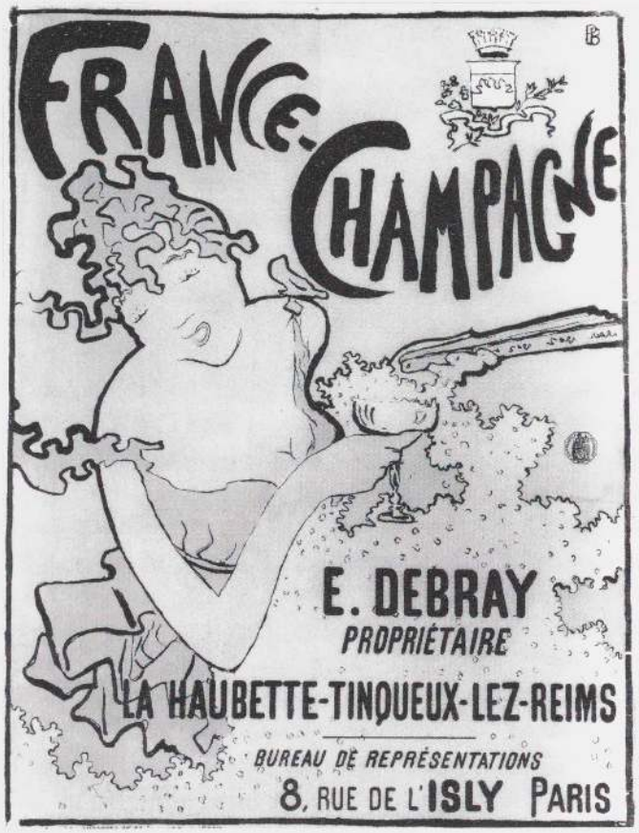
Der ›Revue-Blanche‹-Kreis

Generationsgenossen waren neben den Cloisonnisten auch die sogenannten Nabis, mit deren beiden bedeutendsten Vertretern, Bonnard und Vuillard, Lautrec nicht nur einen regen künstlerischen, sondern im Kreis um die Kulturzeitschrift ›La Revue Blanche‹ auch freundschaftlichen Kontakt pflegte. Wie Lautrec und die Cloisonnisten wurden auch die Nabis formal stark von den japanischen Holzschnitten beeinflußt, weswegen es mitunter sehr schwer – wenn nicht unmöglich – ist, zwischen diesen Gruppen Ursachen und Wirkungen auseinanderzuhalten: Was haben die Nabis direkt von den Japanern gelernt, was durch die Filterung der Cloisonnisten, was durch Lautrecs Beispiel? Völlig entwirren läßt sich dieses Beziehungsgeflecht wohl nie. Es soll dennoch versucht werden, hier eine in der Literatur immer wieder auftauchende Behauptung zu relativieren, welche besagt, Lautrecs Plakat- und Lithographierkunst sei durch die Nabis nachhaltig beeinflußt, ja recht eigentlich erst initiiert worden.

Vor allem Pierre Bonnard (1867-1947) wird hier eine Schlüsselstellung zugeschrieben, die er so wohl doch nicht eingenommen hat.[112] Sein 1891 publiziertes Plakat für ›France-Champagne‹ (Abb. 33) wird oftmals als Initialzündung für Lautrecs Plakatschaffen, besonders für das erste Werk dieser Gattung – das *Moulin-Rouge-Plakat* (Kat. 247-248) –, bezeichnet. Natanson berichtet, Lautrec habe alles versucht, um den Schöpfer des unsignierten, bei Ancourt gedruckten France-Champagne-Plakates herauszubekommen und kennenzulernen.[113] Ancourt brachte noch im selben Jahr 1891 auch Lautrecs *Moulin-Rouge-Plakat* heraus. Vergleicht man beide Werke, so findet man kaum Übereinstimmungen oder Verwandtschaften: Bonnards Plakat steht noch in der Tradition von Chérets modischen Exaltiertheiten, obwohl es bereits gewisse Stilisierungen und formale Vereinfachungen aufweist, die jedoch längst nicht so kühn und originell sind wie Lautrecs Komposition und Abbreviatur auf dem *Moulin-Rouge-Plakat*.

Jules Chéret (1836-1932) war in den siebziger und achtziger Jahren der führende Plakatkünstler in Paris. Er vergegenwärtigte auf seinen wirkungsvollen Arbeiten die Welt des schönen Scheins, des oberflächlichen Vergnügens ausgelassener Menschen in affektierten Haltungen. Seine Konfetti-Stimmungen hatten stilistisch und kompositionell manches von den spätbarocken Apotheosen eines Tiepolo (es war ja auch – vor allem in der Gebrauchskunst bis hin zur Architektur – die historistische Zeit des Zweiten Barock und Rokoko). Dennoch ist Chéret als Begründer der neueren Plakatkunst zu bezeichnen, die Lautrec und die Nabis dann mit unkonventionellen Impulsen versehen sollten. Bezeichnend für die Kontinuität, in welche sich diese Jüngeren bewußt stellten, ist die Tatsache, daß sie teilweise sogar für dieselben Auftraggeber arbeiteten wie Chéret, von dem je ein Plakat für Yvette Guilbert (1891), für Loïe Fuller, für den Jardin de Paris sowie das erste Moulin-Rouge-Plakat (Abb. 34) stammen. Für alle vier ›Institutionen‹ fertigte auch Lautrec Plakate an. Es existiert eine vermutlich 1891 entstandene Fotografie, auf welcher Lautrec im Garten des Moulin Rouge vor dem Anschlag des Chéret-Plakats für jenes Etablissement steht und den Hut zieht. Dies ist wohl eine bewußte Hommage für den Vorgänger in Sachen Moulin-Rouge-Plakat, dessen Werk Lautrec nur durch ganz andere Behandlung von Thema und Form übertreffen konnte, was ihm dann auch hervorragend gelang. Chéret selbst hielt den jüngeren Kollegen für seinen Nachfolger und Fortsetzer, er äußerte 1892: ›Lautrec ist ein Meister!‹[114] Weder mit Chérets Plakat, das eine auf einem Esel vor einer Windmühle reitende Tänzerin zeigt, noch mit Bonnards süßlich-dekorativer Champagnerwerbung hat Lautrecs *Moulin-Rouge-Plakat* etwas gemeinsam. Die Inspiration kam eher von den Japanern und den Cloisonnisten.[115]

Die graue Silhouette Valentins des Schlangenmenschen im Vordergrund, die flächenhaft, konturiert und

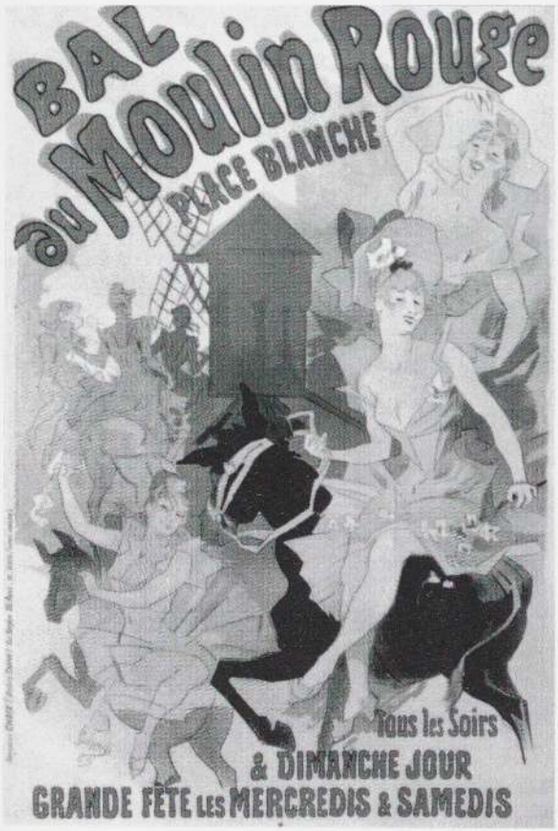


33 Pierre Bonnard: *France-Champagne*, 1891, Plakat: Lithographie, 76,5 x 58,4 cm; Museum of Modern Art, New York

stark farbig gestaltete Goulue im Mittelgrund sowie die schwarze Silhouette der Zuschauer im Hintergrund, ferner die als abstrakte Formationen unregelmäßig über das Blatt gestreuten gelben Lampenkugeln – all diese stilistischen Neuerungen heben Lautrecs Plakat von französischen oder europäischen Bildkonventionen ab. Es ist aber auch kein flaches Derivat aus ostasiatischem Formengut, sondern die originäre Meisterleistung eines jungen Künstlers. Dies wurde auch von der damaligen Öffentlichkeit sofort so empfunden, denn die Anschläge des großformatigen Plakates an den Pariser Hauswänden machten Lautrec über Nacht berühmt.[116] Diese ungewöhnliche Bildlösung besitzt nichts Vergleichbares in den Werken der Nabis bis 1891. Es scheint vielmehr, als hätten jene etwas jüngeren Künstler damals versucht, sich durch ähnliche Arbeiten für dieselben oder vergleichbare Auftraggeber an Lautrecs Erfolg anzuhängen: So ist beispielsweise kaum bekannt, daß auch Bonnard ein Plakat für das Moulin Rouge plante, und zwar 1892, also ein Jahr nach Lautrecs großem Wurf. Es existieren hierzu mindestens zwei mit Pastellkreide ausgeführte Vorstudien (Abb. 35),[117] die – recht buntfarbig gehalten – eine Cancan-Tänzerin mit großem Hut zeigen, welche – in sehr bewegten Kurvaturen – ihr Kleid hochhebt und das dunkel bestrumpfte Tanzbein lüftet. Über die Umstände dieses Plakat-Projektes ist bislang nichts bekannt. Man weiß also nicht, ob es sich um einen offiziellen Auftrag des Etablissements handelt, der dann – aus welchen Gründen auch immer – nicht ausgeführt wurde, oder lediglich um private Studien, vielleicht Vorschläge Bonnards, mit denen er sich um solch einen Auftrag bewerben wollte. Stilistisch sind diese Entwürfe immer noch von Chéret und France-Champagne inspiriert. Auch dies würde widerlegen, daß Bonnard zu jener Zeit künstlerisch bereits fortgeschrittener war als Lautrec. Im Jahre 1891 hatte Bonnard erst etwa 20 Bilder gemalt, der nur um drei Jahre ältere Lautrec bereits mehr als 400! Es muß also genau der umgekehrte Tatbestand festgestellt werden: Die Nabis und speziell Bonnard stehen in Lautrecs Schuld.

1892 arbeiteten beide Maler sogar für das gleiche Projekt, indem Lautrec das Plakat (Kat. 249-250) und Bonnard den Buchumschlag für Victor Jozes Roman ›Reine de Joie‹ (Abb. 36) gestaltete. Bonnards schwarz, gelb, rot und grau gehaltener Einband ist sehr flächenhaft-japanisch ausgefallen: »Der sehr fernöstliche graphische Stil wie auch die Spritztechnik erinnern hier sehr an Lautrecs Kunst.«[118] In diese Zeit der frühen neunziger Jahre müssen auch zwei Tuschpinselzeichnungen Bonnards datiert werden, die in der Technik bereits Japanisches und Cloisonnistisches verarbeiten: ›Sitzende Frau mit Glas in der Hand‹ (Abb. 37), ein nicht näher bestimmbarer, hochformatiger Plakatentwurf – dessen Aufmachung eher an eine Toilette- als an eine Cabaret- oder Café-Szene denken läßt – sowie die ›Le rendez-vous‹ betitelte Großstadtszene.[119]

Ab 1891 entstanden Lautrecs wie auch Bonnards erste Lithographien. 1894 erschien das Plakat für die ›Revue Blanche‹ (Abb. 38), Bonnards erstes und später von ihm auch nicht mehr übertroffenes Meisterwerk in dieser Kunstgattung. Hier ist es tatsächlich umgekehrt: Lautrecs ein Jahr später geschaffenes Plakat für diese Zeitschrift (Kat. 272-273) konnte – obwohl auf seine Weise originell und gewagt – die Qualität von



34 Jules Chéret: *Bal au Moulin Rouge*, 1889, Plakat: Farblithographie; Museum of Modern Art, New York

35 Pierre Bonnard: *Plakatentwurf für das ›Moulin Rouge‹*, 1892, Tuschfederzeichnung und Pastell; Verbleib unbekannt

Bonnards suggestiver Arbeit nicht übertreffen. Bei Bonnard kommt eine Pariserin (eine Kokotte?) gerade von einem Zeitungsstand, wo sie ein Exemplar von ›La revue blanche‹ gekauft hat, neben ihr ein Gassenjunge. Lautrecs Werk hatte ikonographisch nur noch locker mit dem Produkt zu tun, für das hier geworben werden sollte: Nur Eingeweihte erkannten in der dargestellten schlittschuhlaufenden Dame Misia Natanson, die Schwägerin des Verlegers, wieder. Bonnards Plakat wird der Gattung gerechter: Sehr flächig-dekorativ gestaltet, lebt es von einer geschickten Komposition und nicht zuletzt von jenen bildstabilisierenden, für damalige Begriffe revolutionären, graphischen Schriftzügen, die für unzählige nachfolgende Gebrauchsgraphiken bis heute zum Vorbild wurde. Japan und der Cloisonnismus verhalfen zu dieser dekorativen Lösung, die bereits den Jugendstil ankündigt.[120]

Bonnard erlebte nun einen Höhepunkt seines graphischen Schaffens. 1895 entwarf er den schwarz-grünen Umschlag für das ›Album de la Revue Blanche‹, das ein wenig von seinem Plakat aus dem Vorjahr abgeleitet ist: eine Frau mit Hund, umgeben von Titelbuchstaben. Für dieses Album, das Druckgraphiken verschiedener Künstler aus dem Kreis der Zeitschrift enthielt, schuf Bonnard auch noch ein einzelnes Blatt, ›Femme au parapluie‹: Eine zierliche Frau macht Anstalten, eine nur skizzenhaft angedeutete Treppe hinaufzusteigen. Die schwarze Lithographie weist einen rosa Akzent auf. Solch pointierte Zweifarbigkeit ist vermutlich von Lautrecs Beitrag für jenes Album abzuleiten, der bereits 1894 geschaffenen Lithographie *Carnaval* (Kat. 80). Für dieses Werk hatte sich Lautrec von Natanson einen zweiten Stein erbeten, um die Lippen der kostümierten Frau in grellem Rot hervorzuheben. Diese völlig neuartige Wirkung muß Bonnard stark beeindruckt haben. Neben Bonnards ›Parisienne‹, einer schwarzweißen Illustration für die ›Revue Blanche‹, erschien im April 1895 ›NIB Carnavalesque‹, eine Karnevalsbeilage dieser Zeitschrift, von

36 Pierre Bonnard: *Buchumschlag für den Roman ›Reine de joie‹*, 1892, Farblithographie, 19 x 13 cm; Sammlung Schimmel, New York

37 Pierre Bonnard: *Sitzende Frau mit Glas in der Hand.* Plakatentwurf, um 1892/93, Aquarell, 31 x 18 cm; Privatsammlung

38 Pierre Bonnard: *La revue blanche*, 1894, Plakat: Farblithographie, 77,3 x 58,9 cm; Museum of Modern Art, New York

Bonnard gezeichnet. Lautrec, der diesen Sonderteil – eine bunte Mischung aus launigen Texten und ebenso ausgelassenen, karikaturhaften Zeichnungen – im Januar 1895 mit einem eigenen Beitrag eröffnet hatte (Kat. 93 bis 94), soll von demjenigen Bonnards – ein heiteres Masken- und Tanz-Einerlei, dargestellt in Kreide- und Pinselzeichnungen – sehr begeistert gewesen sein.[121] 1896 gestaltete Bonnard zwei Plakate: ein braun, gelbgrün und flächig gehaltenes für die bei Vollard veranstaltete ›Exposition des Peintres-Graveurs‹, an der Bonnard selbst und auch Lautrec teilnahmen: Eine Frau hält eine Graphik in der Hand. Dieses Sujet ist vergleichbar mit – und wahrscheinlich auch inspiriert von – Lautrecs 1893 geschaffenem Umschlag für die Zeitschrift ›L'Estampe originale‹ (Kat. 14-15), auf dem Jane Avril zu sehen ist, wie sie in der Druckerei Ancourt einen graphischen Abzug prüft. Das zweite Bonnard-Plakat des Jahres 1896 war für den ›Salon des Cent‹ bestimmt und stellte eine Frau mit Hund dar. Auch Lautrecs Farblithographie *La passagère* (Kat. 280-283) diente im gleichen Jahr als (alternatives) Plakat für dieselbe Ausstellung. Noch mehr als bei den früher genannten Arbeiten hat sich bei diesen Werken die Darstellung vom eigentlichen Plakatzweck entfernt – sie soll einzig als Blickfang dienen. 1897 schuf Bonnard ein Plakat für ›L'Estampe et l'Affiche‹, ebenso den farbigen Umschlag des zweiten Albums von ›Estampes originales de la Galérie

Vollard – Peintres Graveurs‹: Zwischen auf einem Tisch liegenden Graphiken spielt eine Katze mit einem Wollknäuel. In diesem Album befand sich neben Arbeiten anderer Künstler auch Bonnards Farblithographie ›La petite blanchisseuse‹ von 1896 (Abb. 5). Dieses Werk, formal stark von den Japanern, den Cloisonnisten und Lautrec (Räumlichkeit, Perspektive!) abhängig, gibt ein von den Naturalisten angeregtes Sujet wieder, das bei Daumier erstmalig aufgetaucht war und dann von Degas, Lautrec, Steinlen und anderen immer wieder variiert worden ist.
Bonnard umkreiste das Moulin Rouge nicht nur bei seinen Plakatentwürfen von 1892, sondern auch in mehreren Darstellungen des Äußeren und Inneren jenes Cabarets, so in einer undatierten, wohl Anfang bis Mitte der neunziger Jahre entstandenen Tuschpinselzeichnung ›La vie du peintre‹, auf welcher er sich selbst auf der Place Blanche vor dem Moulin Rouge promenierend und in Gesellschaft von Lautrec, Ker-Xavier Roussel, Maurice Denis und Edouard Vuillard wiedergab. Um 1895 folgte ein Gemälde der Außenfassade jenes Etablissements, 1896 sogar ein ›Le Moulin Rouge‹ betiteltes Gemälde-Triptychon (Sammlung W. Ludington, Santa Barbara/Kalifornien), im gleichen Jahr je eine Innen- und Außenansicht des Jardin de Paris.[122] 1894 malte Bonnard ein Thema, das Lautrec bereits 1888 großartig gestaltet hatte: die Kunstreiterin im Zirkus (Abb. 32).[123]
Wie Lautrec schuf auch Bonnard einige Buchillustrationen. 1898 kam ›Marie‹ von Peter Nansen mit seiner Bebilderung bei der ›Revue Blanche‹ heraus; 1900 fertigte Bonnard 109 Lithographien für Verlaines ›Parallèlement‹. Diese figürlichen Zeichnungen sind stilistisch von Lautrecs 1896 publizierter *Elles*-Mappe (Kat. 138-158) beeinflußt. 1902 entstanden 151 renoirhafte Lithographien zu ›Daphnis und Cloé‹ und 1904 Illustrationen zu den ›Histoires Naturelles‹ von Jules Renard, die bereits der 1901 verstorbene Lautrec im Jahre 1899 bebildert hatte (Kat. 187). Die neue Ausstattung mit Bonnards Pinselzeichnungen reichte allerdings nicht an Lautrecs meisterhafte Tierparade heran.[124] Andere Lautrec-Themen klangen bei Bonnard noch jahrelang nach, etwa in den Gemälden ›Nach dem Theater‹ von 1902 oder ›Modistin im Profil‹ von 1903/04.[125]
In der Druckgraphik hat Bonnard formal eindeutig von den Japanern, den Cloisonnisten und Lautrec gelernt – ikonographisch am meisten von Lautrec. In der Malerei verbinden Bonnard und Lautrec überwiegend die Bildthemen. Allenfalls in Lautrecs späten Bildern könnte ein Reflex der mehr malerisch und flächenhaft gestaltenden Nabis feststellbar sein. Was Lautrec allerdings fremd blieb, den Nabis hingegen in hohem Maße eignet, ist das Teppichhafte, Ornamentale, welches oftmals stärker überwiegt als die Formbeschreibung. Zwar gibt es auch bei Lautrec formale Abstraktionen, jedoch sind diese stets dem Inhaltlichen untergeordnet und nicht gestalterischer Selbstzweck wie immer wieder bei den Nabis. Hierdurch versteht sich fast von selbst, daß die Nabis mehr Wert auf das sinnentleerte Dekorative als auf das Literarisch-Ausdruckshafte legten. Vor allem bei Bonnard wird im Gegensatz zu Lautrec die Abwesenheit psychologischer Durchdringung und Charakterisierung deutlich. Wie bei Renoir – und bedingt auch Degas – ist in den figürlichen Darstellungen der Nabis Individuelles kaum ausgeprägt. Renoir und Degas sind für die Gemälde der Nabis formal von nicht zu unterschätzender Bedeutung. In der Graphik stehen die Nabis weitaus stärker in Lautrecs Schuld als etwa umgekehrt.[126]

Edouard Vuillard (1868-1940), der zweite bedeutende Nabi, steht bis heute noch zu Unrecht im Schatten Bonnards. Im Alter erinnerte er sich: »Bonnard und ich hatten ein kleines Atelier in der Rue Pigalle. Die ›Revue Blanche‹ brachte uns alle zusammen – Maler, Kritiker, Sänger, Schriftsteller – die ganze Montmartre-Gruppe.«[127] Es waren der Verleger von ›La Revue Blanche‹, Alexandre Natanson, und seine beiden Brüder, welche mit den für jene kulturelle Zeitschrift tätigen Künstlern auch einen freundschaftlichen privaten Kontakt pflegten. Ab 1895 war es das Landhaus ›La Grangette‹ in Valvins-sur-Seine – eine ehemalige Scheune, deren ausgebautes Dachgeschoß Vuillard mehrmals malte –, später das größere Landhaus ›Le Relais‹ in Villeneuve-sur-Yonne, wo Thadée und Misia Natanson unter anderem Lautrec, Bonnard, Vuillard, Vallotton, Roussel sowie Mallarmé empfingen und bewirteten.[128] In den Sommermonaten dieser mittleren und späten neunziger Jahre entstanden viele Porträts von den Mitgliedern jenes Kreises.
Zu Lautrec, den er zu Beginn der neunziger Jahre kennenlernte, scheint Vuillard sowohl künstlerisch als auch menschlich ein gutes Verhältnis gehabt zu haben. Um 1895 schuf Vuillard ein Gemälde ›Toulouse-Lau-

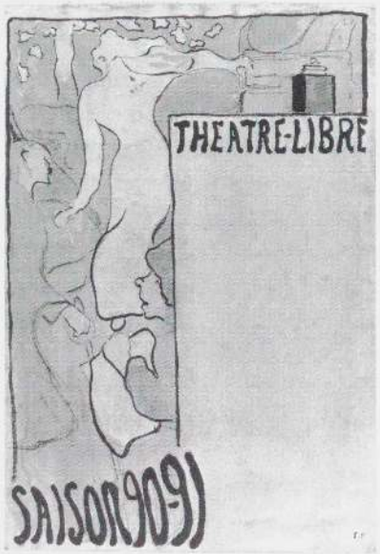
40 Edouard Vuillard: *Frau mit großem Hut*, um 1890, Pastell, 23 x 22,7 cm; Privatsammlung

39 Edouard Vuillard: *Porträt Henri de Toulouse-Lautrec*, 1897, Öl auf Leinwand, 39 x 30 cm; Musée Toulouse-Lautrec, Albi

trec im Hausflur‹ sowie eine Federzeichnung›Lautrec im Profil‹.[129] 1897 malte er zwei großartige spätimpressionistische Bilder von dem etwas Älteren: ein ganzfiguriges, das Lautrec in seiner gelben Malerkleidung beim Arbeiten zeigt (Abb. 39), sowie ein Profilbildnis.[130] Etwa zur Entstehungszeit beider Werke schreibt Vuillard am 20. Juli 1897 aus Villeneuve seinem Freund Félix Vallotton über den bereits vom Alkoholismus stark Befallenen: »Lautrec ist da und fängt an, sich zu beruhigen, freilich nicht ohne Schwierigkeiten. Man darf aber nicht verzweifeln; er hat gute Momente und hängt wirklich sehr an Thadée und seiner Frau.«[131]

Vuillard, der Lautrec im ganzen vielleicht noch mehr verdankte als Bonnard, sagte im Alter: »Es bewegte mich immer die Art, wie Lautrec seinen Tonfall wechselte, wenn über Kunst diskutiert wurde. Er, der bei allen anderen Gelegenheiten so zynisch war und schlüpfrige Reden führte, wurde dann immer völlig ernst. Es war für ihn wie ein religiöser Glaube.«[132] Wie bei Bonnard setzte um 1890 auch bei Vuillard die ernsthafte künstlerische Produktion ein. In den frühen neunziger Jahren entstandene Pastelle wie ›Frau mit großem Hut‹ (Abb. 40), ›Die Loge‹ und ›Die weiße Bluse‹ (beide 1893) zeigen thematisch die Welt von Degas und Lautrec, formal allerdings bereits in einem erstaunlich abstrahierten Stadium.[133] Bei den Flächen und starken Konturen von ›Frau mit großem Hut‹ fühlt man sich an die Cloisonnisten erinnert – mit denen die Nabis durch Paul Sérusier und Maurice Denis ja auch früh Kontakt hatten –, an Bonnards zwei Plakatentwürfe für das Moulin Rouge und etwa an Lautrecs Art-Nouveau-Glasfensterentwurf für Tiffany von 1891 (*Au Nouveau Cirque*, Philadelphia Museum of Art).

Vuillards Farblithographien sind ebenfalls stark von Degas und Lautrec sowie den Japanern inspiriert, etwa ›La Couturière‹ von 1895.[134] Sehr japanisch ist auch Vuillards 1892 geschaffene Aquarellserie ›Coquelin cadet‹. Wie schon bei Bonnard erkennt man auch hier, daß die Japaner äußerst vielfältig auf die meisten Postimpressionisten gewirkt haben. Mannigfaltige Ähnlichkeiten untereinander sind nicht unbedingt durch direkte Beeinflussungen von Künstler zu Künstler zustandegekommen, sondern durch die gemeinsamen Vorbilder. So strukturiert Vuillard auf Bildern und Graphiken oftmals seine Hintergründe mit dekorativen Ornamenten. Diese von den Japanern übernommene, den Jugendstil vorbereitende Eigenart gab es bei Lautrec bereits früher, etwa beim Hinter-



41 Edouard Vuillard: *Programmentwurf für das ›Théâtre Libre‹*, 1890, Aquarell und schwarze Tusche, 30 x 20,5 cm; Privatsammlung

42 Edouard Vuillard: *Sich entkleidendes Modell*, 1906, Öl auf Karton, 62 x 84,7 cm; Kimbell Art Museum, Fort Worth (Texas)

grund des Bildes *Marie Dihau am Klavier* (Abb. 18). Vuillard dürfte dieses Gemälde 1890 bei den Indépendants gesehen haben. Auch später greift Lautrec auf solche gemusterten Hintergründe zurück, so bei der Farblithographie *Marcelle Lender* von 1895 (Kat. 102 bis 106). Lautrec ist also früher als Vuillard bereits ›vuillardhaft‹! 1894 entstand eine Schwarzweiß-Lithographie ›Lisez la Revue Blanche‹, ein Pendant Vuillards zu den Beiträgen Bonnards und Lautrecs für jene Zeitschrift.

Besonders Mitte der neunziger Jahre war der ›Gebrauchsgraphiker‹ Vuillard sehr in Anspruch genommen, unter anderem durch die Herstellung von illustrierten Theaterprogrammen für das kleine avantgardistische ›Théâtre de l'Œuvre‹, das Vuillards Freund Aurélien-François Lugné Poë leitete. Bereits für die Saison 1890/91 hatte Vuillard für das ›Théâtre Libre‹ einen von den Cloisonnisten inspirierten Entwurf in lavierter Pinselzeichnung geliefert (Abb. 41). Wie bei der um die gleiche Zeit entstandenen ›Frau mit großem Hut‹ ist auch hier die Dekorativität von Art Nouveau und Jugendstil bereits latent.[135] Um 1898 schuf Vuillard ein skizzenhaftes, malerisches Ölbildnis der Chansonette May Belfort, die auch Lautrec bereits 1895 in mehreren Arbeiten festgehalten hatte. Rechts im Bild, vor einem ›konfettiartigen‹ Hintergrund, steht die Sängerin in ihrem berühmten Kostüm, einem Nachthemd mit Schlafhaube, vor dunklen Zuschauersilhouetten auf der Bühne.[136] Lautrec hatte seinen Freund, den auch für die ›Revue Blanche‹ tätigen Schriftsteller Romain Coolus, 1899 »in der Art des Greco« – wie er selber sagte – porträtiert.[137] Vuillard fertigte von Coolus mehrere Bildnisse, so 1899, um 1906 und dann 1918/19. Hierbei entfernte er sich immer mehr vom reinen Porträt, um in der spätesten Arbeit dann schließlich nur noch ein Interieur mit Figur zu geben.

Sehr mit Degas und Lautrec vergleichbar ist Vuillards in funkelnder Farbe genial skizzenhaft hingeworfenes Bild ›Die Loge‹ (um 1900).[138] Auch andere Gemälde, etwa die ›Cafészene‹ (Neue Pinakothek, München) oder das grüne Atelier-Interieur ›Sich entkleidendes Modell‹ (Abb. 42) knüpfen thematisch an Lautrecs Arbeiten an, letzteres Werk mit einem fast wörtlichen Zitat der das Korsett aufschnürenden Frau aus der Farblithograhienserie *Elles* (Kat. 157).[139] Von diesem Album lernten nicht nur die Nabis Entscheidendes – obwohl sie vielleicht am stärksten –, sondern ganze Generationen von gleichaltrigen und jüngeren Malern, unter ihnen beispielsweise Munch.

Der Norweger Edvard Munch (1863-1944), fast genauer Altersgenosse Lautrecs, lebte – nach einem knapp dreiwöchigen Parisaufenthalt von 1885 – zwischen 1889 und 1892 hauptsächlich in Paris und Südfrankreich, dann wieder von 1895 bis 1897 überwiegend in Paris, wo er entscheidende Impulse für seine künstlerische Selbstfindung aufnahm. 1889 war er zunächst für vier Monate Schüler bei Lautrecs einstigem Lehrer Bonnat an der Académie des Beaux-

Arts.[140] Aber die wichtigere Schule waren für ihn wohl Paris selbst, die fortschrittlichen Zirkel junger Künstler um 1890, auch die privaten Galerien und verschiedenen Ausstellungen, in denen Munch die neueste Kunst sehen konnte. So hat er möglicherweise bereits 1889 die Ausstellung der Indépendants besucht, wo van Gogh, Seurat und Lautrec vertreten waren. Auch Raffaëllis Werke dürften in ihrer Thematik stark auf Munch gewirkt haben.[141] Ein skizzenhaftes, um 1889 entstandenes Munch-Bild ›Im Varieté‹ (Munch-Museum, Oslo) stellt wohl eine frühe Reflexion auf solche Sujets dar: im Hintergrund eine helle Bühne mit Sängerin, vorne dunkle Tische mit Herren in Zylindern. Auch in den folgenden Jahren sah Munch die Indépendants-Ausstellungen. 1890 gab es dort besonders Werke von van Gogh und Seurat, nicht zuletzt auch die bereits im Abschnitt über van Gogh genannten Lautrec-Werke. 1891 sah Munch dort die Gedächtnisausstellung für van Gogh, ferner unter anderem Arbeiten von Seurat (darunter ›Le cirque‹) und Lautrec (*A la mie*). 1892 stellte Lautrec bei den Indépendants zwei 1891 entstandene Bilder mit dem Titel *Celle qui se peigne* aus (Louvre, Paris; Privatsammlung, Winterthur). Diese Arbeiten fanden einen deutlichen Niederschlag in Munchs recht impressionistischem und nicht nur an Lautrec, sondern freilich auch an Degas erinnerndem Gemälde ›Sich kämmende Frau‹ (1892; Sammlung R. Meyers, Bergen).[142] Ein überraschender Bildausschnitt: Die lange Haarsträhne nimmt die vertikale Mitte der Komposition ein, die Figur tritt ganz an den Rand des Bildes. Hier sind Degas' Japananleihen und Lautrecs Weiterentwicklung dieser Neuerungen verarbeitet. Der weibliche Bereich, den jene Franzosen so bevorzugt und überwiegend zustimmend geschildert haben, wird von Munch auf nordisch grüblerische, symbolische Weise mehr ins Dämonische gedeutet. So gibt Munch 1894 in seiner Zeichnung ›Harpyie‹[143] eine geflügelte Frau wieder, die sich auf einem liegenden Männerleib festgekrallt hat. Man wird an Lautrecs ungewöhnliches *Desastres*-Titelblatt erinnert, das einen Geier auf einer Soldatenleiche zeigt (Kat. 56).

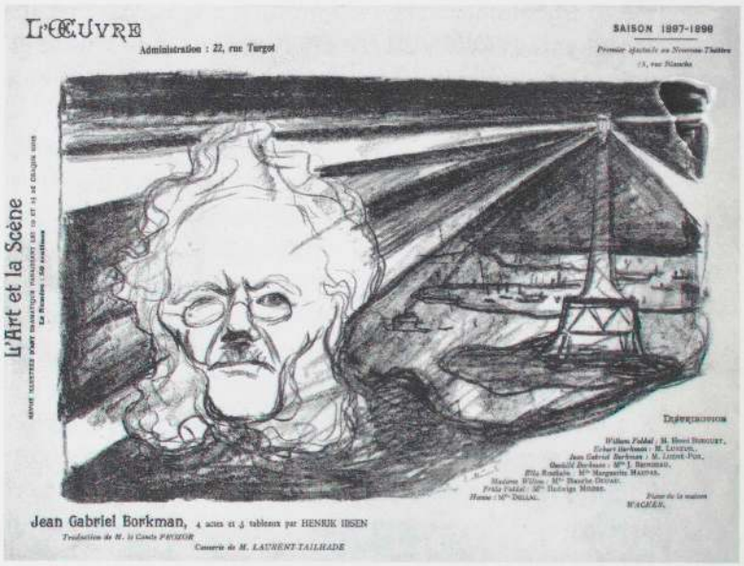
Doch in den neunziger Jahren stellte Munch auch den Vergnügungsbereich nebst dessen Oberfächlichkeit dar, so 1895 auf einer Lithographie ›Tingel-Tangel‹ (Abb. 43), die eine Cancan-Tänzerin auf einer Cabaretbühne zeigt, auf welcher weitere Tänzerinnen sitzen, vorne Zuschauer und das Orchester sowie links am vorderen Bildrand eine ›Demimonde‹ mit üppigem Busen und runden Gesichtszügen. Degas, Raffaëlli, Bernard und Lautrec waren hier gleichermaßen die Paten.[144] Unmittelbar nach Lautrecs Bordelldarstellungen von 1893/94 wartete auch Munch, der mit dem französischen Kollegen sicher im ›revue blanche‹-Kreis persönlich zusammengetroffen ist, mit eigenen Arbeiten dieses Genres auf: So malte er bereits 1894 ›Rose und Amélie‹ (Sammlung Akers, Oslo), zwei Prostituierte kartenspielend am Tisch, ein Thema, das ähnlich schon 1893 bei Lautrec vorkommt. Bei Munch stellt man schematische, stereotype Gesichter fest sowie eine flächenhaft-summarische Gestaltung, die an Bernard erinnert. Dies gilt auch für ein um 1894/95 entstandenes Bild mit dem Titel ›Bordell‹ (Abb. 23): An Tischen sitzen Prostituierte und warten auf Kundschaft. Ein solches Gemälde setzt eigentlich Lautrecs große Komposition *Salon in der Rue des Moulins* (Abb. 22) von 1894 voraus.[145]

Diese Thematik fand 1896 in Lautrecs bei Pellet publizierter Farblithographien-Mappe *Elles* (Kat. 138-158) ihren Höhepunkt. Munch besaß ein Exemplar dieses Albums, das er offenbar unmittelbar nach Erscheinen bei Vollard erworben hatte.[146] Nicht nur thematisch, sondern auch in ihrer technischen Meisterschaft dürften diese Blätter stark auf den Norweger gewirkt haben. Wie nahe sich beide Maler bereits waren, als sie noch nichts voneinander wußten, zeigt ein Vergleich von Munchs 1885/86 entstandenem Gemälde ›Der Tag danach‹[147] mit dem Blatt *Lassitude* (Kat. 158) aus der *Elles*-Serie: Beide Male kommt ein unbeweglich auf dem Bett liegendes Mädchen zur Darstellung – vielleicht Verarbeitungen einer Radierung von Felicien Rops (›Petite Modèle‹, 1879).[148]

Thadée und Misia Natanson, die 1893 geheiratet hatten, lernten 1894 auf ihrer nachträglichen Hochzeitsreise nach Norwegen den Dramatiker Ibsen und auch Munchs Kunst kennen. Natanson veröffentlichte 1895 in der ›Revue Blanche‹ einen ersten Artikel über Munch. Im gleichen Jahr bildete die Zeitschrift Munchs Lithographie ›Der Schrei‹ ab, und 1896 erschien ebendort eine von keinem geringeren als August Strindberg verfaßte Rezension über Munchs Ausstellung in der Pariser Galerie Bing.[149] Aus demselben Jahr resultiert Munchs lithographisches Strindberg-Porträt. Spätestens bei Erscheinen dieser Publikationen dürfte Lautrec von Munchs Existenz Kenntnis erlangt haben.

Wie Lautrec und vor allem Vuillard schuf auch Munch einige Programmzettel für das ›Théâtre de l'Œuvre‹, so 1896 für Ibsens ›Peer Gynt‹ und 1897 für ›John Gabriel Borkman‹ (Abb. 44). Letztere Lithographie zeigt im Vordergrund Ibsens Kopf und im Hintergrund einen Leuchtturm, der diagonal über das Blatt verlaufende Leuchtstrahlen aussendet. Die Diagonale wurde bereits bei den Japanern und folgerichtig dann auch bei Degas häufig als Kompositionselement verwendet. Die von den japanischen Farbholzschnitten so sehr beeindruckten Freunde van Gogh und Bernard hatten 1887 auf ihren Brückenbildern aus Asnières die Diagonale als Gegenformation zu den Horizontalen und Vertikalen jener architektonischen Sujets eingesetzt. Auch Lautrec stützte sich vergleichsweise früh auf dieses formale Mittel, etwa bei dem 1889 entstandenen Bild *Le Moulin de la Galette* (Art Institute, Chicago). Bei allen drei Postimpressionisten dient die Diagonale auch dazu, den Blick des Betrachters ins Bild, zum eigentlichen, zentralen Bildgeschehen hinzuführen. Diese Funktion findet sich auch noch bei Munchs Gemälde ›Rue Laffayette‹ (1891; Nationalgalerie, Oslo). Doch in seinen späteren Arbeiten führte der Norweger dann die Diagonale am Hauptdarstellungsgegenstand vorbei, oftmals sogar aus dem Bild heraus, etwa bei ›Verzweiflung‹ (1892; Thiel-Galerie, Stockholm), ›Der Schrei‹ (1893; Nationalgalerie, Oslo), den verschiedenen Fassungen von ›Mädchen auf der Brücke‹ (1899/1900; beste Version in der Nationalgalerie, Oslo), bis hin zu dem 1906 gemalten Nietzsche-Porträt (Thiel-Galerie, Stockholm). Bei Lautrec kommt die Diagonale vor allem in den Lithographien immer wieder in verschiedenster Form vor.[150]

43 Edvard Munch: *Tingel-Tangel*, 1895, Lithographie (handkoloriert), 46,5 x 64,3 cm; Privatsammlung



44 Edvard Munch: *Programm für das ›Théâtre de l'Œuvre‹* (Ibsens ›John Gabriel Borkman‹, 1897), Lithographie

Sittenschilderer des Fin de siècle

›Petit Modèle‹ von Felicien Rops (1833-1898) wurde bereits erwähnt. Für einen Vergleich mit Lautrec kommen auch noch andere Arbeiten dieses belgischen Graphikers in Betracht, so beispielsweise das Blatt ›L'Examen‹, auf dem sich eine Bordell-Novizin ausgezogen hat und der Puffmutter sowie den Kolleginnen in spe ihre Reize und damit ihre Arbeitsfähigkeit vorführen muß. Das ist krasser als Lautrecs doch mehr intime Darstellungen, auf denen es auch nicht so eindeutig und lüstern zugeht wie auf vielen der seinerzeit enorm gefragten Rops-Erotika, die aus heutiger Sicht zumeist etwas Kommerzielles haben und weniger künstlerische Produkte eines sensiblen Auges sind wie bei Lautrec. Eine Verbindung zwischen Rops und Lautrec bestand über den Verleger Gustave Pellet, der die *Elles*-Mappe herausbrachte, und dessen Schwiegersohn, Maurice Exsteens, der den Rops-Œuvrekatalog verfaßte. Pellet, der mit den Rops-Graphiken ein großes Geschäft machte, hatte sich wohl im Falle der Elles-Serie ähnliches versprochen. Er wurde jedoch enttäuscht, denn jenes für die mehr auf

Pornographie spezialisierte Pellet-Kundschaft zu künstlerisch ausgefallene Lautrec-Album war noch nach Jahrzehnten nicht ausverkauft (Kat. 138 bis 158).[151]

Andere Künstler – wie etwa Willette und Steinlen – widmeten sich zu Lautrecs Zeit jenem Grenzbereich zwischen frivolem Erotikum, Sittenschilderung und sozialkritischer Studie. Léon-Adolphe Willette (1857 bis 1926), dessen riesiges Bild ›Parc Domine‹ – eine sich in der Chéret-Imitation verlierende, recht kitschig-verlogene Dekoration – das Chat Noir geziert hatte, war im Grunde nicht mehr als ein mittelmäßiger Illustrator und Gebrauchskünstler, in seinen besten Arbeiten Steinlen oder Zille verwandt, in den schlechteren jenen zahllosen modischen Trivialgraphikern, von denen heute niemand mehr spricht. In seiner ansonsten sehr geschwätzigen Autobiographie erwähnt Willette seinen Kollegen Lautrec, der ihm ja persönlich bekannt gewesen war, mit keinem einzigen Wort – vielleicht weil dieser Kollege so groß und er selbst im Vergleich mit ihm so viel weniger bedeutend war!?[152]

Théophile-Alexandre Steinlen (1859-1923) war da von einem anderen, qualitätvolleren Kaliber. Auch er bewegte sich in Lautrecs Montmartre-Milieu um Salis' Chat Noir und um Aristide Bruant, für dessen Zeitschrift ›Le Mirliton‹ er neben Willette und Lautrec Illustrationen lieferte. Schwächere Arbeiten Steinlens erreichen mitunter das Niveau der schlechten späten Forain-Zeichnungen, als Beispiel seien hier seine Illustrationen zu Maupassants ›La Maison Tellier‹ genannt. Am stärksten und suggestivsten ist Steinlen in seinen sozialkritischen Arbeiten, beispielsweise den zahlreichen, von Daumier, Degas und auch Lautrec abzuleitenden Wäscherinnen-Darstellungen (Abb. 4). Bei Steinlen wird die bei jenen Vorbildern gewiß bereits anklingende Gesellschaftskritik noch stärker betont. Überhaupt pflegte dieser Künstler eine von Daumiers Karikaturen ausgehende Richtung weiter, die bei Lautrec weniger entwickelt wurde: die Schilderung der Arbeiter- und Kleinbürgerwelt. Gewisse von Steinlen behandelte Themen sind zweifellos von Lautrec inspiriert, so jene des Theaterbereiches im weitesten Sinne, aber auch der Lokale und Vergnügungsstätten (Farblithographie ›Der Ball von Bassière‹ von 1898, Plakat ›Im Bistrot‹ von 1900), die mit Lautrecs Cabarets *(Élysée Montmartre, Moulin de la Galette)* und Lokalszenen (*A la mie*, Abb. 9) vergleichbar sind. Hat Lautrec die Chansonette Yvette Guilbert durch Lithographien und Zeichnungen festgehalten, so tat Steinlen dies in seinem Plakat für die Künstlerin. Ein in Aussicht genommenes Lautrec-Plakat für Yvette Guilbert kam nie zustande.[153] Auch das Thema Bordell und Dirne wurde von Steinlen behandelt. Doch stellte er nicht wie der Frauenbewunderer Lautrec die Mädchen allein dar, sondern beim harten Geschäft mit ihren Kunden oder Auftraggebern (Aquatinta ›Prostituierte und Zuhälter‹ von 1898). Auch hier wieder das Interesse am sozialen Vorgang. Die auf dem Bett liegende Gestalt auf Steinlens Lithographie ›Raubmord‹ ist ebenfalls in die Rops-Munch-Lautrec-Reihe von ›Petite Modèle‹, ›Der Tag danach‹ und *Lassitude* einzugliedern, jedoch handelt es sich hier nicht um eine erotische Szene, sondern um die Darstellung eines Verbrechens. Formal und durch diese sozialkritische Komponente sollte Steinlen auf spätere Künstler wie Picasso, Kollwitz, Dix, Grosz, Scharl und Beckmann Einfluß ausüben.

Art Nouveau und Jugendstil

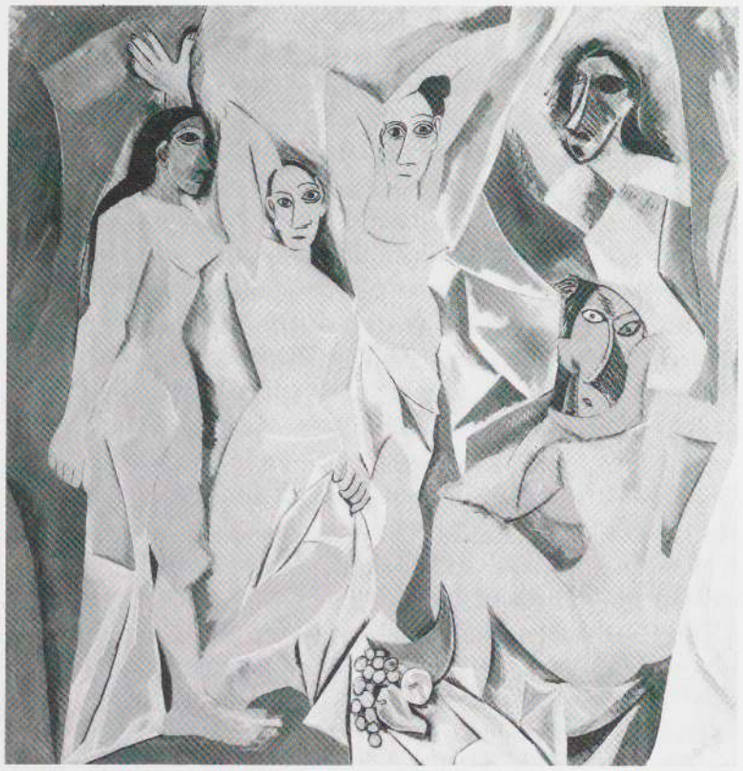
Die europäische Fin-de-siècle-Kunst ist kaum vorstellbar ohne die Art-Nouveau-Bewegung. Lautrec hatte Kontakte zu England und Belgien, wo diese dekorative Kunstrichtung in den neunziger Jahren am Entstehen und Blühen war. Er kannte die Tendenzen und Neuerungen eines William Morris[154] und stand mit dem wie Oscar Wilde zeitweise auch in Paris lebenden genialen englischen Illustrator Aubrey Beardsley (1872-1898) in persönlichem Kontakt. Zwischen Beardsleys und Lautrecs Arbeiten scheint es keine Brücke zu geben – zumindest formal nicht: Bei dem bürgerlichen Engländer herrscht adlige Dekadenz und Manieriertheit vor, bei dem hochadligen Lautrec ging die Kunst in die ›Niederungen‹ des Volkes und seiner Vergnügungsstätten. Beider Bewunderung und Verarbeitung der Japaner zeigt exemplarisch auf, wieviel Verschiedenes aus jener fernöstlichen Kunst zu gewinnen war. Beardsley systematisierte die japanischen Linien-Flächen-Kompositionen, während Lautrec stets – selbst auf seinen am stärksten stilisierten Plakaten – ein persönlich-spontanes Element beibehielt, das seine Werke vor langweiliger, kunstgewerblicher Erstarrung bewahrt. Thematisch gibt es freilich gewisse Berührungspunkte, die zunächst im – wenn auch unterschiedlich akzentuier-

ten – Wiedergeben von Erotik zu finden sind. Beide handelten auch gleich betitelte Sujets ab so etwa das Thema *Messalina* oder *Im Café*.[155] Als Beardsley 1898 sehr früh starb, brachte auch ›Revue Blanche‹ einen Nachruf, den Lautrec wohl gelesen hat.[156]
Der österreichische expressive Jugendstil mit seinen Hauptvertretern Klimt, Schiele und bedingt auch Kokoschka verdankt jener aus Frankreich und Belgien kommenden – auch etwas dekadenten – Freizügigkeit in der Sitten- und Erotikschilderung viel. Vor allem die damals als unerhört empfundenen, schonungslosen Aktdarstellungen von Egon Schiele (1890-1918) mit ihren manierierten, verrenkten Stellungen (Abb. 45) sind ohne Rops und Lautrec kaum denkbar. Selbst der Bildhauer Rodin dürfte in seinen ebenfalls sehr freizügigen späten Zeichnungen und Aquarellen noch von diesen Tendenzen profitiert haben.

Lautrecs Nachwirkung

Lautrecs Einfluß auf die Kunst des 20. Jahrhunderts war groß, wenn auch nicht so spektakulär wie jener eines Cézanne oder van Gogh. Unter seinen künstlerischen Erben war der bedeutendste wohl Pablo Picasso (1881-1973). Direkte thematische und vor allem auch stilistische Einwirkungen von Lautrec sind zwar nur in Picassos Frühwerken zu konstatieren, aber auch in den späteren Schaffensperioden wirkt die von Cézanne, van Gogh und Lautrec gelernte Lektion – oftmals kaum spürbar, doch stets vorhanden – weiter. Picasso hätte kaum eine derartige künstlerische Freiheit erlangt, würde er nicht auf solchen Wegbereitern fußen. Hierbei spielte der stilistisch und ikonographisch so unkonventionelle Lautrec eine nicht zu unterschätzende Rolle.
Picasso erinnerte sich in späteren Jahren: »In Paris begriff ich, was für ein großer Maler Lautrec war.«[157]
Bemerkenswerterweise betrat der Spanier die Pariser Kunstszene kurz vor Lautrecs frühem Tod. In der ›Revue Blanche‹ erschien 1901 ein von Félicien Fagus geschriebener Kunstartikel mit dem Titel »Die spanische Invasion: Picasso«.[158] Der knapp Zwanzigjährige durchlebte eine regelrechte Lautrec-Passion, seine ›Toulouse-Lautrec-Periode‹, die dann in die ›Blaue Periode‹ mündet. Trotz der engen Anlehnung an Lautrec demonstriert Picasso hier bereits seine eigene, unverwechselbare Note. Unverkennbar war Steinlens Einfluß auf Picasso in jener Phase zumindest ebenso stark wie jener Lautrecs – in der Auswirkung auf die ›Blaue Periode‹ sicherlich noch wichtiger. Beispiele jener ›Lautrec-Periode‹ sind gewisse Zeichnungen von 1900.[159] Das 1901 – in Lautrecs Todesjahr – entstandene Bild ›Le tub‹ (Sammlung Phillips, Washington), ein Interieur mit Frauenakt, knüpft thematisch an Degas und Lautrec an – man vergleiche es mit *Le tub* aus der Serie *Elles* (Kat. 147) –, leitet aber in seiner Farbigkeit bereits zur ›Blauen Periode‹ über. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß an der Zimmerwand hinten rechts Lautrecs *May-Milton-Plakat* (Kat. 275) erscheint, das Picasso erworben hatte und gleichsam als Hommage für den bewunderten Meister – vielleicht sogar als Nachruf – in sein Bild einfügte. Die Meisterradierung ›Le repas frugal‹ von 1904 setzt jene sozialkritische Reihe fort, die von dem Degas-Bild ›L'Absinth‹ (Abb. 8) zu Lautrecs *A la mie* (Abb. 9) geführt hatte. ›Les demoiselles d'Avignon‹ von 1907 (Abb. 46), Picassos Schlüsselwerk für den Kubismus, ist nicht nur formal bedeutend. Ikonographisch ist es eine Wiederaufnahme von Degas' Bordellmonotypien (Abb. 20) – von denen Picasso später einige selbst besaß – und Lautrecs *Salon in der Rue des Moulins* (Abb. 22). Sogar beim späten Picasso ist speziell diese Thematik noch lebendig.[160]
Steht die ›Blaue Periode‹ mehr unter Steinlens thematischem Einfluß, so greift Picasso in den Zirkusgauklern und Schauspielern der ›Rosa Periode‹ wieder

45 Egon Schiele: *Akt mit violetten Strümpfen*, 1912, Aquarell, 32 x 47 cm; Museum of Modern Art, New York



46 Pablo Picasso: *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, Öl auf Leinwand, 243,9 x 233,7 cm; Museum of Modern Art, New York

auf einen auch von Lautrec sehr geschätzten Bereich zurück. Formal geht er nun seinen eigenen Weg, wie auch in allen nachfolgenden Stilphasen. In den zwanziger Jahren und auch noch später tauchen bei Picasso wieder Harlekine auf. In seinen Porträts, Frauenakten und Pferdebildern ist auch noch beim reifen Picasso ein Stück Erinnerung an Lautrec wach.

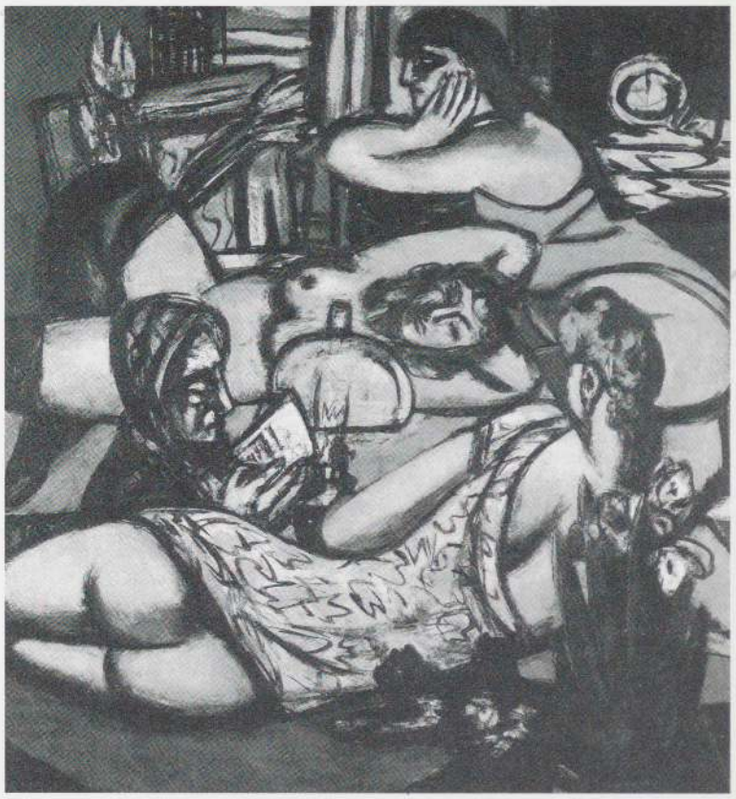
Die französischen Erben Lautrecs waren hauptsächlich die Fauves. Georges Rouault (1871-1958), der dieser Gruppe nur bedingt zuzurechnen ist, verwirklichte nach der Jahrhundertwende in seinen frühen Aquarellen und Gouachen zum Thema Zirkus und Bordell sujetmäßig, aber auch in ganz erstaunlicher Weise durch einen explosiven, spontanen Duktus, vielleicht am suggestivsten und getreuesten die Nachfolge Lautrecs. Auch Vlaminck und Derain folgten diesem Beispiel, wenn auch im Gegensatz zu Rouaults in dunklen Blautönen gehaltenen Arbeiten mit grellbunter Farbigkeit, die eher von van Gogh und Gauguin abzuleiten ist. Auch bei Matisse sind mitunter solche Darstellungen zu finden, doch stand er mehr in der dekorativen, ›seriöseren‹ Tradition eines Degas.[161]
Kees van Dongen (1877-1968) schuf in den neunziger Jahren Illustrationen, unter anderem für ›Gil Blas‹ und ›Rab'lais de Paris‹. 1901 fertigte er Vignetten mit Pariser Straßenszenen für ›La revue blanche‹, die von den Nabis, Lautrec und Steinlen beeinflußt sind.[162] In der fauvistischen – seiner künstlerisch bedeutendsten – Periode widmete sich van Dongen wie Lautrec der Zirkuswelt, dem Varieté, den Akrobaten, Tänzerinnen und Frauenakten. Um 1903 arbeitete er viel im Moulin de la Galette. Van Dongens ›Clown‹ (1905; Privatsammlung) hat in der spontanen Wiedergabe eines Zirkusmomentes viel von Lautrecs verwandten Darstellungen. Später avancierte van Dongen dann mit kitschig-trivialen Bildern zum eleganten Modemaler der mondänen High Society.

Bei den deutschen Expressionisten kamen gewisse thematische Bereiche, die Lautrec pflegte, ebenfalls zum Tragen, so etwa Theateraufführungen[163] oder das Cabaret/Varieté.[164] Max Beckmann (1884-1950), dessen Stil auf dem Expressionismus und der ›Neuen Sachlichkeit‹ fußte, brachte eine spezifisch deutsche Komponente in Lautrecs ›Theater des Lebens‹. Für Beckmann war das menschliche Theater die Verderbtheit der Großstadt, die er als ›Menschenlandschaft‹, als ›Welt schlechthin‹ begriff. Die vielen Cabaret-, Tanzlokal-, Bar- und Karneval-Darstellungen Beckmanns, auch die Wiedergabe von Dirnen (Abb. 47) – bei ihm nur stärker vom Individuellen zum Archetypischen, zum Symbol für Wesenhaftes umgeprägt – haben einen wichtigen Ursprung bei Lautrec.
Doch nicht nur das Ikonographische oder spontan Zupackende bei Lautrec beeindruckte die jüngeren Künstlergenerationen, sondern auch seine ironisch-sarkastische Mentalität. So profitierte beispielsweise kein geringerer als der auf den ersten Blick so gegensätzlich geartete Paul Klee in der Hintersinnigkeit seiner eigenen Werke von Lautrecs Humor und Esprit. Bereits im Jahre 1907 schrieb Klee über eine ihm wichtige künstlerische Entdeckung ins Tagebuch: »Eine große Kollektion von Toulouse-Lautrec. Graphik ist besonders gut!«[165]
Bis in unsere Gegenwart wirkt Lautrecs Beispiel fort. Die expressiven Maler von heute, vor allem die ›Neuen Wilden‹, erinnern sich nicht nur in ihrer flotten, allerdings selten so treffsicheren Arbeitsweise, sondern

auch ikonographisch – besonders im Durchbrechen von noch immer existierenden erotischen Tabus – auch an Lautrec. Sie freilich tun es mit lautstarker Radikalität, die heutzutage nicht mehr so sehr schokkiert wie zu Lautrecs Zeit. Bei Lautrec hingegen vollzog sich Radikalität in der Stille, es war eine Radikalität, die nicht allzusehr lärmte, – eine selbstverständliche, unanfechtbare. Bei diesem Künstler vereinigte sich der scheinbare Widerspruch zwischen reaktionärer Herkunft und progressiver Kunst. Lautrec sagte einmal: »...nie ist ein Ding aber schön, nur weil es neu ist... das Neue ist selten das Wesentliche. Es handelt sich immer um das eine: eine Sache aus ihrem Wesen heraus besser zu machen.«[166]

Stellvertretend für alle anderen Kunstgattungen unserer Tage sei hier das Beispiel des großen italienischen Filmregisseurs Federico Fellini (geboren 1920) angeführt, der mit seiner Schwäche für Clowns und Maskeraden, mit seiner romanischen Vorliebe für das Spektakel, für das Spiel um des Spieles willen, auch mit seiner genialen formalen Freizügigkeit an Lautrec erinnert. Besonders seine Filme ›La Strada‹, ›Satyricon‹, ›Roma‹, ›Amarcord‹, ›Die Clowns‹, ›Casanova‹ und ›Stadt der Frauen‹ zeigen die Welt des Mannes, in der die Frauen zum Lustobjekt degradiert werden. Hier ist ein negativer Endpunkt jenes Frauenkultes der vergangenen Jahrhunderte aufgezeigt. Die Frau bekommt in Fellinis Visionen etwas Monströses, Bedrohliches, Einschüchterndes. Auch Lautrec hatte auf die Frage, warum er die Frauen so häßlich darstelle, geantwortet: »Weil sie es sind!«[167] Psychologische Untiefen des männlichen Künstlers werden hier berührt.

Doch auch ganz direkte Bezüge zwischen Fellini und Lautrec sind aufzuspüren: So läßt Fellini in ›Die Clowns‹ die beiden Meisterclowns Footit und Chocolat – die Lautrec persönlich kannte, schätzte und oft darstellte – noch einmal auferstehen. Credo und großartige Charakterisierung zugleich sind Fellinis eigene Worte über Lautrec: »Stets habe ich Toulouse-Lautrec als einen Bruder und Freund empfunden, vielleicht, weil er schon vor der Erfindung des Films durch die Brüder Lumière die Einstellungen und Bildausschnitte des Films vorweggenommen hat, vielleicht auch, weil er sich stets zu den Enterbten, Verachteten hingezogen fühlte, zu jenen, die von den ›anständigen‹ Menschen als lasterhaft bezeichnet werden. Es ist



47 Max Beckmann: *Mädchenzimmer (Siesta)*, 1947, Öl auf Leinwand, 140,5 x 130,5 cm; Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin

ziemlich schwierig, sich darüber klar zu werden, durch wen man während seiner Laufbahn beeinflußt wurde. Ich weiß jedoch genau, daß mich zeit meines Lebens jedes Gemälde, jedes Plakat, jede Lithographie von Toulouse-Lautrec gepackt haben. Dieser Aristokrat verabscheute die ›Welt der Schönheit‹; er war überzeugt, daß die schönsten und reinsten Blumen auf Ödland und Schuttbergen gedeihen. Er liebte die Männer und Frauen, urwüchsige, harte, geschlagene Menschen. Er verachtete die geschminkten Dämchen, weil er die Heuchelei und das Gekünstelte mehr verabscheute als jedes andere Laster. Er war einfach und offen, ein prächtiger Mensch trotz seiner Häßlichkeit. Deshalb ist er nicht tot – durch seine Bilder lebt er noch immer in unser aller Herzen.«[70]

Anmerkungen:

1 Siehe Matthias Arnold: ›Toulouse-Lautrec und die alten Meister‹, in: *Weltkunst* 16/1985, S. 2176 ff.; derselbe: ›Das Theater des Lebens – Zur Ikonographie bei Henri de Toulouse-Lautrec‹, in: *Weltkunst* 4/1982, Seite 302; derselbe: *Henri de Toulouse-Lautrec.* Hamburg 1982 (Rowohlts Bildmonographien 306), Seite 89 ff. Im vorliegenden Band nicht im Text abgebildete (Abb.) oder im Katalogteil erscheinende (Kat.) Lautrec-Werke werden in den Anmerkungen mit den Abkürzungen P (bzw. A, D, Ic) oder W (bzw. WP) zusammen mit den jeweiligen Nummern bezeichnet, die sich auf folgende Lautrec-Werkverzeichnisse beziehen: M. G. Dortu: *Toulouse-Lautrec et son œuvre.* 6 Bände, New York 1971; Wolfgang Wittrock: *Toulouse-Lautrec – His Complete Prints.* London 1985.

2 Balzacs ›Tolldreiste Geschichten‹ (1855), Cervantes' ›Don Quichote‹ (1863), Lafontaines ›Fabeln‹ (1867)

3 Maurice Joyant: *Henri de Toulouse-Lautrec. Dessins – Estampes – Affiches.* Paris 1927, Seite 74

4 Matthias Arnold: ›Van Gogh und die Karikatur‹, in: *Weltkunst* 10/1980, Seite 1419

5 Tomás Vlček: *Honoré Daumier.* Bayreuth 1981, Seite 76

6 Arsène Alexandre: *Honoré Daumier – L'Homme et l'Œuvre.* Paris 1888

7 Gotthard Jedlicka: ›Toulouse-Lautrec‹, in: *Das Graphische Kabinett.* Heft 2, Winterthur, Jahrgang 1924, Seite 15.

8 Vergleiche Katalog *Honoré Daumier 1808-1879 – Bildwitz und Zeitkritik* der Ausstellung in Münster und Bonn 1978/79, Kapitel ›Die Frauenbewegung‹, Seite 166 ff.; auch: *Honoré Daumier – Die Blaustrümpfe und die sozialistischen Frauen.* Berlin o. J.

9 Douglas Cooper: *Henri de Toulouse-Lautrec.* Stuttgart 1955, Seite 12

10 Käthe Kollwitz: *Ich sah die Welt mit liebevollen Blicken.* Hannover 1968, Seite 312

11 Vlček: *Daumier.* Seite 62

12 Maurice Joyant: *Henri de Toulouse-Lautrec. Peintre.* Paris 1926, Seite 132

13 Beispiele für Daumiers Theater-Darstellungen: ›Zuschauer im Theater‹ (1863; National Gallery, Washington), ›Das Drama‹ (um 1860; Neue Pinakothek, München), ›Komiker auf der Szene‹ (1858 bis 62; Louvre, Paris), ›Scapin und Silvestre‹ (1863-65; Louvre, Paris). – Über Daumiers Stil und Ikonographie sowie seinen Einfluß auf spätere Künstler ausführlicher in Matthias Arnold: *Honoré Daumier.* Stuttgart 1986.

14 Der Essay wurde im Januar 1860 begonnen und im Dezember 1863 publiziert.

15 Den von Thadée Natanson geschriebenen, in der *Revue Blanche* (8/1895, Seite 377 ff.) publizierten Artikel über Constantin Guys wird Lautrec gekannt, vielleicht sogar inspiriert haben.

16 Charles Baudelaire: ›Le peintre de la vie moderne‹, in C. B.: *Écrits sur l'Art.* Band 2, Paris 1971, Seite 155

17 *Ebenda.* Seite 150

18 *Ebenda.* Seite 150

19 *Ebenda.* Seite 146

20 *Ebenda.* Seite 191

21 Vergleiche Jules Vert: *Toulouse-Lautrec et le cheval* (Dissertation), Lyon 1959

22 Sowohl Manet als auch Lautrec unternahmen verschiedene Reisen nach Spanien und Holland, die nachhaltig ihre Kunst beeinflußten.

23 So wird überliefert, Lautrec habe einmal einen Freund geheimnisvoll in ein Haus am Montmartre geführt, in dessen Dachgeschoß ihm eine alte, arme Frau öffnete. Stolz und pathetisch stellte Lautrec dem Freund die Unbekannte vor: ›Voilà l'Olympia!‹ Es war Victorine Meurent, das gealterte und vergessene Lieblingsmodell Manets (Paul Leclercq: *Autour de Toulouse-Lautrec.* Paris 1921, Seite 16). Es wird auch gesagt, Lautrec habe der alten Frau manchmal Süßigkeiten übermittelt (Henri Perruchot: *Manet.* München und Eßlingen 1959, Seite 344). Daß Lautrec Manet und speziell dessen frühes Hauptwerk schätzte, geht auch daraus hervor, daß er sich im Jahre 1889 finanziell an der von Monet organisierten Subskription beteiligte, die den Ankauf der ›Olympia‹ und deren anschließende Schenkung an den französischen Staat ermöglichte (Nicholas Wadley: *Manet.* Wiesbaden 1967, Seite 33). Über den reichen Sammler Isaac de Camondo, der zwei Manet-Werke in einem Toiletteraum aufbewahrte, empörte sich Lautrec: ›So ein Schwein! Nimmt vor der Lola und dem ›Pfeifer‹ seine Waschungen vor!‹ (Henri Perruchot: *Toulouse-Lautrec.* Eßlingen 1958, Seite 296 f.) – Zu Manets ›Nana‹ vergleiche Werner Hofmann: *Nana – Mythos und Wirklichkeit.* Köln 1974; über Manets Pariser Themen siehe Theodore Reff: *Manet and Modern Paris.* Katalog der National Gallery of Art, Washington 1982.

24 Vergleiche P 180 und P 190

25 Vergleiche Manets ›Bildnis Emile Zola‹ (Louvre, Paris), ›Bildnis Théodore Duret‹ (Petit Palais, Paris), ›Bildnis Albert Wolff‹ (Guggenheim Museum, New York) und Lautrecs *Cipa Godebski* (P 625), *Maxime Dethomas auf dem Opernball* (P 628) oder *Maurice Joyant als Entenjäger* (P 702).

26 Vergleiche P 312 oder P 591

27 Zum Beispiel Manets ›Pflaumenschnaps‹ (Sammlung Paul Mellon, Upperville/Virginia) und Lautrecs vergleichbare Arbeiten (siehe Anmerkung 155).

28 Denis Rouart: *Manet.* Paris 1957, Seite 12

29 Götz Adriani und Wolfgang Wittrock: *Toulouse-Lautrec. Das gesamte graphische Werk.* Köln 1976, Seite 54

30 Sandra Orienti: *Edouard Manet – Werkverzeichnis.* 2 Bände, Frankfurt und Berlin 1981, Band 2, Seite 3

31 Herbert Asmodi: *Toulouse-Lautrec. Moulin Rouge.* Feldafing 1956, Seite 16

32 Wadley: *Manet.* Seite 26

33 Hugo von Tschudi: *Edouard Manet.* Berlin 1920, Seite 5

34 Gotthard Jedlicka: *Henri de Toulouse-Lautrec.* Zürich 1943, Seite 42

35 Wadley: *Manet.* Seite 38

36 Rouart: *Manet.* Seite 80

37 Tschudi: *Manet.* Seite 36

38 Wadley: *Manet.* Seite 26

39 Pierre Cabanne: *Edgar Degas.* München o. J., Seiten 7 und 26

40 Francis Jourdain und Jean Adhémar: *Toulouse-Lautrec.* Paris 1952, Seite 28

41 Vergleiche Degas' *Porträt Léon Bonnat* (1863; Musée Bonnat, Bayonne).

42 Arnold: *Toulouse-Lautrec.* Seite 19

43 François Gauzi: *Lautrec et son temps.* Paris 1954, Seite 144

44 Cabanne: *Degas.* Seite 18

45 Lucien Goldschmidt und Herbert Schimmel [Herausgeber]: *Henri de Toulouse-Lautrec – Lettres 1871-1901.* Paris 1972, Seite 152

46 Perruchot: *Toulouse-Lautrec.* Seite 164

47 Wie das ja auch einst in seiner Beziehung zu Manet der Fall gewesen ist, dem er vorgeworfen hatte, seine Konzertcafé-Bilder nachzuahmen.

48 Joyant: *Toulouse-Lautrec. Peintre.* Seite 123

49 Adriani/Wittrock: *Toulouse-Lautrec.* Seite 54

50 Perruchot: *Toulouse-Lautrec.* Seite 318

51 Jean Bouret: *Toulouse-Lautrec. Der Mensch und sein Werk.* Gütersloh o. J. [um 1965], Seite 103

52 Perruchot: *Toulouse-Lautrec.* Seite 217

53 Jean Bouret: *Degas. Der Mensch und sein Werk.* Gütersloh o. J. [um 1965], Seite 98

54 Bouret: *Degas.* Seite 99

55 Manet sagte einmal zu Mallarmé: ›Ihr Dichter seid schrecklich, und es ist oft unmöglich, sich Eure Phantasien bildlich vorzustellen.‹ (Wadley: *Manet.* Seite 25) – Degas äußerte zu Goncourt, Zola und Daudet: ›Ich verachte Euch als Maler!‹ (Cabanne: *Degas.* Seite 80).

56 Zu dem es auch zwei kaum bekannte Vorstudien gibt (P 714, P 715). Vergleiche auch die Lithographien W 4 und W 334.

57 Einige Beispiele für das kompositionelle Verwenden des Cello- oder Kontrabaßhalses: Degas' ›Sur la scène‹ (zwei Fassungen von 1877; Jean Adhémar und Françoise Cachin: *Degas – Radierungen.*

Lithographien, Monotypien, München 1973, Nummern 26, 27), ›Der Cellist Pillet‹ (1868/69; Louvre, Paris) sowie ›Im Ballett‹ (1872; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt). Seurat verwendete den Kontrabaßhals in der Zeichnung ›Sängerin im Café-Concert Eden‹ (1889; Abb. 16) sowie in dem Gemälde ›Le Chahut‹ (1889/90; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo), Lautrec unter anderem in seinen Plakaten für den *Divan Japonais* (Kat. 260–261) und den *Jardin de Paris* (Kat. 253–254) sowie in der Lithographie *Loïe Fuller* (Kat. 38-43, Frontispiz). Nach Lautrec taucht dieses Motiv beispielsweise bei Kees van Dongen auf: ›Der Cellospieler des ›Moulin de la Galette‹‹ (1905; Privatsammlung, Schweiz).

58 Über Marie Dihau siehe Cabanne: *Degas*, Seite 84

59 Katalog der Ausstellung *Toulouse-Lautrec* (Sammlung Ludwig Charell), Galerie Knoedler, New York 1950, ohne Seitenangabe (Vorwort); vergleiche auch John Russell: *Edouard Vuillard*, Ontario 1971, Seite 102.

60 Joyant: *Toulouse-Lautrec. Peintre*, Seite 130

61 Erschienen bei Ambroise Vollard, Paris 1934

62 Bouret: *Degas*, Seite 185 f.

63 Cabanne: *Degas*, Seiten 41 und 15

64 Thadée Natanson: *Un Henri de Toulouse-Lautrec*, Genf 1951, Seite 71

65 Cabanne: *Degas*, Seite 47

66 *Ebenda*, Seite 28

67 Joyant: *Toulouse-Lautrec. Peintre*, Seite 192

68 Bouret: *Degas*, Seite 213

69 *Ebenda*, Seite 120

70 Federico Fellini: *Aufsätze und Notizen*, Zürich 1974, Seite 75 f.

71 Vergleiche Cabanne: *Degas*, Seite 29, sowie Françoise Daulte: ›Plus vrai que nature‹, in: *L'Œil*, Nummer 70, 1960, Seite 49-55.

72 Zum Beispiel Degas: ›Café-Concert-Sängerin mit Handschuh‹ (1878; Fogg Art Museum, Cambridge/Massachusetts) sowie Lautrec: *Maxim Dethomas auf dem Opernball* (P 628)

73 Bouret: *Degas*, Seite 126

74 *Ebenda*, Seite 79

75 Cabanne: *Degas*, Seite 79

76 Über Besuche Lautrecs in Renoirs Atelier berichtet Natanson (*Toulouse-Lautrec*, Seite 15).

77 Gauzi: *Toulouse-Lautrec*, Seite 145

78 Vor allem Lautrecs Frühwerke von 1886-88 sind auch stilistisch von Forain beeinflußt (vergleiche P 285 ff.).

79 Lautrec übernahm angeblich von Raffaëlli das Malen auf Karton mit verdünnter Ölfarbe (Katalog *Toulouse-Lautrec: Paintings*, The Art Institute, Chicago 1979, Seite 299, sowie Joyant: *Toulouse-Lautrec. Dessins*, Seite 66). – Vergleiche Mark Edo Tralbaut: *Vincent van Gogh in het caf' conc' of het raakpunt met Raffaëlli*, Amsterdam 1955.

80 Abbildungen unter anderem in Dortu: *Toulouse-Lautrec*, Band 1, Nummern Ic 144, Ic 147, Ic 148, Ic 150 und Ic 154

81 Gemälde ›Porträt Toulouse-Lautrec‹ (1885/86; Privatsammlung, Paris), Zeichnungen in Dortu: *Toulouse-Lautrec*, Band 1, Nummern Ic 95 (Ganzfigur) und Ic 96 (Profilkopf, zugeschrieben)

82 Farbabbildungen beider Gemälde in Bogomila Welsh-Ovcharov: *Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism*, Toronto 1981, Plate 2 und 4

83 *Ebenda*, Seite 254

84 *Ebenda*, Plate 30

85 Über Anquetin siehe John Rewald: *Von van Gogh zu Gauguin – Die Meister des Nachimpressionismus*, München – Wien – Basel 1957, Seite 32, ferner Hans H. Hofstätter: *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Köln 1977, Seite 78 f., ferner Matthias Arnold: ›Vincent van Gogh und seine französischen Freunde – Der Cloisonnismus als Stil 1886- 1891‹, in: *Weltkunst* 9/1981, Seite 1320.

86 Dortu: *Toulouse-Lautrec*, Band 1, Nummern Ic 93 und Ic 94

87 Pierre Mornand: *Emile Bernard et ses Amis*, Genf 1957, Seite 57

88 *Ebenda*, Seite 59

89 Vergleiche Katalog *Emile Bernard*, Kunsthalle, Bremen 1967, Nummer 68, sowie *ebenda* unter Nummer 6 das 1887 entstandene Bild ›Im Kabarett‹; Welsh-Ovcharov: *Vincent van Gogh*, Seite 268 f.

90 ›Das Bordell‹ und ›Der Tanzsaal‹ (J.-B. de la Faille: *The Works of Vincent van Gogh*, Amsterdam 1970, Nummern F 478, F 547; van-Gogh-Werke sind im folgenden mit den F-Nummern dieses Œuvre-Kataloges bezeichnet) – Publikation von Bernards Bordell-Album siehe Matthias Arnold: ›Eine Mappe mit Zeichnungen Emile Bernards‹, in: *Weltkunst* 4/1985, Seite 330 ff.

91 Abbildungen in Mark Roskill: *Van Gogh, Gauguin, and the Impressionist Circle*, New York 1970, Nummern 70 und 71. Ähnliche Zeichnungen und Skizzen befinden sich in einem umfangreichen Album mit eingeklebten Blättern Bernards aus den achtziger und neunziger Jahren, das die Kunsthalle in Bremen aufbewahrt.

92 Gauzi: *Toulouse-Lautrec*, Seite 31

93 Brief 461. Portier war ein Bilderhändler, der sein Geschäft in der Rue Lepic 54 hatte – dem damaligen Wohnhaus der Brüder van Gogh. Hier waren auch Werke des Holländers zu finden.

94 Über dieses Bild (F 381) siehe Welsh-Ovcharov: *Vincent van Gogh*, Seite 118.

95 Es handelt sich um F 1244 a recto, F 1244 a verso, F 1244 b recto, F 1244 c recto, F 1244 c verso und F 1244 d verso. Vergleiche auch Matthias Arnold: ›Vincent van Gogh als Porträtist seines Bruders Theo‹, in: *Weltkunst* 5/1980, Seite 548-551, sowie derselbe: ›Van Gogh und die Karikatur‹ (siehe Anmerkung 4).

96 Ein Teil von Theo und Vincent van Goghs Sammlung japanischer Farbholzschnitte wird heute noch im Amsterdamer Vincent van Gogh-Museum aufbewahrt. – Lautrec liebte nicht nur die japanische Kunst, sondern auch japanisches Mal- und Zeichengerät sowie japanische Kleidung. Vergleiche auch Arnold: *Toulouse-Lautrec*, Seite 95.

97 Theo dürfte ihn übergeben haben. Grundsätzlich könnten durchaus noch Dokumente auftauchen, die mit van Gogh und Lautrec im Zusammenhang stehen.

98 Heute im Stedelijk Museum, Amsterdam

99 Vergleiche Brief 520

100 Es handelt sich um die Nummern 10 (10. März 1888) und 27 (7. Juli 1888).

101 Natürlich ›erschlägt‹ van Goghs farbstarkes und auch größeres Porträt den delikaten, feingliedrigen Lautrec. Dies zeigte sich sehr anschaulich auf der in Toronto 1980/81 und in Amsterdam 1981 veranstalteten Cloisonnismus-Ausstellung, als die beiden Werke erstmals öffentlich nebeneinander hingen (Abb. 29).

102 Eines davon ist P 331

103 Bei den von Theo erwähnten Namen ›Dubois‹ und ›Pillot‹ handelt es sich vermutlich um die falsche Schreibweise eines zusammengehörigen Doppelnamens, nämlich des pointillistischen Malers Albert Dubois-Pillet.

104 Rewald: *Nachimpressionismus*, Seiten 374/75. Es handelt sich hierbei nicht – wie Rewald zuerst annahm, in der dritten englischen Auflage seines Buches (New York 1978, Seite 346 f.) aber korrigierte – um den von van Gogh in seiner Frühzeit bewunderten Maler Charles de Groux (1825-1870), sondern um dessen Sohn Henry (1866-1930). Am 27. Oktober 1888 hatte Theo an Vincent geschrieben: ›In Brüssel habe ich den Sohn von de Groux kennengelernt, der auch Maler ist. Leider erst am letzten Abend, den ich dort war, und so habe ich seine Sachen nicht sehen können‹ (Brief T 3).

105 Lautrecs ›großes Bild‹ mit dem ›heiklen Sujet‹ war *Au Moulin Rouge, la danse* (P 361).

106 Vincent van Gogh: *Sämtliche Briefe*, Band 6, Zürich 1968, Seite 304 f.

107 *Ebenda*, Seite 306. – Das Amüsement über diesen Vorfall ist sicherlich von Lautrec ausgegangen, der einen feinen Sinn für makabre und groteske Situationen besaß.

108 Da die beiden Maler den Leichenträger ›auf der Treppe‹ trafen, könnten sie gerade von Lautrecs Atelier gekommen respektive dorthin aufgebrochen sein.

109 Es ist möglich, daß auch Lautrecs Profilporträts (zum Beispiel P 320, P 353) auf entsprechende Werke van Goghs aus der Auverser Zeit Einfluß ausgeübt haben, etwa auf die sogenannte ›Kleine Arlésienne‹ (F 518), die nicht wie bisher auf 1888, sondern auf 1890 datiert werden muß. Es handelt sich wahrscheinlich um ein Porträt von Dr. Gachets Tochter Marguerite. Vielleicht sah van Gogh in Lautrecs Atelier auch das *Bildnis Hélène Vary* (P 320) von 1888, welches dann als Vorbild für die drei Bildnisse der Adeline Ravoux

(F 768, F 769, F 786) fungiert haben könnte. Bezeichnenderweise ist ja auch Lautrecs *Porträt Vincent van Gogh* (Abb. 28) von 1887 bereits ein Profilbildnis!

110 Goldschmidt/Schimmel: *Toulouse-Lautrec*, Seite 201

111 Vergleiche Anmerkung 57

112 Vergleiche Jean Adhémar: *Toulouse-Lautrec. Das graphische Werk*. Wien/München 1965, Seite 9.

113 In der Literatur findet sich mitunter die unbewiesene Behauptung, Bonnard habe das France-Champagne-Plakat bereits 1889 geschaffen. – Natansons Überlieferung aus Claude Roger-Marx: *Bonnard Lithographe*. Monte Carlo 1952, Seite 16

114 Adhémar: *Toulouse-Lautrec*, Seite 9. – Abbildung des Lautrec-Fotos mit dem Chéret-Plakat in Arnold: *Toulouse-Lautrec*, Seite 43

115 Das Motiv mit den auf Eseln reitenden Tänzerinnen hat auch Lautrec mehrmals dargestellt, unter anderem auf der Lithographie *Redoute au Moulin Rouge* (Kat. 62). – Zum Stil des Moulin Rouge-Plakates siehe Hofstätter: *Jugendstilmalerei*, Seite 80 f.

116 Arnold: *Toulouse-Lautrec*, Seite 73

117 Farbabbildung in Charles Terrasse: *Bonnard*, Paris 1927, bei Seite 68, sowie Katalog *Dessins et Aquarelles de Bonnard*, Galerie Sapiro, Paris 1975.

118 Roger-Marx: *Bonnard*, Seite 20

119 Die laut Besitzer (Privatsammlung, Bundesrepublik Deutschland) bereits 1890 entstanden sein soll. 1892-94 dürfte als Datierung richtiger sein. Vergleiche Matthias Arnold: ›Die figürliche Zeichnung um 1900‹, in: *Weltkunst* 6/1985, Seite 776 ff., Abbildung 2.

120 Zu Lautrecs Einfluß auf die Plakatkunst siehe Hofstätter: *Jugendstilmalerei*, Seite 82.

121 Thadée Natanson: *Peints à leur tour*, o. A. [um 1948], Seite 271

122 Abbildung der Zeichnung in George Besson: *Bonnard*, Paris o. J., Nummer 3 (auch Dortu: *Toulouse-Lautrec*, Band 1, Nummer Ic 101), der Bilder von 1896 in Jean et Henry Dauberville: *Bonnard – Catalogue Raisonné de l'œuvre peint. 1888–1905*, Paris 1965, Nummern 131, 134, 135

123 Dauberville: *Bonnard*, Nummer 80; verschiedene Repliken von 1897: Nummern 151, 152 und 153

124 Jules Renard: *Naturgeschichten* (Illustrationen von Bonnard), Zürich 1960

125 Dauberville: *Bonnard*, Nummern 265, 299

126 Zu Lautrecs Einfluß auf die Nabis siehe auch John Rewald: *Bonnard*, New York 1948, Seite 26. Über den Revue-Blanche-Kreis siehe Evelyn Nattier-Natanson: *Les amitiés de la Revue Blanche et quelques autres*, Vincennes 1959; A. B. Jackson: *La Revue Blanche*, Paris 1960; Annette Vaillant: ›Les amitiés de la Revue Blanche‹, in: *Catalogue de l'Exposition La Revue Blanche*, Paris 1966; Fritz Hermann: *Die ›Revue Blanche‹ und die Nabis* (Dissertation), Zürich/München 1959.

127 Russell: *Vuillard*, Seite 102

128 Arthur Gold und Robert Fizdale: *Misia*, Bern/München 1981, Seite 70 f.

129 Das Gemälde befindet sich in Pariser Privatbesitz, die Zeichnung siehe Dortu: *Toulouse-Lautrec*, Band 1, Nummer Ic 100. Auch von Bonnard existiert – neben der bereits erwähnten Gruppendarstellung vor dem Moulin Rouge – noch ein weiteres Blatt, auf dem Lautrec wiedergegeben ist, diesmal zusammen mit Camille Pissarro (Dortu: *Toulouse-Lautrec*, Band 1, Nummer Ic 99). – Die von allen Malern des Revue-Blanche-Kreises mit Abstand am häufigsten porträtierte Person war Thadée Natansons junge Frau Misia, geborene Godebska (1872–1950). Lautrec stellte sie zuerst 1895 auf seinem *Revue-Blanche-Plakat* (WP 16) dar, für das er auch Gemälde-Vorstudien anfertigte (P 568, P 569). Weitere Misia-Porträts Lautrecs sind P 567, P 593, P 599, P 641, P 655 und P 672. In ihren Memoiren überliefert Misia, Lautrec habe beim Malen des besten Porträts (P 642) – das sie klavierspielend am Flügel zeigt – immer wieder von ihr verlangt, sein Lieblingsstück, Beethovens ›Ruinen von Athen‹ zu spielen (Misia Sert: *Pariser Erinnerungen*, Hamburg 1961, Seite 35). Die meisten Porträts dieser ungewöhnlichen Frau stammen allerdings von Vuillard und Bonnard. Während Vuillards Misia-Darstellungen wie diejenigen Lautrecs überwiegend in der zweiten Hälfte der neunziger Jahren entstanden – es war die Zeit seiner unerfüllten Liebe zur Frau Thadée Natansons –, malte Bonnard seine Bildnisse vermehrt erst nach der Jahrhundertwende, wie es auch Vallotton und Renoir in einigen Misia-Bildnissen taten. Auch Misias Halbbruder Cipa Godebski wurde von Lautrec (P 625) sowie mehrfach von Bonnard und Vuillard porträtiert. Die Schauspielerin Marthe Mellot – Frau von Alexandre Natanson – wurde von Lautrec mehrfach dargestellt. Am berühmtesten wurde das ihr gewidmete Plakat für das Theaterstück ›La Gitane‹ (WP 30; siehe auch P 659, P 717, P 718, D 4660–4663, D 4627; vergleiche hierzu auch Katalog *Toulouse-Lautrec*, Chicago, Seite 276 f.). Auch Vuillard malte sie (Katalog *Vuillard*, Kunstverein, Frankfurt 1964, Abb. 10, Kat.-Nr. 10).

130 Dortu: *Toulouse-Lautrec*, Band 1, Nummern Ic 74, Ic 75 (beide Bilder im Toulouse-Lautrec-Museum, Albi)

131 Gold/Fizdale: *Misia*, Seite 86

132 Russell: *Vuillard*, Seite 105

133 Diese Werke wurden dem Autor zugänglich gemacht durch Frau Sabine Helms, Kunsthändlerin in München, in deren Besitz sie sich befanden. Für freundlichste Hilfsbereitschaft sei ihr herzlich gedankt.

134 Claude Roger-Marx: *Œuvre gravé de Vuillard*, Monte Carlo 1948, Nummer 13

135 Katalog *Edouard Vuillard und die Nabis – Gemälde, Pastelle, Zeichnungen, Druckgraphik*, Bremen 1983 (Kunsthandel Wolfgang Werner/Sabine Helms), Nummer 6; unter Nummer 5 (mit Farbabbildung) ein weiterer Entwurf Vuillards für das Théâtre Libre. Die lithographierten Theaterprogramme Vuillards siehe Roger-Marx: *Vuillard*, Nummern 16–25.

136 Privatsammlung, New York. Lautrecs May Belfort-Darstellungen: D 3894, A 230, P 585–589, W 114–119, WP 14

137 Natanson: *Toulouse-Lautrec*, Seite 177 – Das Bild befindet sich im Toulouse-Lautrec-Museum, Albi.

138 Katalog *Vuillard*, Frankfurt, Abbildung 35, Katalognummer 92

139 Vergleiche auch P 617, die gemalte Studie hierzu.

140 Wohin Bonnat bei seiner Berufung Lautrec nicht mitnahm (Arnold: *Toulouse-Lautrec*, Seite 21). Es wird überliefert, daß Bonnat – wie einige Jahre vorher auch bei Lautrec – besonders die Zeichnungen Munchs lobte (Ingrid Langaard: *Edvard Munch – Modningsår*, Oslo 1960, Seite 438). Über Munch und Bonnat siehe Matthias Arnold: *Edvard Munch*, Hamburg 1986 (Rowohlts Bildmonographien), Kapitel ›Drei Winter in Frankreich‹.

141 Langaard: *Munch*, Seite 438

142 Abbildung *ebenda*, Seite 161

143 Munch-Museum, Oslo. 1900 schuf Munch auch eine Farblithographie dieses Themas.

144 Farbabbildung eines handkolorierten Exemplars in Ragna Stang: *Edvard Munch – der Mensch und der Künstler*, Königstein 1979, Abbildung 187; anderes Exemplar in Arnold: ›Die figürliche Zeichnung um 1900‹, Abbildung 6

145 Abbildung in Gösta Svenaeus: *Edvard Munch – Das Universum der Melancholie*, Lund 1968, Seite 35

146 Langaard: *Munch*, Seite 312; Katalog *Graphik – Zeichnungen 4*, Düsseldorf 1982 (Kunsthandel Wolfgang Wittrock), Nummer 99

147 Die erste Fassung von 1885/86 ist verbrannt, die spätere Fassung von 1894 in der Osloer Nationalgalerie.

148 Maurice Exsteens: *Œuvre gravé et lithographié de Félicien Rops*, Paris 1928, Band 2, Nummer 383

149 Vergleiche *Revue Blanche* 9/1895, Seiten 477 f. und 528; 10/1896, Seite 55 f.

150 Vergleiche unter anderem W 17, W 56, WP 3, WP 6, WP 7, WP 11, WP 13, WP 14, WP 17 und WP 20.

151 Auskunft von Wolfgang Wittrock, für dessen viele konstruktive Anregungen und hilfreiche Solidarität der Autor an dieser Stelle ganz besonders herzlich dankt.

152 Adolphe Willette: *Feu Pierrot 1857–19..?*, Paris 1919. Zwei Graphiken Lautrecs stehen mit Willette in Zusammenhang: das Plakat *La Vache enragée* von 1896 (Kat. 293) für die von Willette herausgegebene gleichnamige Zeitschrift und die Lithographie *Picknick* von 1898 (Kat. 219), auf welcher stilistische und thematische Besonderheiten Willettes paraphrasiert werden.

153 Vergleiche Arnold: *Toulouse-Lautrec*, Seite 41
154 *Ebenda*, Seite 122
155 Vergleiche zwei Messalina-Darstellungen von Beardsley; Lautrec malte 1900 sechs Bilder nach Szenen aus der Oper ›Messalina‹ von Isidore de Lara (P 703–708). Beardsleys ›The fat woman‹ von 1894 (Tate Gallery, London) ist sujetmäßig Lautrecs zahlreichen Darstellungen von Frauen im Café vergleichbar (zum Beispiel P 274, P 308, P 328).
156 *Revue Blanche* 16/1898, Seite 68 f.
157 Wilfried Wiegand: *Pablo Picasso*, Hamburg 1973 (Rowohlts Bildmonographien 205), Seite 31
158 *Revue Blanche* 25/1901, Seite 465
159 Darunter vor allem solche mit Cancan-Tänzerinnen (Z Supplement 1892-1902, Nummern 151, 226). Vergleiche auch Pastelle wie ›La diseuse‹ (Z 31) und ›La fin du numéro‹ (Z 30). Von 1901 datieren einige bedeutende Gemälde Picassos von Lautrecs Milieu und in Lautrecs Manier, so ›Au Moulin Rouge‹ (Z 69) und das frühe Hauptwerk ›Le Moulin de la Galette‹ (Z 41). Das ›Selbstbildnis‹ (Z 113) ist vielleicht am deutlichsten an Lautrec angelehnt. Die Nummern beziehen sich auf den vielbändigen Picasso-Œuvre-Katalog von Christian Zervos *(Pablo Picasso*, Paris, verschiedene Jahre, 34 Bände).
160 Vergleiche zum Beispiel die Bordelldarstellungen und Erotika in der späten Graphik: »Picasso's Erotic Gravures«, in: *Avantgarde*, Nummer 8, New York, September 1969, ferner: *Pablo Picasso – 347 graphische Blätter aus dem Jahre 1968*, Katalog Museum Villa Stuck, München 1971.
161 Matisse: ›Lucien Guitry als Cyrano‹ (1903; Privatsammlung, New York). In seinem Spätstil nimmt Lautrec manche Errungenschaft, vor allem die koloristische Freizügigkeit der Fauves, vorweg.
162 *Revue Blanche* 25/1901, Seiten 465, 615, 625 und 647
163 Zum Beispiel August Macke: ›Russisches Ballett‹ (1912; Kunsthalle, Bremen)
164 Zum Beispiel Ernst Ludwig Kirchner: ›Zirkusreiterin‹ (1912; Neue Staatsgalerie, München), Emil Nolde: ›Tingel-Tangel‹ (1907; Lithographie) und ›Tanz‹ (1908; Radierung), Käthe Kollwitz: ›Pariser Kellerlokal‹ (1904; Zeichnung, Landesgalerie, Hannover)
165 Paul Klee: *Tagebücher*, Köln 1956, Seite 224 (Nummer 788)
166 Jedlicka: *Toulouse-Lautrec*, Seite 82
167 Perruchot: *Toulouse-Lautrec*, Seite 261

JULES ROBIN & C

Phillip Dennis Cate

Entstehung und Verbreitung der Graphik Lautrecs

Mit Henri de Toulouse-Lautrecs Eintritt in das Atelier von Léon Bonnat im Frühjahr 1882 und dann im Herbst desselben Jahres in das von Fernand Cormon war der junge Künstler bald im Zentrum der eben aufblühenden Bohème des Montmartre etabliert. Studiengefährten, Cabarets und Tanzlokale und dazu ein Bedürfnis nach Unabhängigkeit reizten Lautrec, den aristokratischen Wohnsitz seines Vaters im Hôtel Pérey, das unweit des Faubourg Saint Honoré und nahe der Place de la Madeleine in der Cité du Retiro No. 5 gelegen war, im Sommer 1884 zu verlassen. Er zog in die anspruchslose Wohnung seiner Freunde René und Lily Grenier in der Rue Fontaine No. 19a, nahe dem Boulevard de Clichy am südlichen Ende des Montmartre. Die tatsächliche Entfernung zwischen den beiden Wohnungen betrug zwar kaum eine Meile – der soziologische und psychologische Abstand dazwischen war aber enorm. Lautrecs Entschluß, auf den Montmartre zu ziehen, war für sein Leben und seine Kunst von großer Tragweite. Als er sich erst einmal in der dortigen Künstlergemeinschaft eingelebt hatte, verließ er sie nur noch für kürzere Zeit. Das bedeutete, daß er sich von der Akademie und dem Salon der Société des Artistes Français selbst ausgeschlossen und damit den Weg eines unabhängigen Avantgarde-Künstlers beschritten hatte.

Der Einfluß der photomechanischen Druckverfahren auf Lautrecs Graphik und Plakate

Der Salon – dessen Ausstellungen der traditionelle Weg zum Erfolg waren – blieb nun für Lautrec durch seinen eigenen Entschluß verschlossen. Er versuchte daher – wie andere junge Künstler in den 80er Jahren auch – durch Illustrationen für die neuen Literatur- und Kunstzeitschriften bekannt zu werden. Diese Zeitschriften begannen sich dank der Entwicklung preiswerter photomechanischer Drucktechniken in Paris auszubreiten. Lautrecs erste Verleger waren Zeitschriftenverleger, und seine ersten publizierten Werke waren auf fotomechanischem Wege hergestellt. Zu den Zeitschriften der 80er Jahre, in denen meist Werke junger Künstler erschienen, gehörten ›Le chat noir‹, ›Le Mirliton‹, ›Figaro illustré‹, ›Le courrier français‹ und ›Paris illustré‹. Lautrecs erste erfolgreiche Versuche als Illustrator wurden 1886 in ›Le courrier français‹ und ›Le Mirliton‹ veröffentlicht.[1]

Gin Cocktail, eine Schwarzweiß-Illustration, erschien in der Ausgabe vom 26. September 1886 des ›Le courrier français‹ (Abb. 1). Jules Roaues, der die Zeitschrift 1884 gegründet hatte, bat Lautrec um diese und andere Zeichnungen und verkaufte sie dann auf einer Versteigerung. Das war ebenso unrecht wie kränkend und zwang Lautrec, juristische Schritte zu unternehmen. Vier dieser Zeichnungen mit sommerlichen Pariser Straßenszenen wurden in einem Fotoreliefverfahren in der ›Paris illustré‹-Ausgabe vom 7. Juli 1888 reproduziert (Abb. 2).[2] In drei der Arbeiten für ›Paris illustré‹ paßte Lautrec seine Zeichentechnik dem für dieses Verfahren grundlegenden Erfordernis des Schwarzweiß-Kontrastes an. Er arbeitete dabei – ähnlich wie bei der Schabkunst-Methode – von Schwarz nach Weiß, indem er einen schwarzen Hintergrund wegkratzte, um die für die Darstellung nötigen weißen Flächen und Linien zu erhalten. Das Ergebnis ist einem grobgeschnittenen Holzschnitt ähnlich. Diese Arbeiten fallen in Lautrecs graphischem Werk ganz aus dem Rahmen. In seinen drei Illustrationen von 1887 für ›Le Mirliton‹ verwendete Lautrec zum erstenmal Farbe.[3]

›Le Mirliton‹ kam im Herbst 1885 zum erstenmal heraus und zwar unter der Leitung von Aristide Bruant, dem volkstümlichen Sänger und Eigentümer des kürzlich gegründeten Cabaret Le Mirliton. Die Zeitschrift erschien in unregelmäßigen Abständen über

Zeitgenössische Photographie
der lithographischen Anstalt Camis in Paris. Aus ›Les arts et les industries du papier‹ Paris, 1894.

zehn Jahre lang und war in erster Linie dazu da, Bruants Lieder zu verbreiten. Bruant war zuvor in Rodolfe Salis' Café, dem Chat Noir, aufgetreten und hatte sich dort mit seinem frechen, oft beleidigenden Benehmen und seinen im Argot der Ungebildeten, Ausgestoßenen und Mittellosen vorgetragenen Chansons einen Ruf und eine große Anhängerschaft erworben. Zweifellos hatte Lautrec – der das Chat Noir häufig besuchte – Bruant schon dort kennengelernt. Das Chat Noir war im Dezember 1881 eröffnet worden und hatte sich rasch zu einem bevorzugten Treffpunkt avantgardistischer Schriftsteller und Künstler entwickelt, war aber zugleich auch beliebt beim Bürgertum, das mit dem bunten Leben der Montmartre-Bohème sympathisierte. Im Januar 1882 brachte Salis zum erstenmal die Zeitschrift ›Le chat noir‹ heraus, ein satirisches Wochenblatt, das die Talente junger Künstler wie Henri Rivière, Léon-Adolphe Willette, Caran d'Ache und Théophile-Alexandre Steinlen für witzige, oft makabre Illustrationen zu gewinnen wußte.[4] Im Frühjahr 1885 zog das Chat Noir vom Boulevard Rochechouart No. 84 in die größeren Räume der Rue de Laval No. 12 (die 1887 in Rue Victor Massé umbenannt wurde), und Bruant gründete sein eigenes Cabaret samt Zeitschrift an der alten Adresse des Chat Noir.

1 Henri de Toulouse-Lautrec, *Gin Cocktail.*
Aus ›Le courrier français‹ vom 26. September 1886. Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York.

Während der ganzen Erscheinungsdauer von ›Le Mirliton‹ wurden die meisten seiner Titelblätter mit Schablonen koloriert. Handkolorierte Illustrationen (pochoirs) waren verhältnismäßig preiswert im Vergleich zum Farbdruck von mehreren Reliefdruckplatten, einem Verfahren, mit dem Lautrec in den 90er Jahren viel zu tun hatte. Bei beiden Verfahren war der Drucker – unter Anleitung des Künstlers – für die Herstellung der Metallschablonen beziehungsweise der Druckplatten für jede Farbe verantwortlich. ›Le Mirliton‹, mit Steinlen als dem am meisten beschäftigten Illustrator (Abb. 3), verwendete nach herkömmlicher Weise ein bis drei Farbschablonen. Von Lautrecs vier Titelblattillustrationen von 1887 sind drei mit Schablonen koloriert. Lautrec nutzte jedoch – im Gegensatz zu Steinlen und anderen – seine begrenzte Palette eher für die Zwecke eines dramatischen Bildaufbaus als zur bloßen Wiedergabe von Lokalfarben. So ist zum Beispiel auf *La dernière goutte* (Abb. 4) die einzige Farbe ein helles Rot für das Halstuch des Mannes im Vordergrund. Es bildet einen starken Akzent in einer auf das Wesentliche beschränkten Komposition. Die Betonung liegt auf der schwarzen, silhouettenhaften Form, die sich von einem völlig weißen Hintergrund abhebt. Im Vordergrund des Blattes *Sur le pavé* (Abb. 5), auf dem ein alter Mann mit Zylinderhut einem jungen Mädchen folgt und es begehrlich betrachtet, benutzt Lautrec drei Farben: Blau, Gelb und Rosa. Genaugenommen sind sie nur auf die mittlere Partie des Vordergrundes, auf das Gesicht und den Hut des Mannes und die Bluse des jungen Mädchens begrenzt. Die Farbe ist ein unabhängiges Element innerhalb der Komposition und gegen einen Hintergrund gesetzt, der nur minimal und schwach durch schwarz gedruckte Linien angedeutet wird. Bei *Le dernier salut* (Abb. 6) schließlich – einer Szene, die einen Leichenzug zeigt – nimmt Lautrec wiederum drei Farben: Purpur, Gelb und Blau. Sie sind sehr sparsam verwendet für das Halstuch, Gesicht, Mütze und Hosen des Mannes, der dramatisch in die vordere Bildebene hineinragt. Die traditionelle Perspektive wird ignoriert; der Hintergrund ist hochgeklappt mitsamt den schwarzen, silhouettenhaften Gestalten des Leichenzuges, die über das weiße Papier laufen, als wären sie flache Figuren auf dem Schirm eines Schattenspiels. Dies ist Lautrecs abstrakteste Illustration zu jener

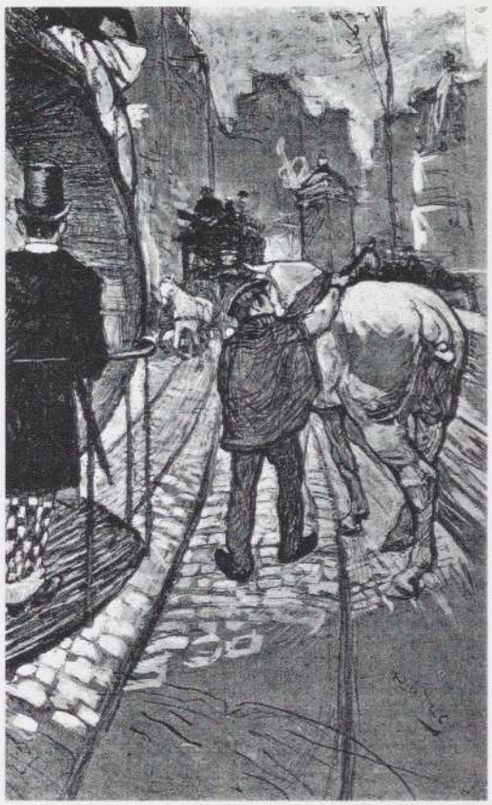
Zeit. Sie führt unmittelbar zu den kühnen und formal revolutionären Erfindungen seines ersten farbigen lithographischen Plakates, das er 1891 für das Moulin Rouge (Kat. 247–248) ausführte.

Gerade in seinen Illustrationen für ›Le Mirliton‹ wird Lautrecs eben erwachtes Interesse an der vereinfachenden Darstellung und am funktionalen Einsatz des weißen Papiers in der Komposition zum erstenmal offenbar. Er erprobte die Möglichkeiten, die ihm das Fotoreliefverfahren für seine eigenen ästhetischen Experimente bot. Er fertigte nicht einfach eine Zeichnung für Reproduktionszwecke; vielmehr koordinierte er von vornherein schon wirkungsvoll die drei Grundelemente des Druckverfahrens: die einfache schwarze Linie, das weiße Papier und die Schablonenfarben, und machte so aus der Not (den begrenzten Möglichkeiten des Verfahrens) eine Tugend. Diese Erfahrung mit den Eigenheiten eines Druckvorganges, der im allgemeinen ein Nebeneinander von Farbflächen erforderte und der sich weit eher zu dekorativer Flächengestaltung eignete als zu malerischem Realismus, sollte sich für Lautrecs spätere Arbeit auf dem Gebiete der Farblithographie als äußerst nützlich erweisen.

Die unmittelbare Verwandtschaft von Lautrecs Zeitschriftenillustrationen mit seinen ersten Farblithographien wird am deutlichsten in seinen druckgraphischen Arbeiten von 1892. Am 25. Dezember erschien seine Illustration *Les redoutes du Casino de Paris (Nouveau confetti)* im ›Echo de Paris‹ (Abb. 7). Diese Wochenzeitschrift brachte es auf 79 Folgen, bevor sie 1893 einging. Während dieser ganzen Erscheinungszeit hatte das Blatt nur fünf farbige Illustrationen: außer der von Lautrec noch drei von Jean-Louis Forain und einen Vierfarbendruck eines anonymen Künstlers, ›Loïe Fuller in den Folies-Bergère‹. Auch Lautrec verwendete in seiner Illustration vier Schablonen: Rosa, Gelb, Blau und Blaugrün. Die dekorative Flächigkeit und das Nebeneinander der Farbfelder finden sich genauso in Lautrecs Plakaten und Drucken des gleichen Jahres, ganz besonders in *Der Engländer im Moulin Rouge* (Kat. 5–11) und *Reine de Joie* (Kat. 249–250).

In den 90er Jahren gab es drei vorherrschende Methoden des Farbdruckes, unabhängig davon, ob man nun ein Hochdruckverfahren auf der Basis der Fotografie, ein traditionelles Tiefdruck-(Intaglio-)verfahren wie Aquatinta oder das Flachdruckverfahren der Lithographie verwendete. Die erste – aber nicht die bedeutendste – ist malerischer Art. Bei ihr werden die Farbtöne durch ein Übereinanderschichten zahlreicher Sekundär- und Tertiärfarben, manchmal in Kombination mit Grautönen und Grundfarben, aufgebaut. Diese Möglichkeit wurde meistens für die kommerzielle Reproduktion von Gemälden oder Aquarellen benutzt. In Marius Vachons 1894 veröffentlichtem Buch ›Les arts et les industries du papier en France, 1871–1894‹, wird ein Beispiel mit neun Zustandsdrucken von einer Chromotypogravure angeführt, einem Fotoreliefverfahren, welches mit neun Farbtönen ein Aquarell oder ein Ölbild reproduziert.[5] Die Chromotypogravure ist ein mühsames Reproduktionsverfahren, bei dem der Handwerker die Farben der Originalvorlage nach Augenmaß trennen und Zinkplatten für jede Farbe und jeden Farbton anfertigen muß. Die erste Platte vom Gesamtentwurf wird fotomechanisch hergestellt und in Grau gedruckt und dient als Grundlage für die Herstellung der erforderlichen Farbplatten.

Es war nicht ungewöhnlich, daß Künstler, die einen gewissen Grad an Realismus wünschten, eine derart



2 Henri de Toulouse-Lautrec, Le côtier des omnibus. Aus ›Paris illustré‹ vom 7. Juli 1888. Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York.

3 Théophile-Alexandre Steinlen, *Ste. Marmite.* Titelblatt für ›Le Mirliton‹ vom 15. Januar 1886. Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York.

4 Henri de Toulouse-Lautrec, *Sur le pavé: La dernière goutte.* Titelblatt für ›Le Mirliton‹ vom Januar 1887. Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York.

komplexe Methode des Übereinanderdruckens von Farben bei der Herstellung von Lithographien anwendeten. Alexandre Lunois und Rivière zum Beispiel schufen ihre Kompositionen oft mit zahlreichen Farben; Rivière verwendete bis zu zehn Farben. Die meisten Lithographien basieren auf seinen eigenen detailliert ausgearbeiteten Aquarellen und für diese war ein solches Reproduktionsverfahren unerläßlich. Trotzdem wirkten einige seiner besten Graphiken spontan und nicht wie ein Faksimiledruck.

Eine zweite Methode des Farbdruckes basiert auf dem Dreifarbensystem, das in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts von J. C. Le Blon erfunden worden war. Dabei werden Grundfarben übereinander gedruckt, daß Mischfarben entstehen. Außer Rot, Gelb und Blau wird manchmal auch Schwarz hinzugenommen, wobei es entweder als weitere Farbe oder als Kontur der Zeichnung dient. Diese Methode wurde sowohl gewerblich als auch für rein künstlerische Zwecke in den verschiedenen Druckverfahren angewendet. Eugène Delâtre beispielsweise – Sohn von Auguste Delâtre, der um die Jahrhundertmitte ein bedeutender Drucker gewesen war – unterrichtete und beeinflußte zahlreiche Künstler der neunziger Jahre, darunter Steinlen, Auguste Lepère und Edgar Chahine, im Farbdruck. Der Druck nach dem Dreifarbensystem war entschieden ökonomischer als die zuerst erwähnte Methode, da man theoretisch höchstens vier Druckplatten benötigte, um alle Farben des Spektrums zu erhalten. Tatsächlich arbeiteten einige durch ihre farbigen Illustrationen erfolgreichen Zeitschriften der neunziger Jahre – wie ›Le rire‹ und ›Figaro illustré‹ nach dem Dreifarbensystem mit dem Fotoreliefverfahren. Vachon beschreibt diese Methode in seiner Abhandlung von 1894 wie folgt: »Die Grundlinien der Zeichnung werden auf Papier oder Leinwand gepaust, in knappen Linien, in Umrissen oder auch in kräftigen, wohlüberlegten Strichen, die die Aufteilung und die Farbfelder festlegen sollen. Die Zeichung wird dann fotografisch verkleinert, um ihr mehr Schärfe zu geben, und auf eine Metallplatte übertragen. Von dieser ersten Platte wird ein Abzug genommen, den der Künstler koloriert, wobei er die vorher festgelegte Anzahl der Farben berücksichtigt; oder er kann sich auch gelegentlich seiner freien Inspiration überlassen und die Zeichnung ohne Rücksicht auf den späteren Farbdruck ausmalen. Im ersten Fall braucht dann der Farbspezialist der Druckerei einfach nur die entsprechende Farbe auf jede Platte zu übertragen; im zweiten Fall muß er interpretierend darüber hinausgehen, was durch eine vorher festgelegte Anwendung der Farben verhältnismäßig leicht

5 Henri de Toulouse-Lautrec, *Sur le pavé: Quel âge as-tu, petite?* Titelblatt für ›Le Mirliton‹ vom Februar 1887. Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York.

6 Henri de Toulouse-Lautrec, *Le dernier salut.* Titelblatt für ›Le Mirliton‹ vom März 1887. Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York.

gemacht wird. Er wird es dabei – durch feines Punktieren, durch raffiniertes Übereinanderdrucken von Farben und mit Hilfe einer speziellen Berufserfahrung – zu einer beinahe absoluten Genauigkeit in der Wiedergabe all der subtilen Nuancen und Farbharmonien des Originals bringen.«[6]

Zahlreiche Künstler, darunter Steinlen, Félix Vallotton und Lautrec, mußten sich mit diesem Druckverfahren zurechtfinden und umgekehrt es auch ihrem künstlerischem Empfinden anpassen. Lautrec gelang es in seinen Illustrationen für ›Le rire‹ (Abb. 8) besser als den meisten Künstlern, die Eigenheiten des Verfahrens für seine Zwecke auszunutzen; zumal er das weiße Papier als wesentlichen Bestandteil der Komposition voll einsetzte, um seine Entwürfe lebendiger zu gestalten. Sein Händler Edouard Kleinmann verkaufte signierte und numerierte Farbdrucke dieser Illustrationen in begrenzten Auflagen ebenso wie Steinlens beliebte farbige Fotodrucke der Zeitschrift ›Gil Blas illustré‹. Dies ist ein Hinweis, daß Kleinmann diese farbigen Fotoreliefdrucke als eine ebenso gültige Kunstform ansah wie die mit traditionellen Mitteln entstandenen Graphiken.

1893 veröffentlichte Edouard Duchâtel, Meisterdrukker der bedeutenden lithographischen Werkstatt von Lemercier, eine Abhandlung über künstlerische Lithographie. Es war dies die erste eigens für Künstler bestimmte Abhandlung seit der von Godefrey Engelmann von 1835–40.[7] Sie sollte die Künstler über die technischen Aspekte des lithographischen Druckens unterrichten und die künstlerischen Möglichkeiten zeigen, die dies Verfahren im Zusammenwirken mit der Verwendung verschiedener Papierarten und Druckfarben bot.

Duchâtels Anweisung für die Herstellung einer Farblithographie nach einem Aquarell sieht vor, daß vier Steine verwendet werden: je einer für jede der drei Grundfarben und ein vierter für Schwarz. Die Reihenfolge beim Druck ist Gelb, Rot, Blau und Schwarz. Nach genau diesem Verfahren schuf Lautrec sein erstes lithographisches Plakat: das *Moulin-Rouge-Plakat* von 1891 (Kat. 247–248). Wenn er jedoch Farben wie Rot und Blau übereinanderdruckte, um Purpur zu erzielen, so war es nicht, um der Darstellung Tiefe zu geben, sondern um große einfarbige Felder zu erhalten, so daß ein Gesamteindruck rhythmischer Farbflächen entsteht.

Nach seinen ersten Erfahrungen mit der Lithographie war es für Lautrec offensichtlich, daß die Dreifarbenmethode – im allgemeinen sehr praktisch – für ihn ein Umweg war, wenn es darum ging, die dekorativen und exotischen Farbwirkungen hervorzubringen, die sich

7 Henri de Toulouse-Lautrec, *Les redoutes du Casino de Paris: Nouveaux confetti.* Aus ›L'Echo de Paris‹ vom 25. Dezember 1892. Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York.

8 Henri de Toulouse-Lautrec, *Skating – Professional Beauty.* Aus ›Le rire‹ vom 11. Januar 1896. Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York.

in seiner Kunst entwickelten. Seine erste und zweite Lithographie *Im Moulin Rouge. La Goulue und ihre Schwester* und *Der Engländer im Moulin Rouge* (Kat. 2, 3 und 5–11), beide von 1892, sind in Konzept und Anwendung der Farbe von seinem ersten Plakat grundlegend verschieden. In diesen beiden und in allen künftigen lithographischen Arbeiten verwarf er das Dreifarbensystem und ging in einer viel intuitiveren Art vor: er druckte mehrere endgültige Farben nebeneinander, statt durch Übereinanderdrucken Zwischenfarben zu schaffen. In der Tat wurde dieses Verfahren in den neunziger Jahren die dritte und zugleich dominierende Methode für die Anwendung der Farbe in der Lithographie.

In *Im Moulin Rouge. La Goulue und ihre Schwester* gibt es sechs Farben, anderthalbmal so viele wie in seinem ersten Plakat. Die in der Bibliothèque Nationale verwahrten Probedrucke der einzelnen Farbsteine zeigen, daß die Steine endgültig in der Reihenfolge: Olivgrün, Blau, Hellgrün, Rot, Gelb und Lachsrot/beige gedrucktworden sind. Der ursprüngliche Zeichenstein, aus dem alle aufeinanderfolgenden Farben entwickelt wurden, war beim endgültigen Druck größtenteils getilgt. Olivgrün diente kompositorisch nicht mehr als Umrißzeichnung, es war vielmehr eine eigene Farbe, die zum Beispiel für das Kleid und die Bluse der Schwester benützt wurde. In *Der Engländer im Moulin Rouge* verwendete Lautrec wiederum sechs Farben: Olivgrün, Purpur, Blau, Rot, Gelb und Schwarz. Anders als bei Lautrecs Plakat von 1891 ist das dominierende Purpur der Lithographie eine vorher gemischte Druckfarbe, die, wie alle seine Sekundärfarben, fertig vom Stein gedruckt, also nicht durch das Übereinanderdrucken vom roten und vom blauen Stein entstanden war. Wie beim fotomechanischen Druckverfahren hatte der Künstler kaum etwas mit dem mechanischen Vorgang des lithographischen Drukkens zu tun. Es war vielmehr üblich, daß der Künstler – in diesem Falle Lautrec – das Bild auf die Lithographiesteine zeichnete (normalerweise pro Farbe ein Stein), der Drucker dann Probedrucke anfertigte und diese Lautrec zur Korrektur oder zur Genehmigung vorlegte. Waren dann die Probedrucke vom Künstler gebilligt, so konnte der Drucker die ganze Auflage drucken. Auf Lautrecs Zeichnung für das Titelblatt von ›L'Estampe originale‹ (Kat. 14–15) sieht man Vater Cotelle, Meisterdrucker in Edouard Ancourts Werkstatt, an der lithographischen Presse, wie er gerade

einen Probedruck für die Darstellerin Jane Avril abzieht.

Lautrecs geniale Begabung für Druckgraphik bestand in seiner Fähigkeit, sich die Eigenarten von Drucktechniken für seine besonderen ästhetischen Ziele zunutze zu machen. Die überlieferten Regeln der Druckerkunst hatten wenig Einfluß darauf, wie er mit einem bestimmten Verfahren umging. So schrieb er zum Beispiel 1898, als er gerade dabei war, die Lithographien für das *Yvette Guilbert-Album* (Kat. 212–216) für den englischen Verleger Bliss, Sands & Co., fertigzustellen, an W. H. B. Sands und fragte an: »Was das Titelblatt angeht, wie möchten Sie es haben? Als Lithographie oder nach dem Verfahren wie das Kinderspielzeugbuch gedruckt ist?« Das Buch, auf das er sich hier bezieht, ist ›The Motograph Moving Picture Book‹ von 1898 (Abb. 9); es war nach einer Zeichnung von Lautrec, die eigens für das Titelblatt in Auftrag gegeben worden war, im farbigen Fotoreliefverfahren gedruckt worden.[8] Man kam überein, daß das Titelblatt für das *Yvette Guilbert-Album* als Lithographie ausgeführt werden sollte. Obwohl Lautrec sich in der Lithographie am schöpferischsten ausgedrückt und sie offenbar auch bevorzugt hat, verminderte das in seinen Augen nicht den Wert des fotomechanischen Verfahrens, auf das er in seiner kurzen Laufbahn oft genug seine große Begabung anwandte und das ja auch tatsächlich so grundlegend für seine künstlerische Entwicklung gewesen ist.

9 Henri de Toulouse-Lautrec, Titelblatt für ›The Motograph Moving Picture Book‹ 1898.
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York.

Kunsthändler und Verleger

Spätestens im Frühjahr 1892 konnte man Lautrecs graphische Werke nicht nur in Zeitschriften und auf den Straßen anschauen. In Paris war das *Moulin-Rouge-Plakat* im achten Salon der Indépendants ausgestellt, in Antwerpen zusammen mit *Reine de Joie* und den jeweiligen Zustandsdrucken. In diesem Sommer konnte man auch zum erstenmal Lautrecs Plakate in dem kleinen Laden von Edmond Sagot in der Rue Guénégaud No. 18 auf dem linken Seineufer kaufen. Sagot war der erste Pariser Händler, der für die relativ neue Kunst der Plakate eintrat. Er nahm bereits 1886 Plakate in seine Verkaufskataloge auf; dabei bevorzugte er das Werk von Jules Chéret. Im 33. Katalog vom Juli 1892 verzeichnet Sagot unter Ziffer 5503 die beiden neuesten Plakate von Lautrec: *Ambassadeurs: Aristide Bruant* und *Reine de Joie* (Kat. 249–250) mit einem Verkaufspreis von 3 beziehungsweise 4 Francs. Der Händler kommentiert sie mit folgenden lobenden Worten: »Diese beiden Plakate sind von außergewöhnlicher Originalität, sowohl in bezug auf die Zeichnung als auch auf die Farbe; dieser Künstler ist außer Chéret der einzige, der wirklich eigenständig ist.«[9] Gegen Ende dieses Jahres bemühte sich Sagot aktiv um Werke von Lautrec, um sie in seinen Katalog aufzunehmen. In seiner Desideratenliste für den 35. Katalog (Dezember 1892) suchte er Graphik und Plakate von Félicien Rops, Willette, Chéret, Forain, Henri Fantin-Latour, Zeichnungen aus der Zeitschrift ›Le chat noir‹, Plakate von Henri-Gabriel Ibels sowie Zeichnungen, Lithographien und insbesondere das Moulin-Rouge-Plakat von Lautrec. Während des ganzen Jahrzehnts sind Lautrecs Werke immer in Sagots großem Bestand an Graphik und Plakaten von etablierten und Avantgarde-Künstlern vertreten gewesen.

Sagot war klug genug, die künstlerische Arbeit, die auf dem Gebiet der Druckgraphik während der achtziger

und neunziger Jahre geleistet wurde, richtig einzuschätzen. Sobald neue graphische Werke herauskamen, nahm er sie auch schon in einige Kataloge auf. So enthielt sein Katalog vom Juni/Juli 1893 Lautrecs Plakate *Jane Avril* und *Divan Japonais* (Kat. 253–254, 260–261). Sein Dezember-Katalog (No. 39, Ziffer 1797) rühmte die erste Lieferung von André Martys bedeutender Publikation ›L'Estampe originale‹: »L'Estampe originale ist dazu prädestiniert, unter den Sammlungen ausgewählter Werke moderner Druckgraphik den ersten Platz einzunehmen.« Sagot war praktisch der Vater des modernen Graphikhandels. Als Lautrec bekannter wurde, engagierten sich auch andere Kunsthändler, von denen einige sein weiteres Wirken noch stärker beeinflußten als Sagot.

Bei der Publikation von Lautrecs Werken und bei der anfänglichen Ausstellung seiner Arbeiten spielte Maurice Joyant, Lautrecs lebenslanger Freund, eine bedeutende Rolle. Er hatte 1890 Theo van Gogh als Direktor der Galerie Boussod und Valadon, Boulevard Montmartre No. 18, abgelöst. Gegen Ende des Jahres 1893 war Joyant dann Teilhaber der Galerie geworden, die von da an Boussod, Manzi und Joyant hieß. Vom 30. Januar bis 11. Februar 1893 veranstaltete Joyant in der Galerie eine Ausstellung mit Werken von Lautrec und Charles Maurin. Dies war zwar nicht die erste Pariser Ausstellung, in der Werke von Lautrec hingen, doch war es das erstemal, daß sie von der Kritik zur Kenntnis genommen wurden. Thadée Natanson schrieb in der Februar-Ausgabe von ›La revue blanche‹ folgende Hymne:

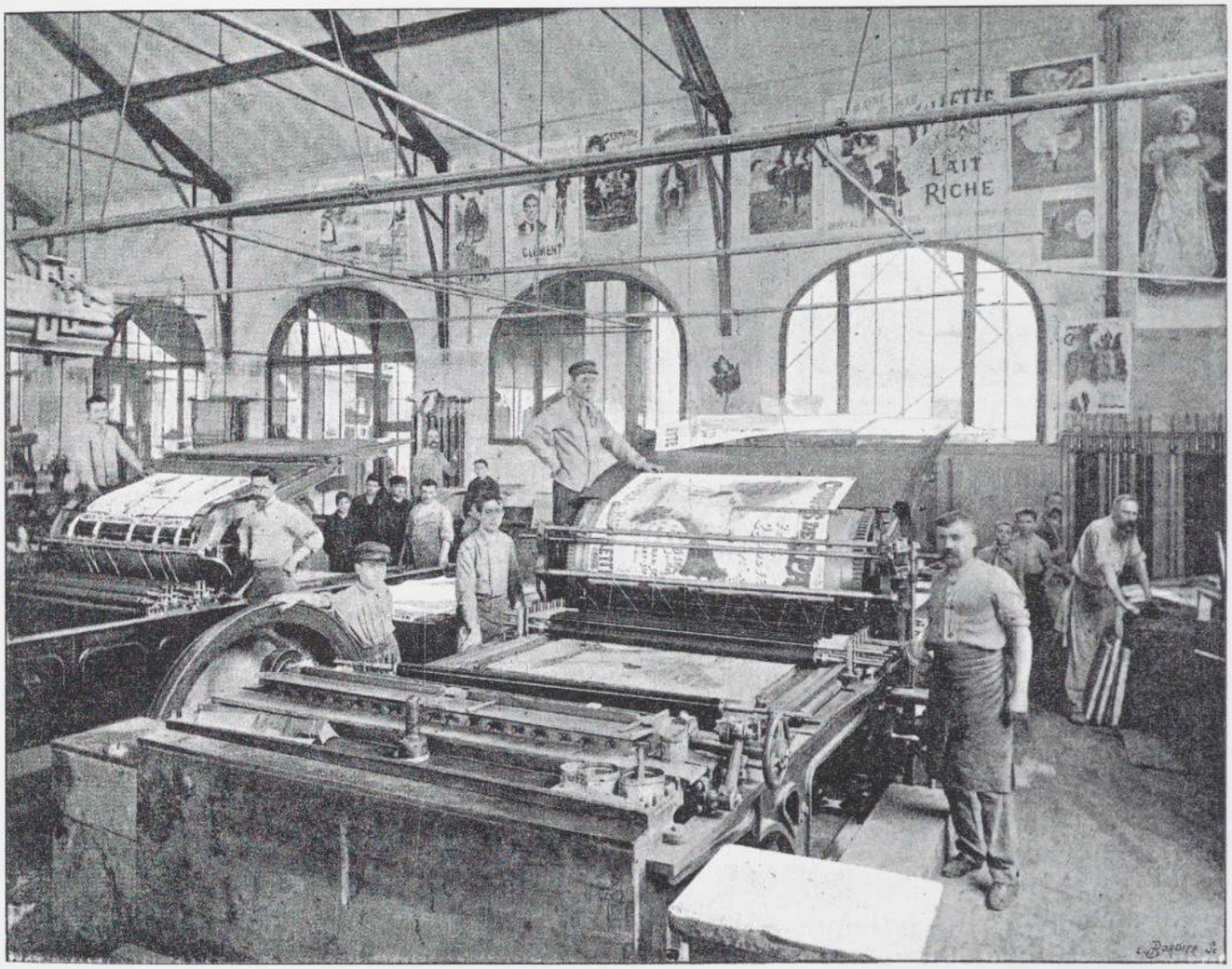
»Die Plakate, die kürzlich an Pariser Mauern leuchteten – oder die sie noch immer schmücken – haben uns überrascht, beunruhigt und entzückt. Diese schwarze, wimmelnde Menschenmenge um die Tänzerin mit ihren gerafften Röcken und mit ihrem erstaunlichen Partner im Vordergrund. Ebenso das meisterhafte Porträt von Aristide Bruant ist gleichermaßen unvergeßlich. Vor allem aber ließ einen das letzte Plakat erschauern: diese köstliche Reine de Joie, hell, hübsch und erlesen pervers...

Die entzückten Augen haben wohl die Gelegenheit wahrgenommen, im Schaufenster bei dem frohen, sorglosen Kolorit eines Chéret zu verweilen; doch suchen sie begierig in ihrer aufgewühlten Erinnerung nach den erlesenen Erregungen der Kunst, die durch Mr. Toulouse-Lautrecs beunruhigende Intentionen fast schmerzhaft spürbar geworden sind.«[10]

Boussod und Valadon waren auch die Direktoren der Zeitschrift ›Figaro illustré‹, die im Juli 1893 Gustave Geffroys Aufsatz »Le plaisir à Paris: Les restaurants et les cafés-concerts des Champs Élysées« veröffentlichte.[11] Der Aufsatz war mit sieben Farbbildern illustriert, die auf fotomechanischem Wege nach eigens dafür von Lautrec geschaffenen Zeichnungen hergestellt worden waren. Gleichzeitig mit diesem Aufsatz erschien Martys ›Café-Concert‹, eine Folge von 22 Schwarzweiß-Lithographien von Lautrec und Ibels (Kat. 44–54). 1894 kam es noch einmal zur Zusammenarbeit von Geffroy und Lautrec: Geffroy schrieb den einleitenden Text zu einem Album über Yvette Guilbert, das mit 17 Lithographien illustriert war (Kat. 84– 87, 90, 92). 1895 lieferte Lautrec Abbildungen für zwei weitere Aufsätze im ›Figaro illustré‹, die von Romain Coolus geschrieben waren.

Kunsthändler, die auch während der neunziger Jahre Arbeiten von Lautrec verkauften oder publizierten, waren Kleinmann, Gustave Pellet, A. Arnould und Ambroise Vollard. Weitere bedeutende Verleger seiner Arbeiten waren Marty mit ›L'estampe originale‹; Georges Ondet, der Musikverleger; Alexandre Natanson mit ›La revue blanche‹; André Antoine für das Théâtre Libre; Aurelian-François Lugné-Poë für das Théâtre de l'Œuvre; Léon Deschamps mit ›La plume‹; H. Sands von Bliss, Sands & Co. und Julius Meier-Graefe für ›Pan‹ und Germinal.

Kleinmann war der erste Kunsthändler, der Lautrec offiziell vertrat. Er beschränkte sich nicht darauf, Lautrecs Arbeiten in seinem Laden in der Rue de la Victoire No. 8 auf dem rechten Seineufer zu zeigen, sondern er verlegte sie auch. Kleinmanns Anzeige in der Plakat-Sondernummer von ›La plume‹ vom 15. November 1893 nennt Lautrec zusammen mit folgenden Künstlern: Henri Boutet, Steinlen, Ibels, Willette, Forain, Henri Somm, Chéret und Heidbrink. Im Frühjahr 1894 stellte Kleinmann auch die folgenden Künstler vor: Louis Anquetin, Georges Defeure, Eugène Grasset, Maximilien Luce, Maurin und Vallotton. Kleinmann brachte 30 Schwarzweiß-Lithographien von Lautrec heraus: Sie stellen Schauspieler – zum Beispiel May Belfort und Marcelle Lender – dar. Wie schon erwähnt, machte Kleinmann es zur Gewohnheit, dem Publikum begrenzte Auflagen von Farbdrucken der Illustrationen für die Zeitschrift ›Le rire‹ auf besonderem Papier, versehen mit seinem unverkennbaren ovalen Trockenstempel, anzubieten.



10 Zeitgenössische Photographie der lithographischen Anstalt Paul Dupont in Paris. Das Photo zeigt Rotationspressen, auf denen von Steinen farblithographische Plakate gedruckt wurden. (Aus *Les arts et les industries du papier*, Paris, 1894).

Sowohl das *Café-Concert-Album* als auch das *Yvette Guilbert-Album* wurden von Marty verlegt. Von März 1893 bis Anfang 1895 brachte Marty, Direktor von ›Le journal des arts‹, eine Folge von vierteljährlich erscheinenden Graphikalben mit dem Titel ›L'Estampe originale‹ heraus. Sie enthielten insgesamt 95 Graphiken von 24 Künstlern. Marty wollte Druckgraphik der jungen Avantgarde veröffentlichen; dazu gehörten alle Nabis, aber auch unabhängige Künstler wie Lautrec. Außerdem beinhalteten diese Graphikeditionen auch Werke bereits etablierter, aber nicht akademischer Künstler wie Pierre Puvis de Chavannes, Odilon Redon, Paul Gauguin, Chéret und James McNeill Whistler. Lautrecs drei herausragende Beiträge für ›L'Estampe originale‹ sind das Titelblatt für das Album von 1893, *Café-Concert-Sängerin* von 1894 und das Titelblatt für das ›Album de Clôture‹ vom März 1895 (Kat. 99). Marty veröffentlichte außerdem 1893 Lautrecs Farblithographie *Miss Loïe Fuller* (Kat. 38–43) und berücksichtigte den Künstler 1896 in der von ›L'Estampe originale‹ herausgegebenen Mappe mit der Lithographie *Souper in London* (Kat. 162). Ibels, ein Mitglied aus der Frühzeit der Nabis, hatte an der Académie Julian mit Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Maurice Denis und Paul Sérusier studiert. In die von La Barc de Boutteville veranstaltete Ausstellung ›Impressionistische und symbolistische Maler‹ wurde er zusammen mit Lautrec aufgenommen. Wir wissen nicht, wann und wie sich die beiden Künstler begegnet sind, doch hatten sie dazu seit 1888 durch

ihre vielen gemeinsamen Bekannten reichlich Gelegenheit. Ibels war ein beständiges Bindeglied zwischen Lautrec und den meisten seiner frühen Auftraggeber. Henri Perruchot erwähnt, daß es Ibels war, der Lautrec bei Georges Ondet, dem Musikverleger, einführte. Dieser bestellte unter Ibels' Einfluß bei jüngeren Künstlern Lithographien für die Titelseiten der Notenblätter.[13] Ondet publizierte eine Anzahl von Liedern und Musikstücken von Desiré Dihau, Maurice Donnay und anderen, die im Chat Noir uraufgeführt wurden.

1893 schuf Lautrec Lithographien für Ondets Notenblätter ›Das kleine Laufmädchen‹ (Kat. 33) und ›Carnot krank!‹ (Kat. 30) sowie für das Titelblatt und für fünf Gedichte in ›Die alten Geschichten‹ (Kat. 18–19), die ebenfalls bei Ondet erschienen. Ibels und Henri Rachou illustrierten die übrigen Gedichte in diesem Band von Goudezski (Jean Goudey). Während der neunziger Jahre illustrierte Lautrec Notenblätter für einige weitere Verleger, so zum Beispiel für Paul Dupont (Abb. 10) und Bosc; 1895 ließ Desiré Dihau 14 Werke von Lautrec illustrieren, die von C. Joubert 1895 publiziert wurden (Kat. 120–125). Im Jahre 1900 erschien Lautrecs letzte Illustration für ein musikalisches Werk wiederum bei Ondet. Lautrec und Ibels hatten – ebenfalls 1893 – an der ›Café-Concert-Folge‹ zusammengearbeitet, und beide waren auch für das Théâtre Libre und die Zeitschrift ›L'Escarmouche‹ tätig.

Im Frühjahr 1887 eröffnete Antoine das Théâtre Libre am Montmartre. Dies Theater, das den Realismus mit Stücken von Émile Zola, Henrik Ibsen und August Strindberg auf die französische Bühne brachte, nutzte die Talente radikaler junger Künstler, um seine Theaterprogramme zu bebildern. Während der neun Jahre seiner Existenz brachte das Theater 35 schwarzweiß oder farbig gedruckte Programmzettel heraus. Von 1888 bis 1894 – in der aktivsten und einflußreichsten Zeit des Theaters – wurden von Willette, Paul Signac, Vuillard, Ibels, Charpentier, Auriol, Rivière und Lautrec die Programmzettel gestaltet. In der Saison 1892/93 lag das Hauptgewicht auf einer Folge von acht Farblithographien von Ibels. Antoine äußerte im Hinblick auf diese Folge: »Es ist mir gelungen, eine Programmreihe fortzuführen, die einmalig sein wird... Ich konnte sogar einem vielversprechenden Künstler Gelegenheit geben, sich auf originelle Art zu präsentieren, indem ich im letzten Jahr acht Programme von H. G. Ibels gestalten ließ.«[14] Während Antoines letzter Jahre als Direktor des Théâtre Libre schuf Lautrec für ihn drei Farblithographien (Kat. 35, 37, 100).

Um 1893 war der Realismus als moderne Richtung beim Theater abgetan. An seine Stelle trat allmählich der Symbolismus und mit ihm Lugné-Poë, der Antoines Gewohnheit, junge Künstler mit der Illustration der Theaterprogramme zu beauftragen, fortsetzte. Die meisten Programme für das Théâtre de l'Œuvre wurden von Mitgliedern der Nabis ausgeführt. Lautrec bewies erneut sein Engagement für das Theater in seinen Programmentwürfen, beispielsweise für das Stück ›Le Chariot de Terre Cuite‹ (Kat. 96) von Victor Barrucand und für ›Raphaël‹ von Romain Coolus, das mit ›Salomé‹ von Oscar Wilde (Kat. 130) zusammengefaßt wurde. Über die von diesen Theatern in Auftrag gegebenen Arbeiten hinaus schuf Lautrec eine Anzahl weiterer Lithographien, die bestimmte Persönlichkeiten wie Antoine oder Aufführungen von Antoines Théâtre Libre und Lugné-Poës Théâtre de l'Œuvre (Kat. 195) zum Gegenstand hatten. In diesen Arbeiten spiegelt sich erneut Lautrecs intensives Hingezogensein zum Theater als solchem wider, was auch seine Laufbahn generell beweist.

Im November gründete der Schriftsteller Georges Darien zusammen mit den Nabis Anquetin, Bonnard und Ibels die kurzlebige Wochenschrift ›L'Escarmouche‹. Obwohl es nur zu insgesamt zehn Ausgaben kam, zeichnete Lautrec zwölf Lithographien, deren Themen dem Theaterleben oder den Cafés-concerts entnommen waren.

Wie wir gesehen haben, wurden die Werke der Nabis oft zusammen mit denen von Lautrec ausgestellt und publiziert. ›La revue blanche‹ war eine zuverlässige Fürsprecherin und Förderin der Nabis und Lautrecs. Von Juli 1893 bis Dezember 1894 publizierte die Zeitschrift monatlich ein graphisches Blatt von folgenden Künstlern: Vuillard, Cottet, Ker-Xavier Roussel, Denis, Ranson, Bonnard, Vallotton, Redon, Ibels, Lautrec (Kat. 80), Sérusier und Rippl-Ronai. Seinen Abschluß fand dieses Ende 1894 in der Herausgabe einer Auswahl von zwölf Blättern als ›L'Album de la revue blanche‹. 1894 und 1895 entwarfen Bonnard und Lautrec je ein Plakat (Kat. 272–273) für die Zeitschrift. Außerdem publizierte ›La revue blanche‹ – neben Werken anderer Künstler – Lautrecs Lithographien von Anna Held und Miss May Belfort (Kat. 115), während ›NIB‹, die nur dreimal erschienene Beilage

der Zeitschrift, von Vallotton, Bonnard und Lautrec illustriert wurde (Kat. 93–94).[15]

Genauso wichtig wie ›La revue blanche‹ war ›La plume‹ für die Förderung und das Interesse der jungen Avantgarde.[16] Diese Zeitschrift wurde im April 1889 von Léon Deschamps, einem jungen Dichter und Schriftsteller, gegründet. Sein Ziel war die Schaffung einer unabhängigen Zeitschrift, die keiner literarischen, philosophischen oder künstlerischen Richtung verpflichtet war. Ab 1893 begann sie ebensoviel Wert auf die bildende Kunst wie auf die Literatur zu legen. Die erste, einem bestimmten Künstler vorbehaltene Sondernummer ist die vom 15. Januar 1893; sie ist Ibels gewidmet. Die Ausgabe vom 15. November desselben Jahres behandelte ausschließlich französische Plakatkunst; zu den lobend erwähnten Künstlern gehörten Ibels und Lautrec. Im Februar 1894 begann ›La plume‹ mit seinem ›Salon des cent‹, einem bedeutenden Zyklus monatlich wechselnder Ausstellungen, die bis Ende des Jahrzehnts fortgeführt wurden. Ibels wurde ausgewählt, das Eröffnungsplakat zu gestalten. Anderthalb Jahre später wurde Lautrec eine ähnliche Ehre zuteil. Er zeichnete eines der Plakate (Kat. 283) für die sechs Monate währende Wechselausstellung internationaler Plakate, die ›La plume‹ von Oktober 1895 bis März 1896 in ihren Galerieräumen in der Rue Bonaparte No. 31 veranstaltete. Im Oktober erhielten zwanzig Subskribenten der Luxusausgabe von ›La plume‹ das Lautrec-Plakat ohne Schrift als Zugabe. Während des letzten Monats der Wechsel-Ausstellung – die die zwanzigste des ›Salon des cent‹ war – wurde zum erstenmal Lautrecs *Elles*-Mappe (Kat. 139–145, 147–158) ausgestellt. Um den Verkauf der Folge zu fördern, machte Lautrec aus dem Frontispiz ein Plakat, auf dem die Ausstellung der *Elles*-Mappe in den Galerieräumen von ›La plume‹ annonciert wurde (Kat. 141). Ebenfalls im Jahre 1895 publizierte ›La plume‹ die Vorzugsausgabe ohne Schrift von Lautrecs Plakat *Chap Book* (Kat. 277).

Es gibt zwar eine ganze Anzahl von miteinander in Verbindung stehenden Persönlichkeiten, die für Lautrecs Werdegang wichtig waren, doch fällt auf, daß die frühen Berufsjahre von Ibels und Lautrec besonders viele Parallelen aufweisen. Die Vermutung liegt nahe, daß Ibels bei vielen von Lautrecs Aufträgen in der ersten Hälfte der neunziger Jahre eine hilfreiche Hand im Spiele hatte, wenn nicht entscheidenen Einfluß ausübte. Während Lautrecs Ruhm im 20. Jahrhundert zweifellos den von Ibels, Steinlen und Chéret in den Schatten stellte, muß man sich doch erinnern, daß diese Künstler während der neunziger Jahre allgemein bekannter als Lautrec waren und daß ihr Werk höher geschätzt wurde und sich im Handel besser durchsetzte als Lautrecs Arbeiten.

Bis 1900 machte Lautrec Plakate und Druckgraphik für die verschiedensten kommerziellen und literarischen Unternehmungen. Eine eingehende Beschreibung der Vorgänge bei der Ausführung dieser Werke – insbesondere im Hinblick auf zwei Vorhaben – findet sich in der Korrespondenz zwischen Lautrec und einem seiner Verleger. Dies Bündel von 47 Briefen – die kürzlich Gegenstand einer Publikation wurden – belegt im einzelnen die Zusammenarbeit zwischen Lautrec und dem englischen Verleger H. Sands bei der Arbeit am *Yvette Guilbert-Album* von 1898 (Kat. 212 bis 216) und an der Folge *Schauspielerporträts – Dreizehn Lithographien von Henri de Toulouse-Lautrec* (Kat. 198 bis 210).[17] Diese Briefe haben zu vielen Entdeckungen geführt und ermöglichten, die Identität einiger der abgebildeten Schauspieler und Schauspielerinnen wieder festzustellen. Am aufschlußreichsten ist jedoch, was man aus dieser Korrespondenz über die Arbeitsbeziehungen zwischen Lautrec und Sands und Lautrecs Arbeitsweise erfährt.

Herstellungskosten und Marktwert von Lautrecs Lithographien und Plakaten

Die Korrespondenz Sands – Lautrec gibt auch Auskünfte über die wirtschaftlichen Faktoren, die bei der Herstellung der zwei lithographischen Alben eine Rolle spielten. Grundsätzlich gelten diese Kostenfaktoren ganz allgemein für die Herstellung von Schwarzweiß-Lithographien im Paris der neunziger Jahre und sind darum einer eingehenderen Betrachtung wert.

In der Ausgabe vom Januar 1899 von Sand's Zeitschrift ›The Paris Magazine‹, die in London und Paris erschien, wird das *Yvette Guilbert-Album* mit folgender Beschreibung angezeigt: »Neun Originalzeichnungen von Toulouse-Lautrec. Gedruckt auf ausgewähltem handgeschöpftem Papier. Text von Arthur Byl. Übersetzt von A. Teixeira De Mattos. Viertel-Colombier, hübsch gebunden, mit Einbandillustration vom Künstler, Satinschließen. Diese Auflage wurde in nur 350 Exemplaren gedruckt. Preis 25 Francs netto.«[18]

Lautrecs Honorar von Sands betrug 100 Francs pro Zeichnung; die Briefe bestätigen die Zahlung für die acht eigentlichen Bilder im Text, nicht aber für das Frontispiz und Titelblatt. Byls Honorar betrug 100 Francs. Wenn man annimmt, daß Lautrec schließlich weitere 200 Francs für seine Zeichnungen zum Titelblatt und zum Frontispiz bekommen hat, betrugen die Kosten für Zeichnungen und Text 1100 Francs.
Lautrecs Drucker Henri Stern berechnete Sands 64 Francs 70 Centimes für seine Arbeit an den acht Steinen, die er wie folgt spezifizierte:

Probedrucke und Vorbereitung von acht Steinen	40.00
Acht Steine à zwei Francs 40 Centimes	19.20
Erste Verpackungskiste	3.90
Zweite Verpackungskiste	1.60
	64.70

Im Januar 1898, während der Verhandlungen über die Folge *Schauspielerporträts*, hatte Lautrec Sands davon unterrichtet, der Druck von 300 Exemplaren einer Lithographie wie *Polaire* (Kat. 197) würde »33 Francs kosten, nicht gerechnet das Papier«. Wenn man diesen Satz zugrundelegt, kann man rechnen, daß bei einer Auflage von 350 Stück jedes der zehn Blätter, die das *Yvette Guilbert-Album* enthält, ungefähr 38 Francs 50 Centimes kosten würde, das heißt also, alle zehn Blätter zusammen 385 Francs. Somit hätten die Grundkosten der Gesamtauflage des Albums *Yvette Guilbert* – wenn es in Frankreich gedruckt worden wäre, es wurde aber in London gedruckt – ungefähr 1.350 Francs betragen. Dazu kamen natürlich das Papier und das Übersetzerhonorar. Wenn man diese Summe von 1.350 Francs wegen der Luxusverpackung und der Werbung mindestens verdoppeln müßte, würde eine Schätzung von ca. acht Francs für die Gesamtkosten jedes Albums gerechtfertigt erscheinen. Im Verhältnis zu dem Verkaufspreis von 25 Francs stimmt ein Kostenfaktor von acht Francs mit Sands normaler Gewinnspanne von drei zu eins, wie er sie Lautrec gegenüber in einem Brief vom 1. März 1898 andeutet, überein.
Sagots Verkaufskataloge aus den neunziger Jahren wie auch die Preislisten in ›La plume‹ sind die am leichtesten zugänglichen Quellen für die Ermittlung des Marktwertes der Lithographien und Plakate. Anzeigen in ›La revue blanche‹ und anderen Veröffentlichungen über Kunst und Literatur, zum Beispiel ›Le centaure‹ bieten darüber hinaus weitere Preisinformationen.[19] In den meisten Fällen erfährt man aber mehr über Plakate als über Druckgraphik. Erst 1897, mit der Gründung von André Mellerios bedeutender Zeitschrift ›L'Estampe et l'affiche‹, waren zum erstenmal regelmäßig geführte Listen über Preise und Auflagenhöhen von Plakaten und Druckgraphik erhältlich. Wenn man auf diese Quellen zurückgreift, fällt es leichter, Lautrecs relative Stellung innerhalb des Pariser Kunstmarkts zu beurteilen. Es gibt da eine ganze Reihe variabler Größen – Papierqualität, Remarken (kleine Zeichnungen am Rande des Blattes), Auflagenhöhe –, die einen genauen Vergleich erschweren, doch wird 1899, ein Jahr, nachdem Sands *Yvette Guilbert* herausgebracht hatte, Redons ›L'Apocalypse‹, eine Folge von zwölf Lithographien (Auflage 100 Exemplare) sowie eine Folge von sechs Lithographien (Auflage 100 Exemplare) von Fantin-Latour für je 125 Francs verkauft.
Schwarzweiß-Lithographien waren eindeutig preiswerter herzustellen als Farblithographien. Pellets Beziehungen zu Lautrec begannen 1896 mit der Veröffentlichung von *Elles*. Er hatte seinen Sitz am Quai Voltaire No. 9 und publizierte nicht nur Lautrecs farbige Lithographien, sondern auch die von Signac, Luceu nd Lunois.[20] Es war allerdings Lunois, der konservativste der Gruppe, der für seine Farblithographien die höchsten Preise erzielte. Sein sechsfarbiges Blatt ›Quieto ou les derniers moments de taureau‹ von 1897, verkaufte sich für 60 Francs mit und für 50 Francs ohne Remarken (›L'Estampe et l'affiche‹, März 1897, Seite 56). Der höchste Preis für eine von Lautrecs drei sechsfarbigen Lithographien, die in den 1897er Folgen von ›L'estampe et l'affiche‹ angezeigt war, betrug 50 Francs. Die wirkliche Diskrepanz zwischen den Werken der einzelnen Künstler wird deutlich, wenn man die Auflagenhöhen vergleicht. *Der Clown im Moulin Rouge* (Kat. 170) und *Der Tanz im Moulin Rouge* (Kat. 180) sind beide in einer Auflage von 20 Exemplaren erschienen, während *Fürstliches Idyll* (Kat. 171) sogar nur in 16 Exemplaren aufgelegt wurde. Die Auflage von Lunois' ›Quieto‹ dagegen betrug 100 Exemplare, war also fünfmal so groß wie bei Lautrecs Arbeiten, während der Preis der gleiche war.
25 Abzüge von Lunois' ›Quieto‹ wurden für ›La Corrida‹ – eine Folge von acht Stierkampfszenen – abgezweigt. Darum standen nur 75 Exemplare der

Gesamtauflage als Einzelblätter zur Verfügung. Wenn man das bedenkt, mag eine abschließende Berechnung eine Vorstellung davon geben, wie sich Lautrecs Farblithographien, verglichen mit denen von einigen seiner Zeitgenossen, verkaufen ließen. Die höchste Bruttoeinnahme, die Lunois und Lautrec aus dem Druck einer Lithographie mit der gleichen Anzahl von Farben und von ungefähr der gleichen Größe erwarten konnten, betrug bei Lunois 4000 Francs, bei Lautrec 1000 Francs. Pellet begrenzte die Höhe der Auflagen von Lautrecs Drucken, wahrscheinlich weil er bemerkte, daß das Interesse ziemlich gering war. Er wußte vermutlich auch, daß Lautrecs Markt sogar bei so kleinen Auflagen keinen höheren als den durch Lunois eingeführten Preis vertrug.[21]

Pellet war – wie der Kritiker Mellerio – dem Markt weit voraus mit seiner Wertschätzung für Lautrecs Werk; beide bestärkten den Künstler, seinen eigenen Weg zu gehen. Sie sahen jedoch auch, was an dem Werk des beliebten Lunois von Wert war. In dem 1898 erschienenen Buch ›La lithographie originale en couleurs‹ behandelt Mellerio die Vorzüge beider Künstler wie folgt:

»Toulouse-Lautrec muß zuerst betrachtet werden. Er hat stark zur Entstehung der originalen Farblithographie beigetragen, sowohl im Hinblick auf die Konzeption als auch auf die handwerkliche Ausführung. Persönliche Neigung und Lebensumstände haben ihn zu großer Produktivität gedrängt... Toulouse-Lautrec ist zweifellos für Graphik begabt – wir denken, besonders für Graphik.

Wir ziehen seine Graphik sogar seinen Gemälden vor; in diesem letzten Medium, das mehr die Ausarbeitung der Einzelheiten erfordert und weniger unmittelbar ist, scheint er weniger zu Hause zu sein. Seine bemerkenswerte Inspiration und die Art seines Vorgehens, sein Wissen, das er sich langsam, während er sein eigener Lehrmeister war, schuf, haben ihm zu Recht eine Spitzenstellung auf dem Gebiet der originalen Farblithographie eingetragen.

Lunois ist ein Praktiker, der den Stein von Grund auf kennt. Früher stellte er Reproduktionen her, hat sich aber seither durch seine vielen und verschiedenartigen Werke einen bedeutenden Platz auf dem Gebiet der Originalgraphik, besonders der Farblithographie erworben... Lunois' gewissenhafte Arbeit, sein techni sches Wissen und seine jüngsten Fortschritte weisen darauf hin, daß er starken Einfluß auf die Entwicklung der Farblithographie ausüben kann, umsomehr als er so produktiv ist.«[22]

11 Der erste weibliche Plakatierer in Paris.

Farbige, vom Stein gedruckte Plakate waren wesentlich billiger als Sammlerlithographien. So wurde zum Beispiel 1894 Lautrecs *Moulin Rouge* (Kat. 247–248) für 15 Francs verkauft, während sein kleineres Plakat *Divan Japonais* (Kat. 260–261) nur 2 Francs oder, wenn es auf Leinen aufgezogen war, 3 Francs 50 Centimes kostete. Natürlich soll ein Plakat in erster Linie ein Produkt verkaufen; je mehr davon da sind und je besser man sie sieht, desto größer der Werbeeffekt. So widersprach es nicht nur dem Sinn des Plakats, einen hohen Preis anzusetzen, es war auch unnötig. Plakate wurden in großen Auflagen gedruckt: ein-, zwei-, drei-

tausend oder sogar mehr. Darum konnten die Herstellungskosten pro Stück ziemlich gering sein. Amadée Meunier führt diese Berechnungen in seinem 1898 erschienenen ›Traité de lithographie‹ im einzelnen auf.[23] Meuniers Leitfaden gibt die Plakatformate mit der zugehörigen Steuer an:

	cm	centimes	Pfennige
1/4 Colombier	41 x 30	6	5
1/2 Colombier	60 x 41	12	9 1/2
Jesus	70 x 65	18	14 1/2
Colombier	61 x 82	18	14 1/2
Grand Aigle	110 x 70	24	19
Double Colombier	122 x 82	24	19
Double Grand Aigle	140 x 110	24	19
Quadruple Colombier	164 x 122	24	19
Quadruple Grand Aigle	200 x 140	24	19
Triple Colombier	82 x 164	24	19

Die am häufigsten verwendeten Formate waren doppeltes und vierfaches »Colombier«. So passen zum Beispiel *Reine de Joie, Babylone d'Allemagne* und *Eldorado: Arsitide Bruant* (Kat. 249–251/ 262–263) jeweils in die Maße des »doppelten Colombier«, während *Moulin Rouge* (ohne den oben angefügten Streifen) in das »vierfache Colombier« paßt. *Divan Japonais* hat die Maße eines »einfachen Colombier«. Obwohl es eine ganze Reihe von Ausnahmen gibt, wurde fast immer eine Steuer erhoben und eine Steuermarke auf das Plakat geklebt, wenn es außerhalb eines Gebäudes hing und die Adresse des Herstellers des angezeigten Produkts auf dem Plakat angegeben war.

Bei der Herstellung eines typischen »Doppel-Colombier«-Plakats wie *Reine de Joie* waren folgende Kostenfaktoren beteiligt: für ein ›Künstler Plakat‹ betrugen Künstlerhonorar, Papier und Druckkosten bei eintausend Exemplaren 1000 Francs; für die nächsten tausend Abzüge kamen weitere 300 Francs Druckkosten und für jedes weitere Tausend nochmals 250 Francs dazu.[25] Außerdem wurde eine Steuer von 24 Centimes (1898) auf jedes Plakat erhoben, ferner mußte auch das Ankleben an die Wände mit 15 Centimes pro Plakat bezahlt werden. Die Kosten eines Exemplars von *Reine de Joie* betrugen darum höchstwahrscheinlich:

1,39 Francs, wenn in einer Auflage von 1000 gedruckt
1,04 Francs, wenn in einer Auflage von 2000 gedruckt
0,91 Francs, wenn in einer Auflage von 3000 gedruckt

Die Kosten pro Exemplar des *Moulin Rouge*-Plakates betrugen höchstwahrscheinlich: 2,42 Francs, 1,67 Francs und 1,42 Francs entsprechend dem obigen Schema der Auflagenhöhe.

Die Anzahl der heute noch erhaltenen Plakate beweist, daß nicht alle Plakate angeklebt und damit zerstört worden sind; einige wurden direkt an Kunsthändler und Sammler verkauft.[26] Wie man auf dem bekannten Photo von Lautrec vor Chérets ›Ball im Moulin Rouge‹ sieht, wurden Plakate auch in Schaukästen, die darauf spezialisierten Gesellschaften gehörten, ausgestellt; in solchen Fällen wurden zusätzliche monatliche Mietgebühren, aber keine Plakatgebühren erhoben.

Die Plakatbegeisterung bei Sammlern grassierte in den späten achtziger und den neunziger Jahren.[27] Der Preis für ein Plakat wurde von seiner Seltenheit beeinflußt, wie zum Beispiel bei Grassets Blatt ›Romantischer Buchladen‹ von 1887, das 1894 von Sagot als »très rare« angesehen und darum mit 20 Francs bewertet wurde, oder auch von seiner Einzigartigkeit, wie zum Beispiel Lautrecs *Der Gehenkte*; dieses führte Sagot im gleichen Katalog für 25 Francs auf und bemerkte dazu: »Besonders wichtiges Plakat, ohne jeden Text, echte Graphik. Dies ist das erste Plakat des Künstlers; es ist außerordentlich selten.« Probedrucke ohne den Text wurden ebenfalls höher bewertet. Lautrecs *La revue blanche* mit Text kostete 2 Francs 50 Centimes, ein Abzug ohne Text jedoch 5 Francs; wenn man aber ein Exemplar der Auflage von 25 Probedrucken ohne Text mit Remarque, signiert und numeriert, haben wollte, mußte man 10 Francs anlegen. Das gleiche gilt für das Plakat von *May Belfort* (Kat. 268); hier haben die 25 Exemplare der Vorzugsauflage eine Remarque mit einer »Katze mit Halskrause und Monokel«.

Während der letzten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts und im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts blieb der Wert des französischen Francs im Verhältnis zu anderen Währungen stabil. Von 1884 bis1910 bewertet der Baedeker von Paris den Franc gleichbleibend wie folgt: 1 Franc = 20 US-Cents = 9 3/4 britische Pence = 80 deutsche Pfennige. Im Frankreich der neunziger Jahre hatte man mit der Inflation keine Probleme; das wird dadurch bestätigt, daß die Preise für Restaurants, Taxis und Unterhaltung vom Beginn des letzten Jahrzehnts bis zum Ende des Jahrhunderts unverändert blieben.

Es ist der Mühe wert, ein paar Nachforschungen über

die am Ende des Jahrhunderts bestehenden Lebenshaltungskosten in Paris in den verschiedenen Gesellschaftsschichten anzustellen, um den damaligen relativen Wert einer Graphik oder eines Plakats und damit die Frage, wer sich eine Graphik oder ein Plakat leisten konnte, besser beurteilen zu können. Zwei junge amerikanische Künstler, die in ›Bohemian Paris of Today‹ erwähnt werden und die ab etwa 1894 für vier Jahre in Paris lebten, konnten für 800 Francs oder 640 Mark im Jahr eine Atelierwohnung auf dem linken Seineufer in einer Seitenstraße der Rue St. André-des-Arts mieten. Die Ausstattung der Wohnung kostete sie 150 Francs; einer der beiden Studenten konnte sogar Plakate von Chéret, Alphonse Mucha und Steinlen in sein Zimmer hängen![28] Obwohl Lautrec nicht der typische Künstler der Bohème war, lebte er doch von einem relativ knappen Budget. Seine monatlichen Ausgaben im ersten Halbjahr 1893 betrugen – ohne die Miete – durchschnittlich ungefähr 250 Francs, das heißt circa 200 Mark. 1894 mietete er eine neue Wohnung auf dem Montmartre in der Rue Coulaincourt No. 27 für 800 Francs im Jahr und stellte ein in seiner Wohnung untergebrachtes Dienstmädchen für monatlich 40 Francs ein; sein ebenfalls gemietetes Atelier war in der nahegelegenen Rue Tourlaque No. 7.

Gehälter, Löhne und Honorare allerdings waren höchst unterschiedlich; ein Beispiel zeigt, wie weit im Paris des Fin de siècle die Extreme auseinanderlagen: Yvette Guilbert erhielt auf dem Höhepunkt ihrer Laufbahn 21 000 Francs im Monat, als sie in La Scala auftrat; ein Hauptdarsteller am Théâtre de Montparnasse bekam 100 Francs wöchentlich; ein Malermodell an der École des Beaux-Arts wurde mit 30 Francs die Woche bezahlt, gleichgültig, ob es sich um ein Kind oder einen Erwachsenen handelte. Eine Näherin mußte sich mit 2 bis 2,5 Francs für einen zwölfstündigen Arbeitstag begnügen.

Die humoristische Zeitung ›Le rire‹ kostete 15 Centimes. Das Chat Noir bot Mittagessen für 2 Francs 50 Centimes und Abendessen für 3 Francs an. Der Eintrittspreis für den ›Salon des cent‹ kostete 1 Franc, ebensoviel wie für den offiziellen Salon der Société des Artistes Français und der Société des Beaux-Arts. Am Eröffnungstag jedoch kostete der Eintritt zu diesen beiden Ausstellungen 10 Francs. Ein Plakat zu kaufen, kostete etwa ebensoviel wie man für einen Abend mit bürgerlicher Unterhaltung aufwenden mußte. Wollte man eines der Cafés-concerts genießen, mußte man durchschnittlich 3 bis 5 Francs ausgeben. Diese Nachtlokale erhoben zwar keinen Eintrittspreis, aber die Getränke wurden zu überhöhten Preisen von 75 Centimes bis 5 Francs ausgegeben. Für 3 Francs 50 Centimes konnte man den Nouveau Cirque oder den Cirque Fernando besuchen oder sich der gewagten Atmosphäre im Moulin Rouge oder den Folies Bergère aussetzen.

Wer sich eine Farblithographie für 50 Francs kaufte, konnte es sich auch leisten, während des Karnevals von Mitternacht bis Morgengrauen die Maskenbälle in der Oper mitzumachen, die für Männer 20 Francs und für Frauen 10 Francs kosteten. In der Oper kosteten die besten Logenplätze 17 Francs; weniger gute Plätze gab es für 2 Francs. In anderen regulären Theatern wie zum Beispiel dem Théâtre Français, der Opéra Comique, dem Odéon und dem Théâtre de la Renaissance kosteten die Eintrittskarten 10–12 Francs bis hinunter zu 2–3 Francs.

Wenn man allerdings sehr arm war, kaufte man keine Plakate, erst recht keine Druckgraphik, ging auch weder in Cafés-concerts noch stieg man auf den Eiffelturm. Stattdessen verbrachten einfache Arbeiter – wie sie zum Beispiel Steinlen dargestellt hat – ihre Sonntagabende auf dem Montmartre beim Tanz im Moulin de la Galette, wo der Eintritt nur 50 Centimes für Männer und 25 Centimes für Frauen betrug. Auch sie brauchten aber, wie schon erwähnt, nicht darauf zu verzichten, Lautrecs Kunst zu sehen. Kritiker bezeichneten die Plakate von Lautrec und seinen Künstlerkollegen als die »Fresken der Armen« und den »Salon der Straße«.

Über fotomechanische Zeitschriften-Illustrationen, Plakate und, in limitierter Auflage erschienene, Lithographien erreichte Lautrecs graphisches Werk ein breites, sehr gemischtes Publikum. Seine 15jährige Tätigkeit als Illustrator und Lithograph zeigt ihn als einen Künstler, der im Einklang mit seiner Zeit stand. Sein graphisches Werk faßt nicht nur die Ausbeute der neuen Techniken zusammen, die die Grenzen der Druckkunst erweiterten, sondern ist zugleich kongenialer Ausdruck der Ästhetik des Fin de siècle.

Anmerkungen

1 Bereits im Sommer 1881 hatte Lautrec eigens für Buchillustrationen Entwürfe gezeichnet. In diesem Jahr hatte sein Freund Etienne Devisme den Roman ›Cocotte‹ geschrieben und Lautrec gebeten, ihn zu illustrieren. Obwohl er noch »ein Maler im Embryonalzustand« war – wie Lautrec sich selbst im Hinblick auf dieses Projekt nannte –, machte er, auf das Erscheinen des Romans vertrauend, 23 Federzeichnungen dafür. Zum Unglück für die beiden aufstrebenden Künstler wurde das Buch damals nicht veröffentlicht. Das geschah vielmehr erst 1953, und da auch nur, weil die Illustrationen von Lautrec waren, nicht um der Arbeit des Schriftstellers willen. Siehe Henri Perruchot, *Toulouse-Lautrec*. Übersetzung von Humphrey Hare, London, 1962, Seiten 60–61.
Cormon begann im Juni 1884 ein anderes von Mißgeschick verfolgtes Projekt. Henri Rachou und Lautrec wurden beide von ihrem Lehrer beauftragt, Illustrationen für eine bebilderte Ausgabe von Victor Hugos ›La légende des siècles‹ zu entwerfen. Im Frühling des gleichen Jahres fertigte Lautrec auch eine Zeichnung für den ›Figaro illustré‹, die wiederum nicht erschien. Siehe Lucien Goldschmidt und Herbert Schimmel, *Unpublished Correspondence of Henri de Toulouse-Lautrec*, New York, 1969, Seite 81, Brief 58, Anmerkung 1.

2 Abbildungen siehe P. Huisman und M. G. Dortu, *Lautrec by Lautrec*, New York, 1964, Seite 253

3 *Le Mirliton*, Nummern 31, 33, 34; Januar, Februar, März 1887

4 Näheres über Bruant, Salis, ihre Cabarets und Zeitschriften siehe Phillip Dennis Cate und Sinclair Hamilton Hitchings, *The Color Revolution: Color Lithography in France, 1890–1900*, Layton, Utah, und New Brunswick, New Jersey, 1978, Seiten 6–7

5 Marius Vachon, *Les arts et les industries du papier en France, 1871–1894*, Paris, 1894, Tafel nach Seite 104

6 *Ebenda*. Seiten 108–109 (Übersetzung ins Englische von Cathy Suroweic)

7 Godefrey Engelmann, *Traité théorique et practique de lithographie*. Mulhouse, 1835–40; E. Duchâtel, *Traité de lithographie artistique*. Paris, 1893

8 Herbert D. Schimmel und Phillip Dennis Cate, *The Henri de Toulouse-Lautrec and W. H. B. Sands Correspondence*. New York, 1983, Brief 29, Seiten 68–69. *The Motograph Moving Picture Book*. London, 1898, und die französische Ausgabe *Le motograph album d'images animées*. Paris, 1899

9 An dieser Stelle möchte ich Jean-Claude Romand, Direktor der Galerie Sagot – Le Garrec, Paris, dafür danken, daß er mir die Verkaufskataloge seines Urgroßvaters zugänglich gemacht hat.

10 *La revue blanche*, Nummer 16, Februar 1893, Seite 146

11 *Figaro illustré*, zweite Serie, Nummer 40, Juli 1893, Seiten 137–140

12 Näheres über *L'Estampe originale* siehe Donna Stein und Donald H. Karshan, *L'Estampe originale: A Catalogue Raisonné*, New York, 1970

13 Perruchot, *Toulouse-Lautrec*, Seite 175

14 Zitiert in Cate und Hitchings, *The Color Revolution*. Seite 18

15 Näheres über ›La revue blanche‹ siehe Hermann und A. B. Jackson, *La revue blanche (1889–1903)*, Paris, 1960

16 Eingehende Erörterungen über ›La plume‹ siehe Phillip Dennis Cate, *La plume and its Salon des Cent: Promoters of Posters and Prints in the 1890's*, *Print Review 8*. 1978, Seiten 61–68

17 Schimmel und Cate, *Toulouse-Lautrec and W. H. B. Sands*

18 *The Paris Magazine*, Band 1, Nummer 2, Januar 1899, Seite II, (Herausgeber Clarke & Co., Rue St. Honoré No. 225, Paris und Sands & Co., Burleigh Street No. 12, London)

19 *La revue blanche* annoncierte in ihren Ausgaben vom Herbst 1895 die eigenen Graphik- und Plakateditionen; *L'Album de la revue blanche* mit zwölf Graphiken von zwölf Künstlern sollte 25 Francs, einzelne Drucke 5 Francs kosten. Lautrecs Lithographien *Anna Held* und *May Belford* kamen auf je 5 Francs, ebenso wie die beiden *La revue blanche*-Plakate von Bonnard und Lautrec.

20 Pellet stand in direktem Wettbewerb mit seinem Kollegen vom rechten Seineufer: Ambroise Vollard. Dieser brachte unter anderem in den neunziger Jahren die farblithographischen Alben von Maurice Denis, Pierre Bonnard und Edouard Vuillard heraus. Lautrec arbeitete nur einmal im Jahre 1897 mit Vollard zusammen; es ging um die Aufnahme seiner *Ländlichen Ausfahrt* (Kat. 192) in die Sammelpublikation ›L'Album d'estampe originale de la Galerie Vollard‹.

21 Dieser begrenzt aufnahmefähige Markt wird in dem folgenden Brief von Lautrec vom 30. November 1898 an Pellet bestätigt: »Lieber Herr, am 8. Juli 1897 haben Sie 25 Schwarzweißabzüge von *Interieur de Brasserie* (Kat. 183) zu einem Nettopreis von 10 Francs und zehn Abzüge von *Femme dans la loge* (Kat. 132) zu 20 Francs netto übernommen. Sie haben zwei Abzüge von *Brasserie* verkauft – macht 20 Francs – und einen von *La loge* zu 20 Francs. Das macht insgesamt 40 Francs. Sie haben mir 200 Francs auf das Ganze vorgeschossen, 160 Francs stehen also jetzt aus. Ich überlasse Ihnen darum acht Abzüge von *La loge* zur Sicherheit und nehme das übrige zurück.« (Goldschmidt und Schimmel, *Unpublished Correspondence*, Brief 221, Seite 198). Daraus ist ersichtlich, daß Pellet innerhalb von anderthalb Jahren nur drei Schwarzweiß-Lithographien verkaufen konnte. In einem weiteren Brief – der zwei Jahre früher, am 2. Dezember 1896 datiert ist – schreibt Lautrec an E. Deman, einen Verleger in Brüssel: »Ich habe Ihnen einen Abzug von *Lender* geschickt; für Sie 30 Francs, für die Käufer 50 Francs« (Goldschmidt und Schimmel, *Unpublished Correspondence*, Brief 209, Seite 191). Um 1897 war es offensichtlich, daß Lautrec und Pellet es nicht länger lohnend fanden, große Auflagen herzustellen; wie dem auch sei, das Niveau der Verkaufspreise blieb unverändert.

22 André Mellerio, *La lithographie originale en couleurs publiée par L'estampe et l'affiche*. Paris, 1898. Das zitierte Material stammt aus Mellerios Buch, herausgegeben und übersetzt von Margaret Needham, in Cate und Hitchings, *The Color Revolution*. Seiten 79–97. Der deutschen Übersetzung liegt dieser englische Text zugrunde.

23 Amadée Meunier, *Traité de lithographie*. Paris, 1898, Seiten 142–145

24 Die Steuern sind in französischen Centimes und deutschen Pfennigen angegeben

25 1895 erhielt Lautrec von ›La plume‹ 200 Francs Honorar für *Irish and American Bar Rue Royale – The Chap Book* (Kat. 277). (Goldschmidt und Schimmel, *Unpublished Correspondence*. Brief 196, Seite 182)

26 Plakate, die – gewöhnlich auf Leinwand aufgezogen – unmittelbar an Händler oder Sammler verkauft wurden, waren von der 15 Centimes betragenden Plakatsteuer befreit; in einem Brief an einen unbekannten Empfänger stellt Lautrec fest: »Ich habe einige *Aube*-Plakate (Kat. 291), die ich Ihnen zur Verfügung stellen könnte. Sie sind bei M. Ancourt zu einem Preis von 50 Francs für 50 Stück zu haben.« (Goldschmidt und Schimmel, *Unpublished Correspondence*. Brief 208, Seite 109.) *L'Aube* paßt in die Colombier-Maße und dürfte selbst bei einer Auflage von 1000 nur 50–70 Centimes pro Stück in der Herstellung gekostet haben.

27 Näheres über Plakatkunst und -sammeln in dieser Zeit siehe Cate und Hitchings, *The Color Revolution*

28 W. C. Morrow, *Bohemian Paris of To-day*, London, 1899, Seite 21

Tafelteil

Wolfgang Wittrock

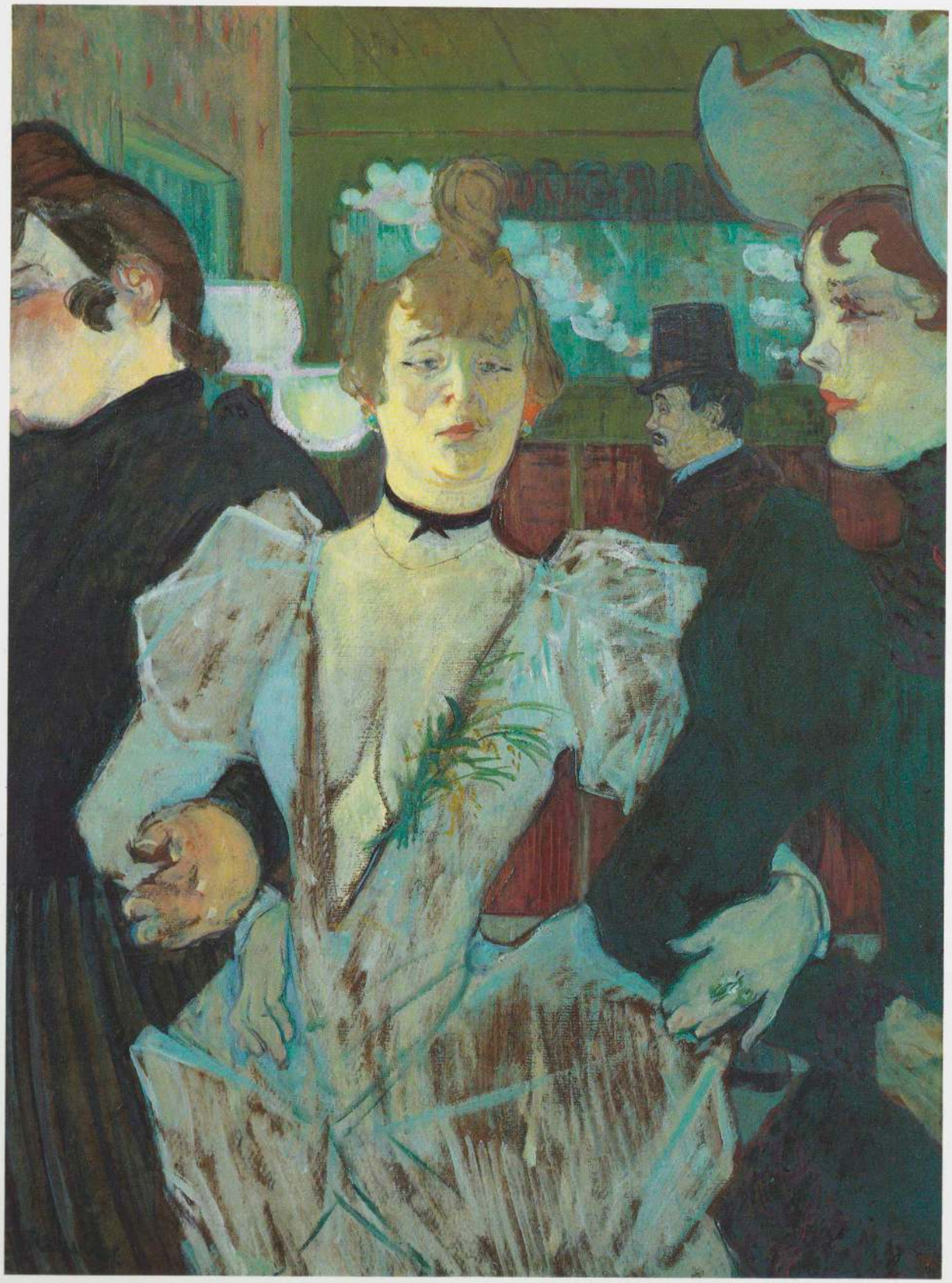
Anmerkungen zu Lautrecs Lithographien

Die Lithographien von Henri de Toulouse-Lautrec erschließen sich dem Verständnis erst richtig, wenn man sie im Zusammenhang mit seinen Gemälden und Zeichnungen sieht. Lautrec war schon ein sehr erfahrener Zeichner bzw. Maler, als er 1891 die erste Lithographie schuf. Sein Werkverzeichnis vermerkt bis dahin mehr als 3000 Zeichnungen und 400 Gemälde. In all seinen Skizzen und Zeichnungen verdichtete er seine Bildvorstellungen, bis er die Form gefunden hatte, die ihm vorschwebte. Mehr als am Oberflächendetail lag ihm daran, das innere Wesen des Dargestellten wiederzugeben. Das war sein Hauptanliegen, und darin unterschied er sich vor den meisten Künstlern seiner Zeit. Die vielen Skizzen nach dem lebenden Modell dienten ihm in der Druckwerkstatt während der Arbeit an der endgültigen Komposition nur als Gedächtnisstütze.

Lautrec war so erfahren, daß er die einfarbigen Lithographien gewöhnlich unmittelbar auf den Stein zeichnete, ohne sie korrigieren zu müssen. Es gibt deshalb von diesen Lithographien fast keine Zustandsdrucke. Das direkte Zeichnen auf den Stein erfordert eine große Konzentration, da Änderungen technisch kompliziert und zeitraubend sind. In den meisten Fällen waren Lautrecs unmittelbar auf dem Stein entstandenen Lithographien vollendeter als seine Zeichnungen auf Papier.

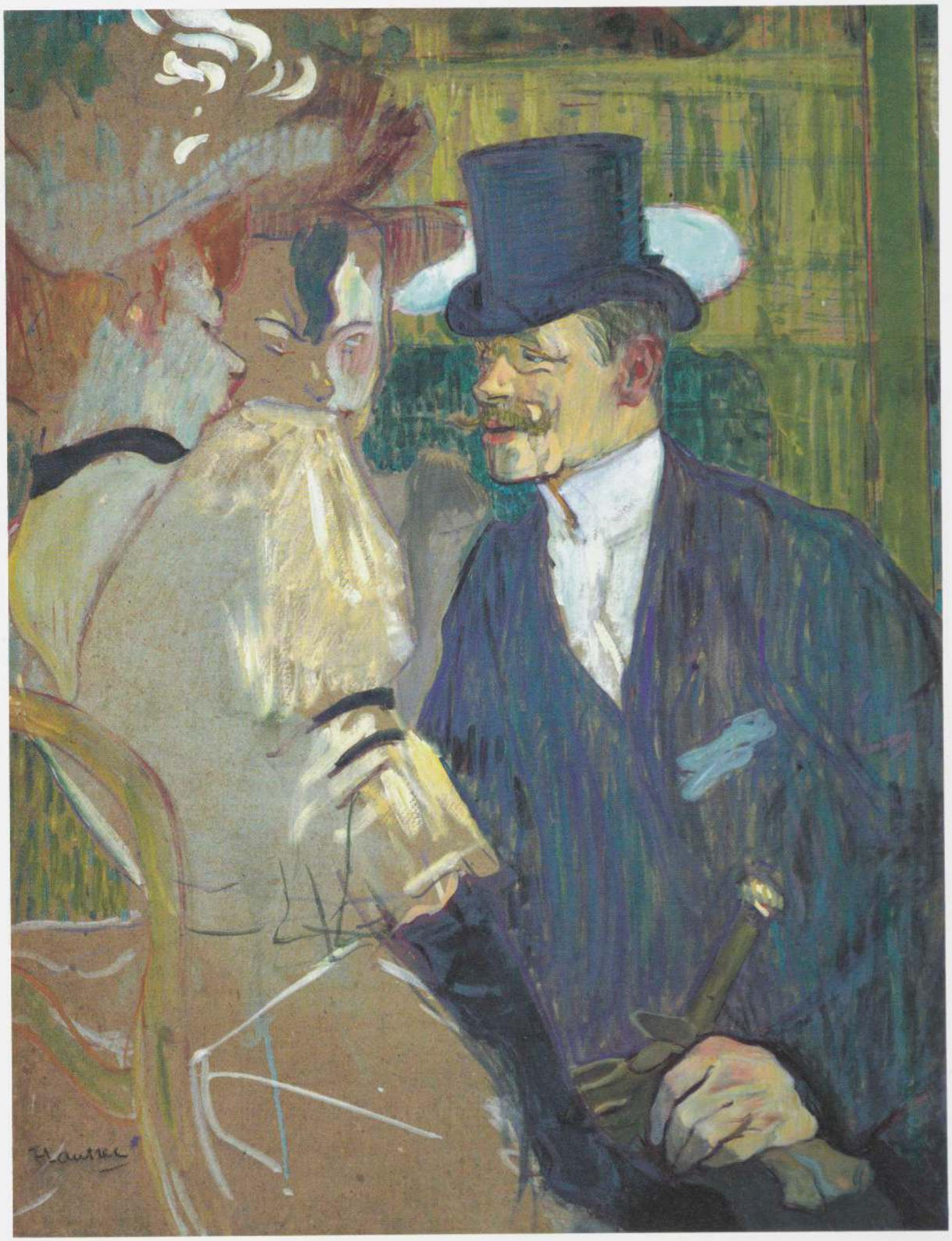
Wenn Lautrec einen Auftrag für eine Farblithographie erhielt, griff er meist auf eine Komposition zurück, die er in seiner Malerei bereits erprobt hatte. Vor 1896 konnte er ein flüchtig angelegtes Gemälde noch in eine detaillierte Lithographie umsetzen. 1897 jedoch, als Alkohol und Krankheit ihren Tribut zu fordern begannen, nahmen seine schöpferischen Kräfte ab, und er fing an, verhältnismäßig stark ausgearbeitete Gemälde früherer Zeit für seine Farblithographien aufzugreifen. Die Kompositionen dieser Blätter wiederholen mehr oder weniger die der Gemälde, aber es spricht für den Künstler, daß auch diese Lithographien noch zu seinen besten Graphiken gehören. Ebenfalls ab 1897 verwendete Lautrec für seine Portraits der Schauspieler häufiger Photographien als Vorlage für seine Werke.

Die Zustandsdrucke erklären, wie Lautrec und seine kongenialen Drucker – meistens Henri Stern – an einer Farblithographie arbeiteten. In den neunziger Jahren erreichten die technischen Möglichkeiten der Lithographie einen Höhepunkt. Die Forderungen und Ansprüche der Wirtschaft gaben Impulse zu enormen technischen Fortschritten. Man konnte für eine Lithographie zwanzig bis dreißig Steine und Farben verwenden. Lautrec und seine Drucker nutzten jedoch nie in vollem Umfang die ihnen zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten voll aus. Bei seinen Farblithographien wurden nur einmal acht Steine verwendet, meist weniger. Es waren vielmehr Lautrecs schöpferische Phantasie und seine Sensibilität in der Farbwahl, verbunden mit einer idealen Zusammenarbeit mit seinem Drucker, die seine Lithographien zeitloser werden ließen als die seiner Zeitgenossen. Zum Beispiel Alexandre Lunois (1863–1916) war zu seiner Zeit viel populärer und erfolgreicher als Lautrec. Seine mehr als zehnjährige professionelle Erfahrung auf dem Gebiet der Lithographie hatte ihn mit den letzten technischen Neuerungen vertraut gemacht, doch fehlte ihm Lautrecs künstlerische Qualität. Lunois' Lithographien erscheinen uns heute als bunte illustrative Darstellungen, die nur Äußerlichkeiten vermitteln. Lautrec seinerseits konnte mit weitaus beschränkteren Mitteln Werke von größerer Aussage schaffen. Die Folgen farbiger Zustandsdrucke erklären detailliert den Entstehungsprozeß seiner Farblithographien (z. B. Kat. 73–79).

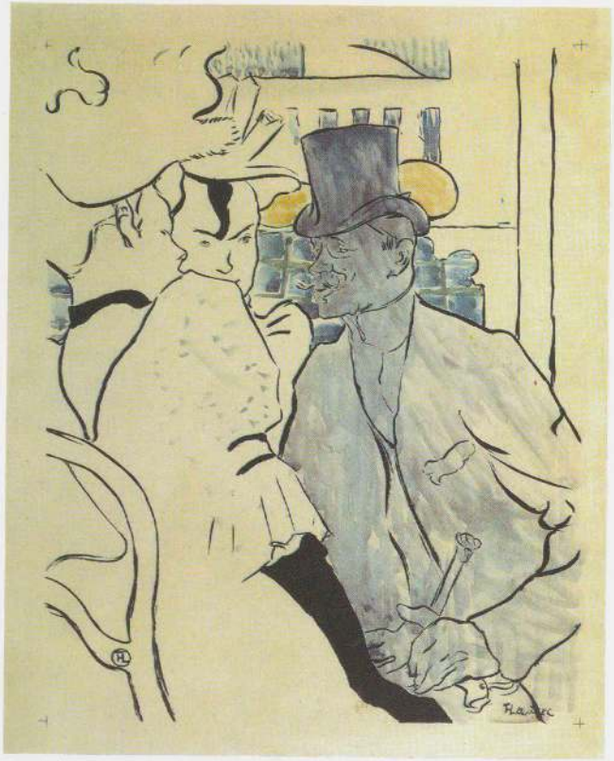


La Goulue beim Betreten des Moulin Rouge, 1891, Öl (Kat. 1)

Im Moulin Rouge, La Goulue und ihre Schwester, 1892, Farblithographie (Kat. 3)



Der Engländer im Moulin Rouge, 1892, Öl und Gouache (Kat. 4)



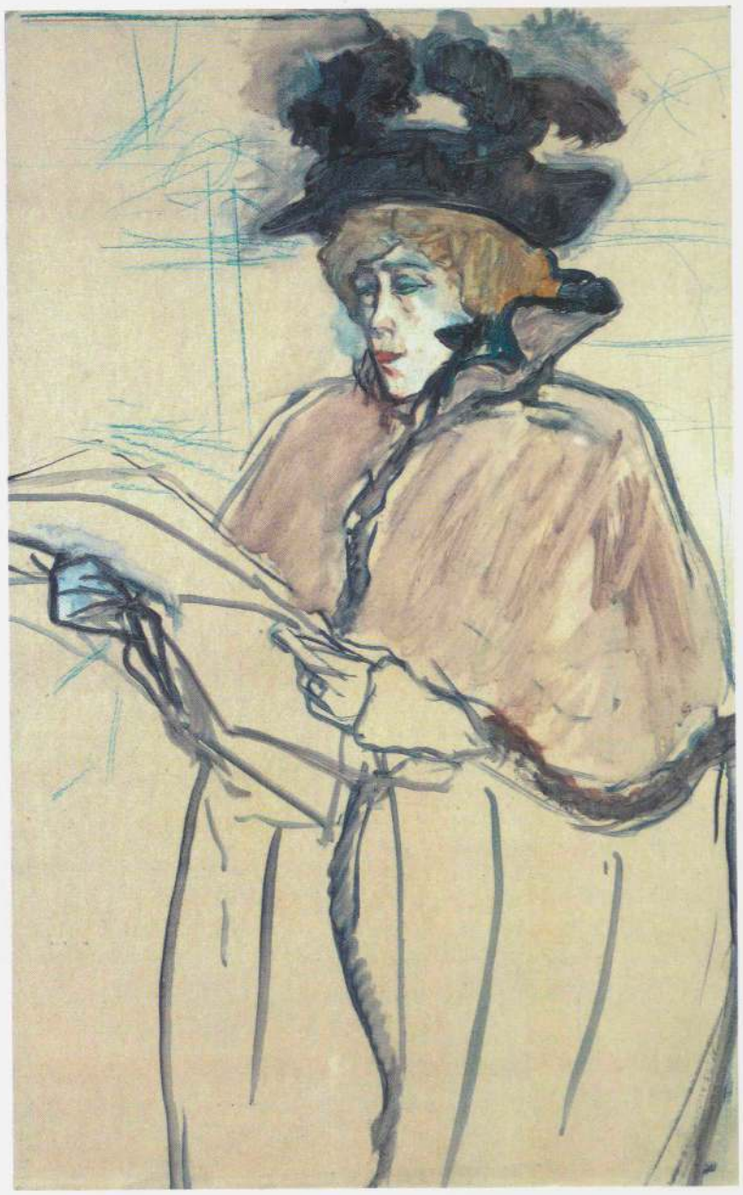
Der Engländer im Moulin Rouge, 1892,
Lithographie und Aquarell (Kat. 6)

Der Engländer im Moulin Rouge, 1892,
Lithographie (Kat. 7)

Der Engländer im Moulin Rouge, 1892,
Lithographie (Kat. 8)

Der Engländer im Moulin Rouge, 1892, Farblithographie (Kat. 11)

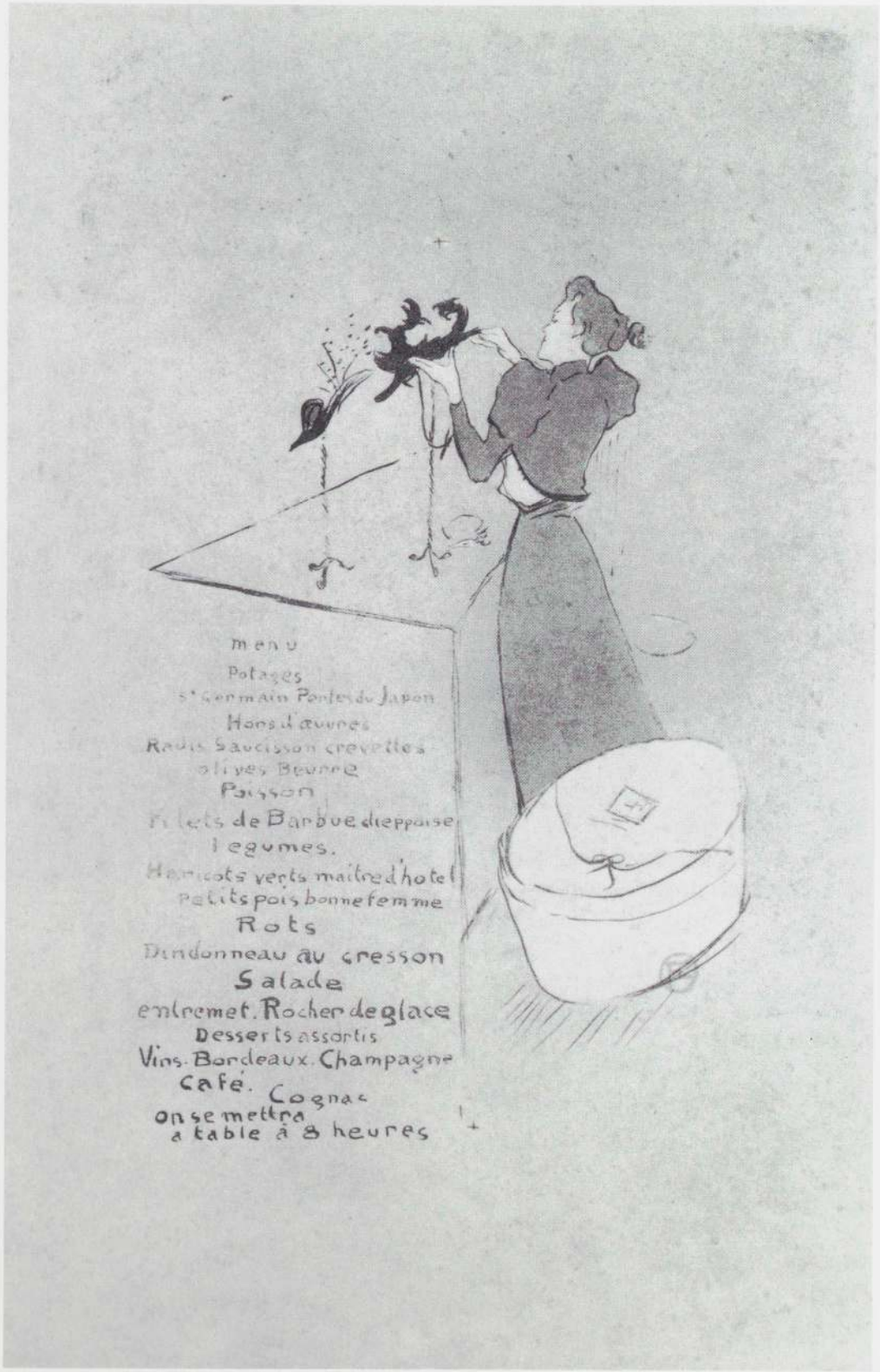
Vater Cotelle, 1893, Kohle und Farbkreiden (Kat. 12)



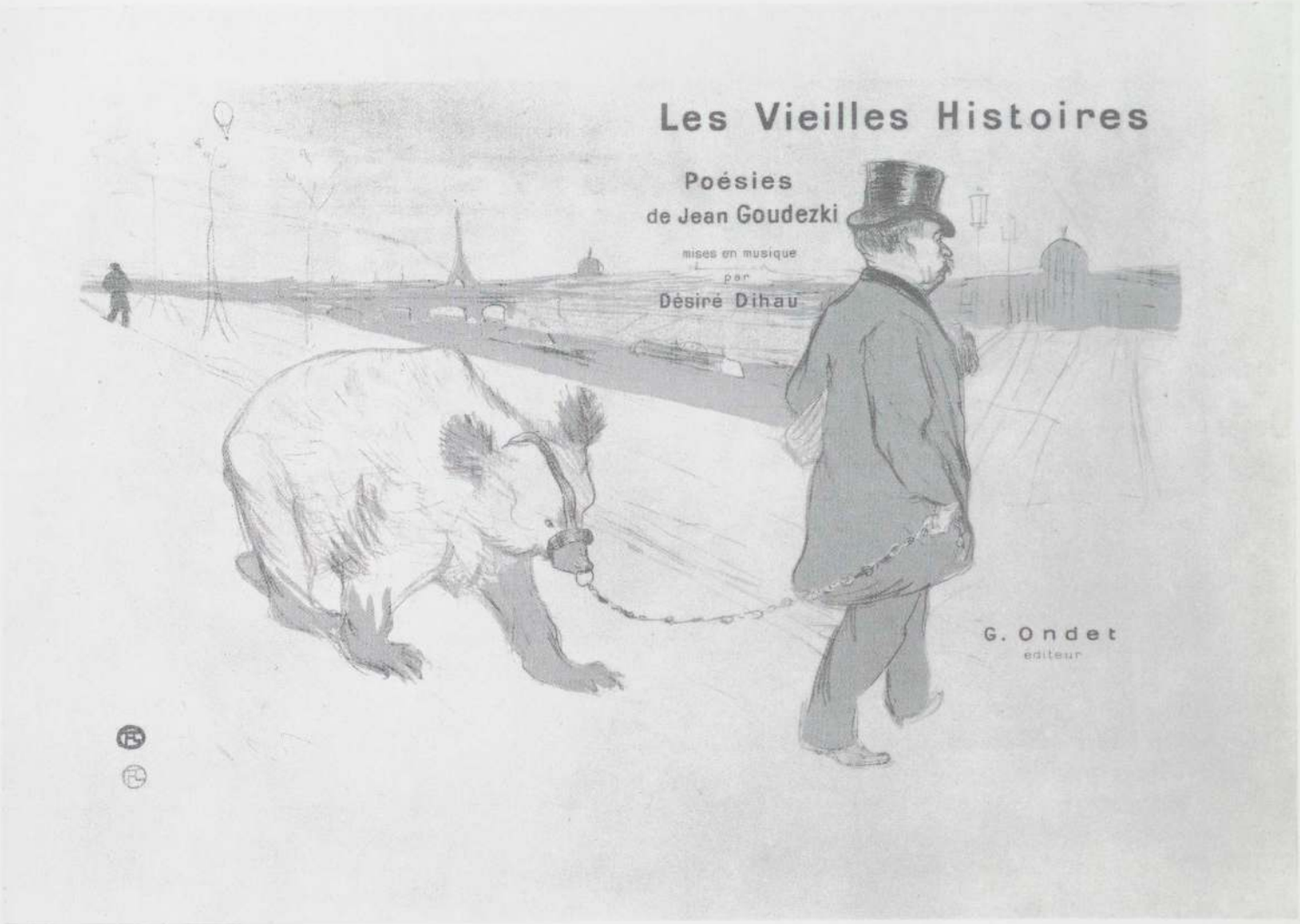
Jane Avril, einen Probedruck betrachtend, 1893,
Gouache (Kat. 13)

Jane Avril, einen Probedruck betrachtend (Umschlagbild), 1893,
Lithographie (Kat. 14)

Jane Avril, einen Probedruck betrachtend (Umschlagbild), 1893,
Farblithographie (Kat. 15)



Die Modistin, Renée Vert, 1893, Farblithographie (Kat. 16)



Die alten Geschichten (Umschlag), 1893, Farblithographie (Kat. 18)

Porträt von Désiré Dihau beim Fagottspielen, 1893, Bleistiftzeichnung (Kat. 19)

Für Dich!..., 1893, Lithographie (Kat. 21)

Für Dich!..., 1893, Umdrucklithographie (Kat. 23)

Für Dich!..., 1893, Lithographie (Kat. 24)

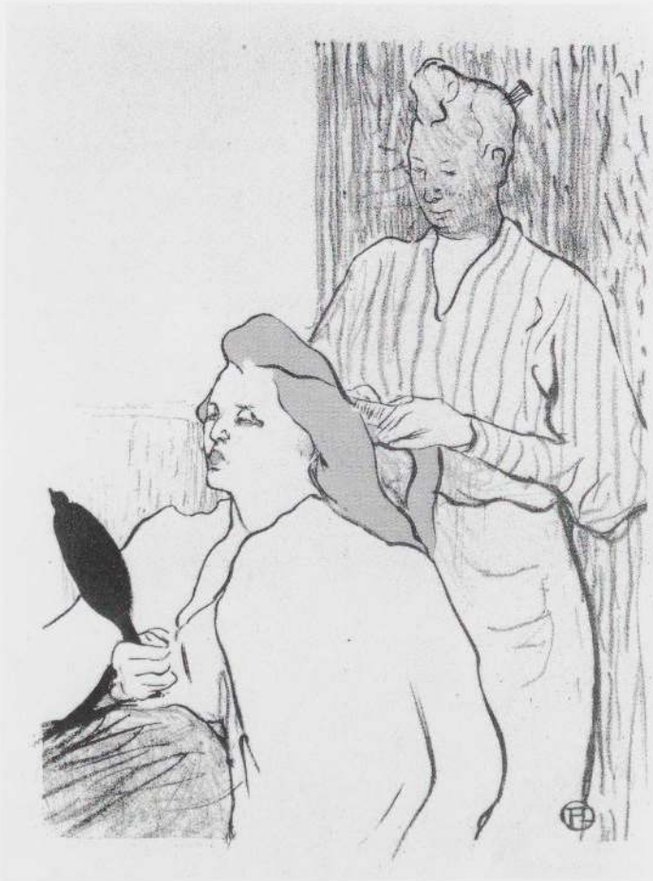
Weibliche Studie, 1893, Lithographie mit Schablonenkolorierung (Kat. 29)

Armes Straßenmädchen, 1893, Ölskizze (Kat. 31)

Armes Straßenmädchen, 1893, Lithographie (Kat. 32)

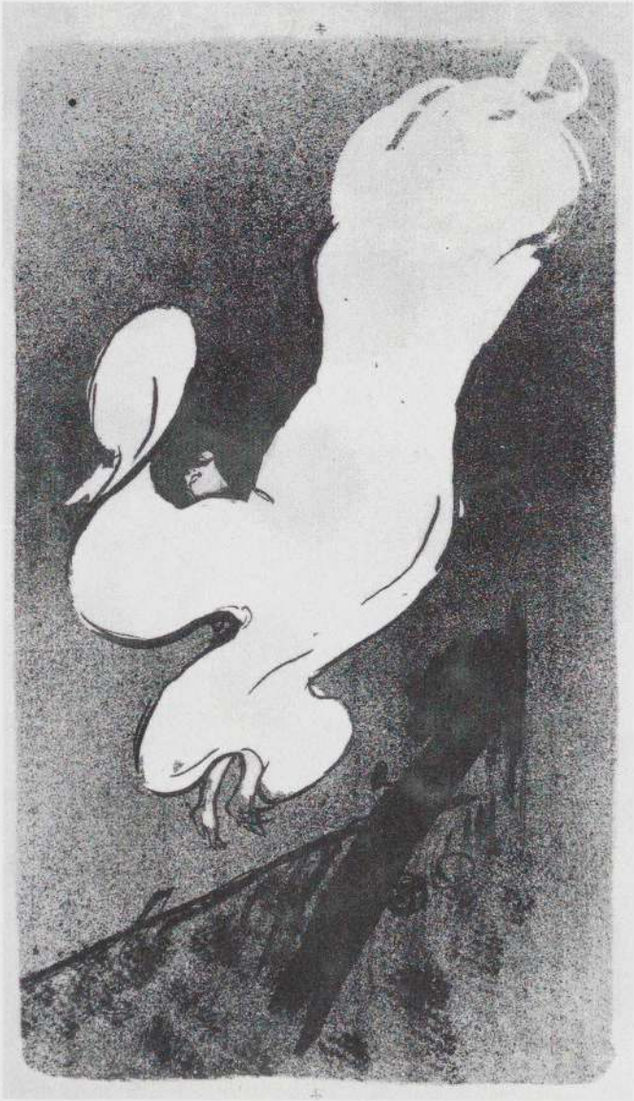
Das kleine Laufmädchen, 1893, Lithographie (Kat. 33)

Carnot krank!, 1893, Lithographie mit Schablonenkolorierung (Kat. 30)

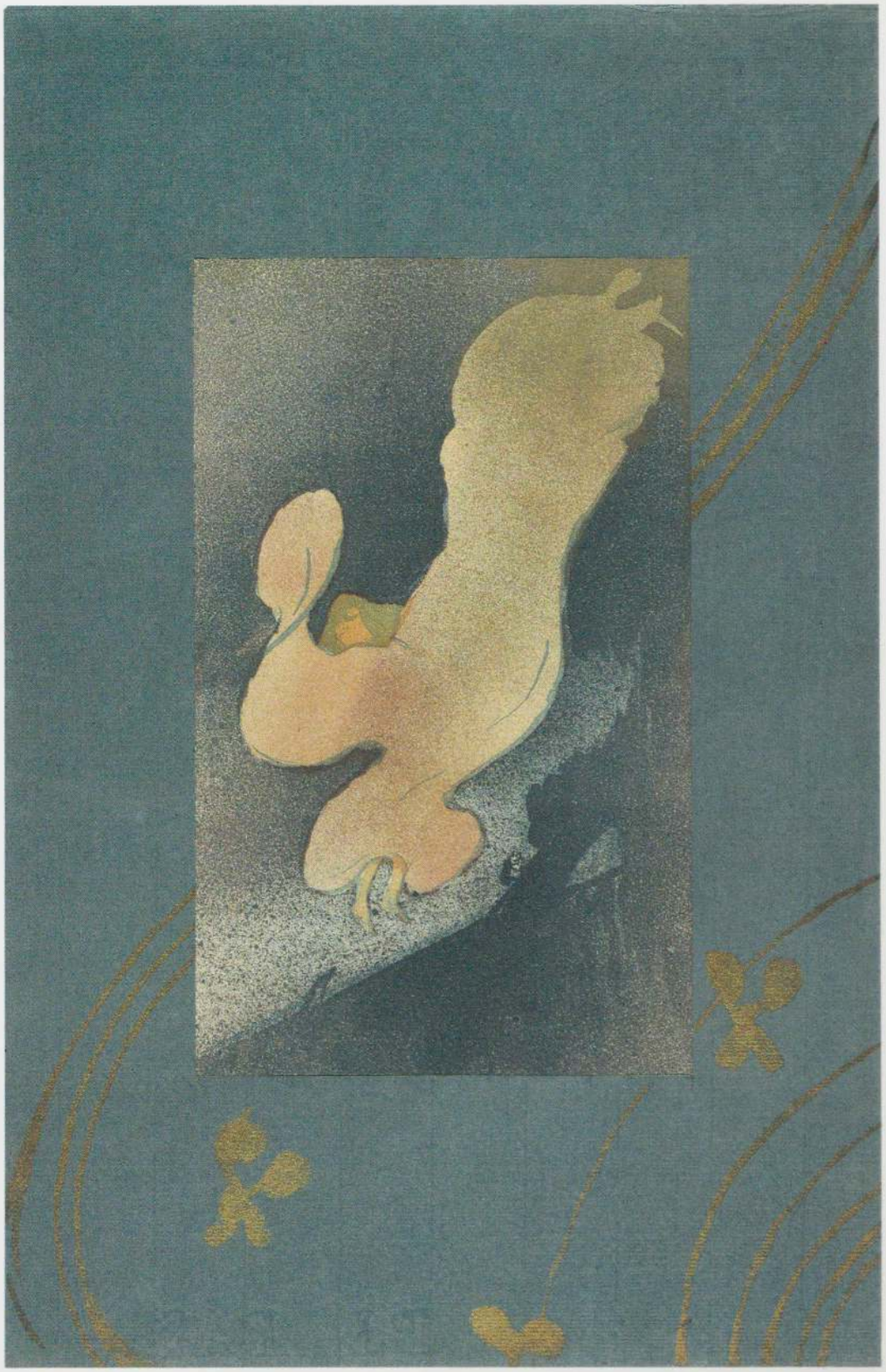


Beim Friseur, 1893, Farblithographie (Kat. 34)

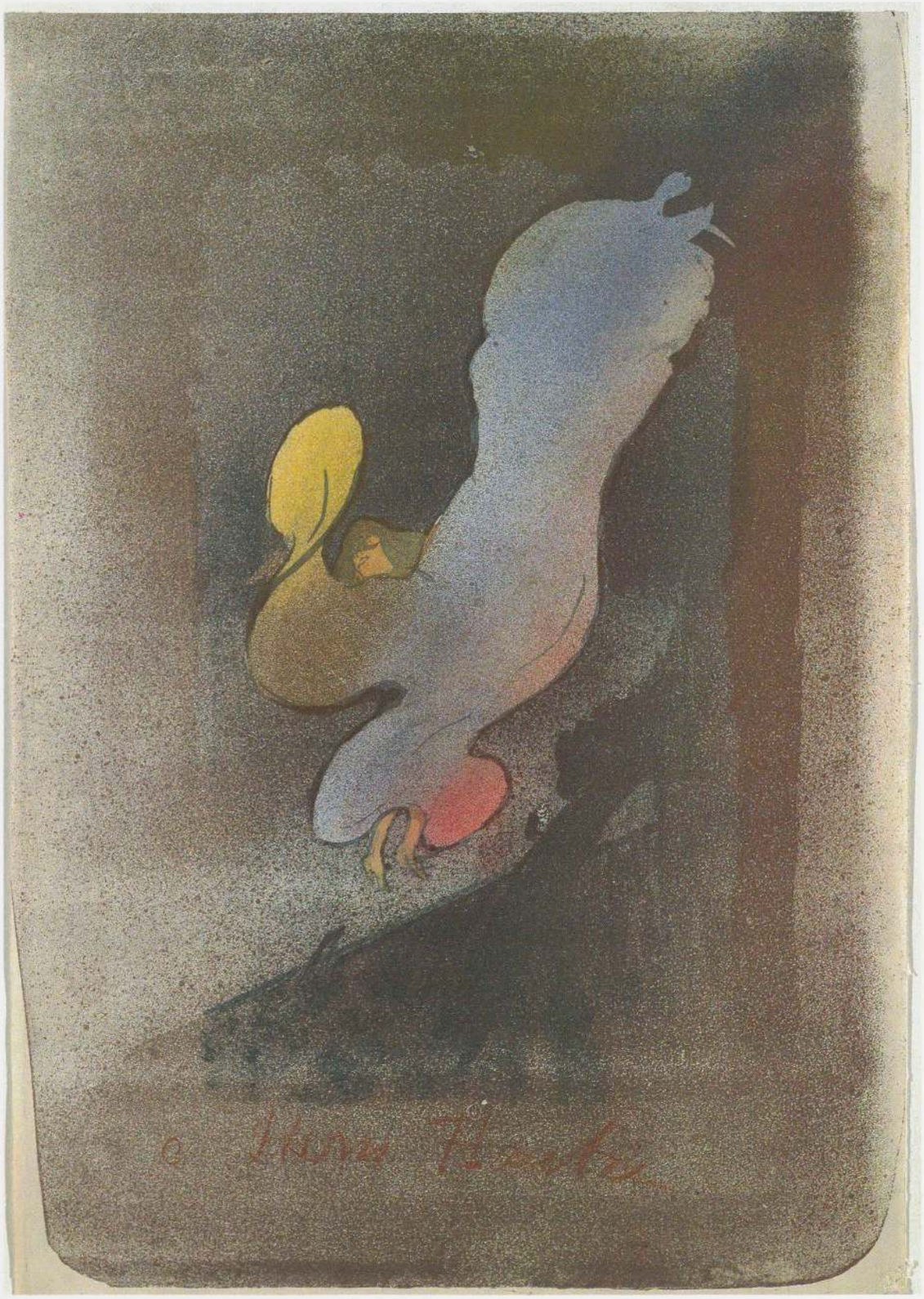
Die Loge mit der goldenen Maske, 1893, Farblithographie (Kat. 36)



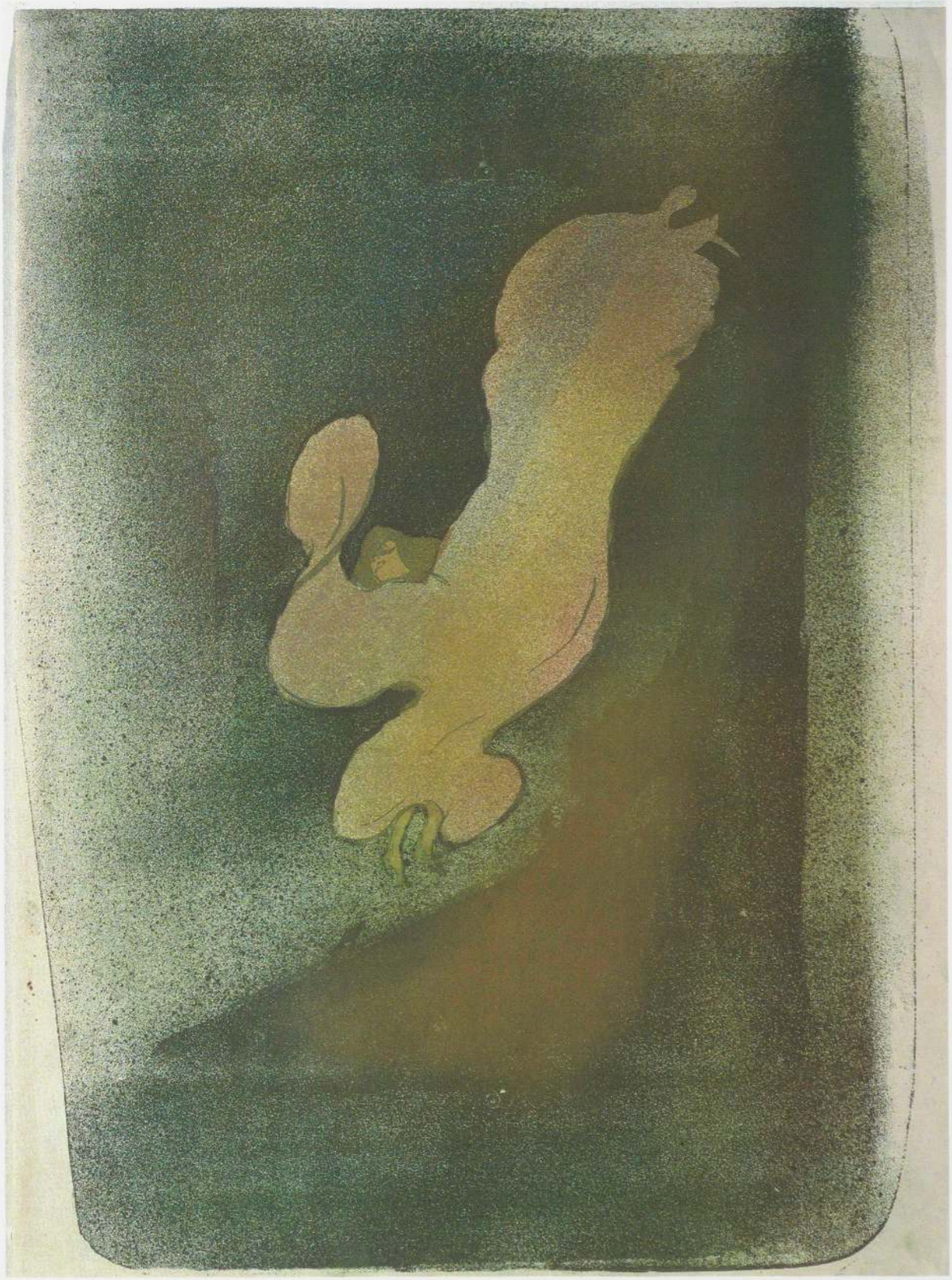
Loïe Fuller, 1893, Lithographie-Probedruck (Kat. 38)



Loïe Fuller, 1893, Farblithographie im Original-Passepartout (Kat. 43)



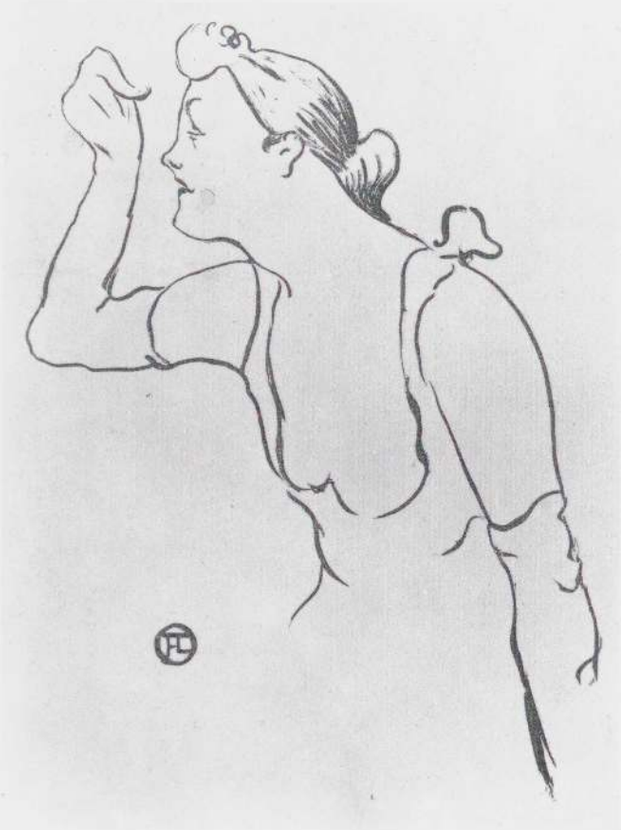
Loïe Fuller, 1893, Farblithographie (Kat. 39)



Loïe Fuller, 1893, Farblithographie (Kat. 40)

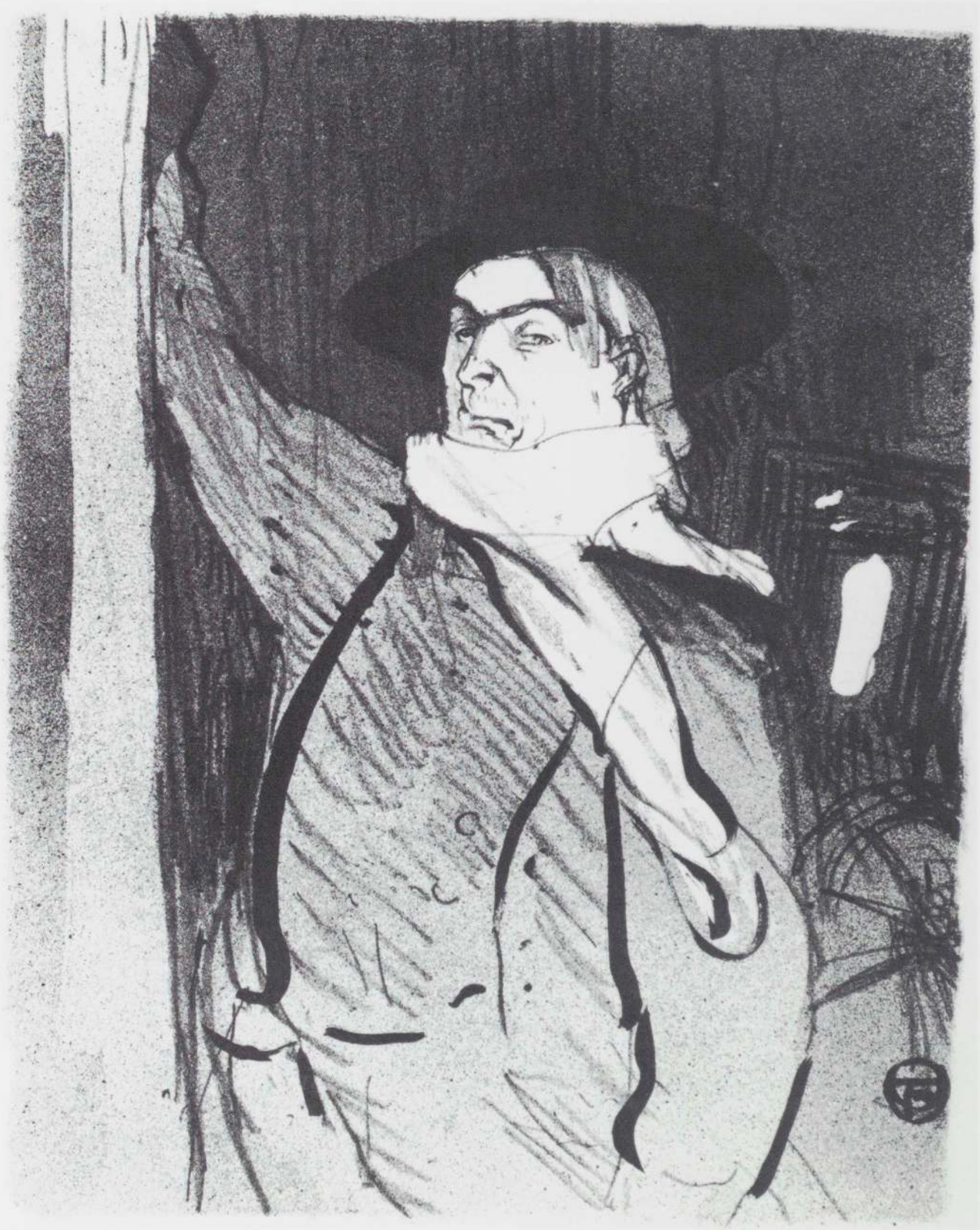
Das Café-Concert: Jane Avril, 1893, Lithographie (Kat. 44)

Das Café-Concert: Yvette Guilbert, 1893, Lithographie (Kat. 45)



Das Café-Concert: Paula Brébion, 1893, Lithographie (Kat. 46)

Paula Brébion, 1893, Kreide (Kat. 55)



Das Café-Concert: Aristide Bruant, 1893, Lithographie (Kat. 50)

Das Café-Concert: Ducarre im Ambassadeurs, 1893, Lithographie (Kat. 52)

Das Café-Concert: Eine Zuschauerin, 1893, Lithographie (Kat. 53)

Das Café-Concert: Amerikanischer Sänger, 1893, Lithographie (Kat. 54)

Das Café-Concert: Caudieux-Petit Casino, 1893, Lithographie (Kat. 51)

Die Greuel des Krieges, 1893, Lithographie (Kat. 56)

Warum nicht?... Einmal ist keinmal, 1893, Lithographie (Kat. 57)

Generalprobe in den Folies-Bergère, 1893, Lithographie (Kat. 58)

In den Folies-Bergère:
Monsieur Prudhomme, der Sittenwächter, 1893,
Lithographie (Kat. 59)

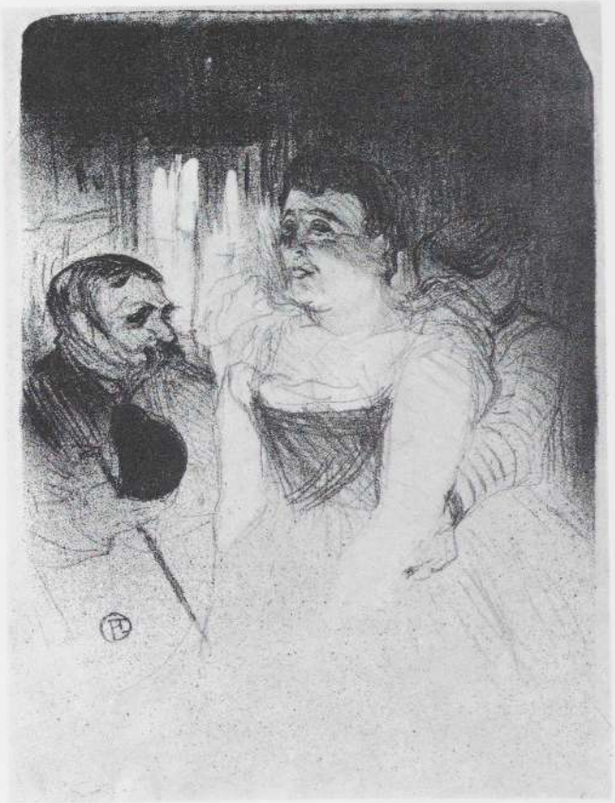
In der Oper: Madame Caron in ›Faust‹, 1893,
Lithographie (Kat. 61)

Im Renaissance-Theater: Sarah Bernhardt in ›Phèdre‹, 1893, Lithographie (Kat. 60)

Ein Kostümfest im Moulin Rouge, 1893, Lithographie (Kat. 62)

Réjane und Galipaux in ›Madame Sans-Gêne‹, 1893, Lithographie (Kat. 63)

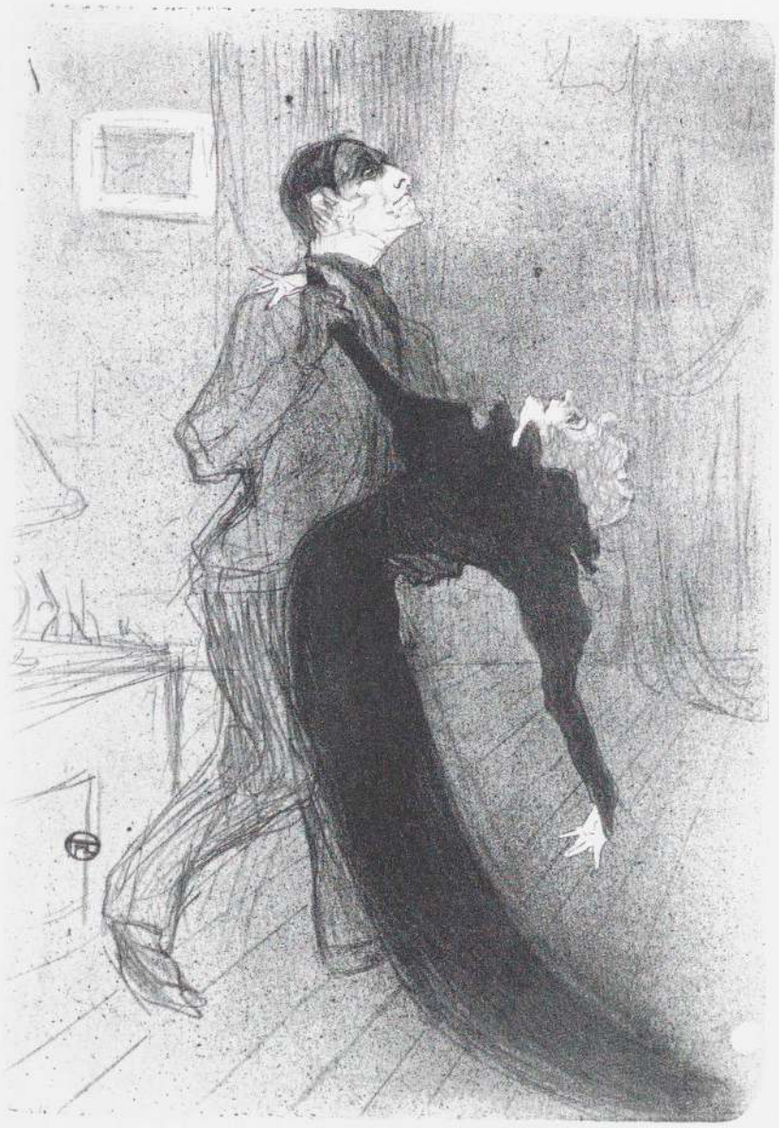
Truffier und Moreno in ›Les Femmes Savantes‹, 1893,
Lithographie (Kat. 64)



Judic, 1894, Lithographie (Kat. 70)

Mademoiselle Lender in ›Madame Satan‹, 1893, Lithographie (Kat. 65)

Lugné-Poë in ›Image‹, 1894, Lithographie (Kat. 66)



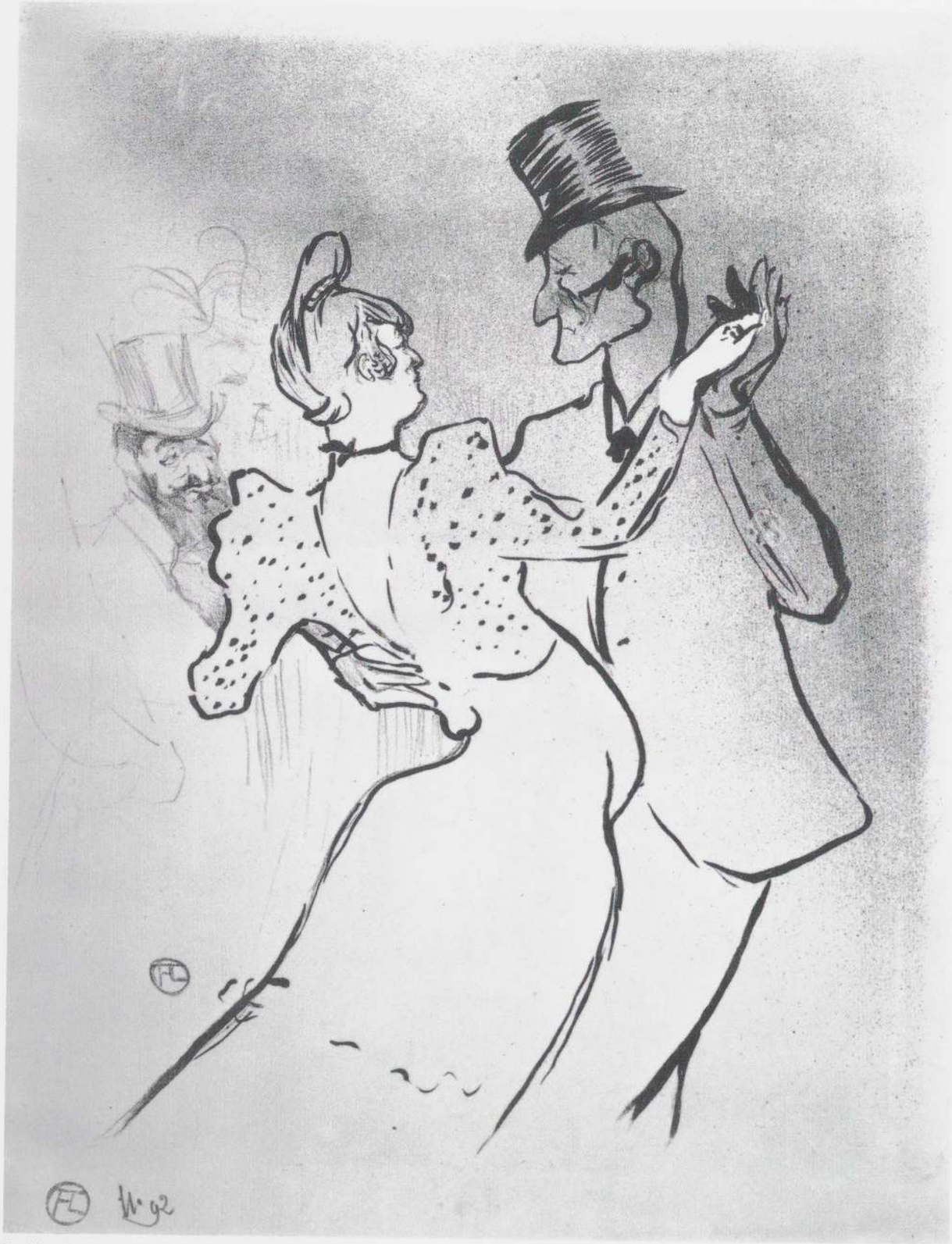
Die Ohnmacht, 1894, Lithographie (Kat. 67)

Erschöpfter Eros, 1894, Lithographie (Kat. 71)

Café-Concert-Sängerin, 1894, Zustandsdrucke, die den Entstehungsprozeß einer Farblithographie dokumentieren (Kat. 73–79)

Ida Heath in der Bar, 1894, Lithographie (Kat. 81)

Ida Heath, englische Tänzerin, 1894, Lithographie (Kat. 82)



La Goulue, 1894, Lithographie (Kat. 83)

Yvette Guilbert (Umschlag), 1894, Lithographie (Kat. 85)

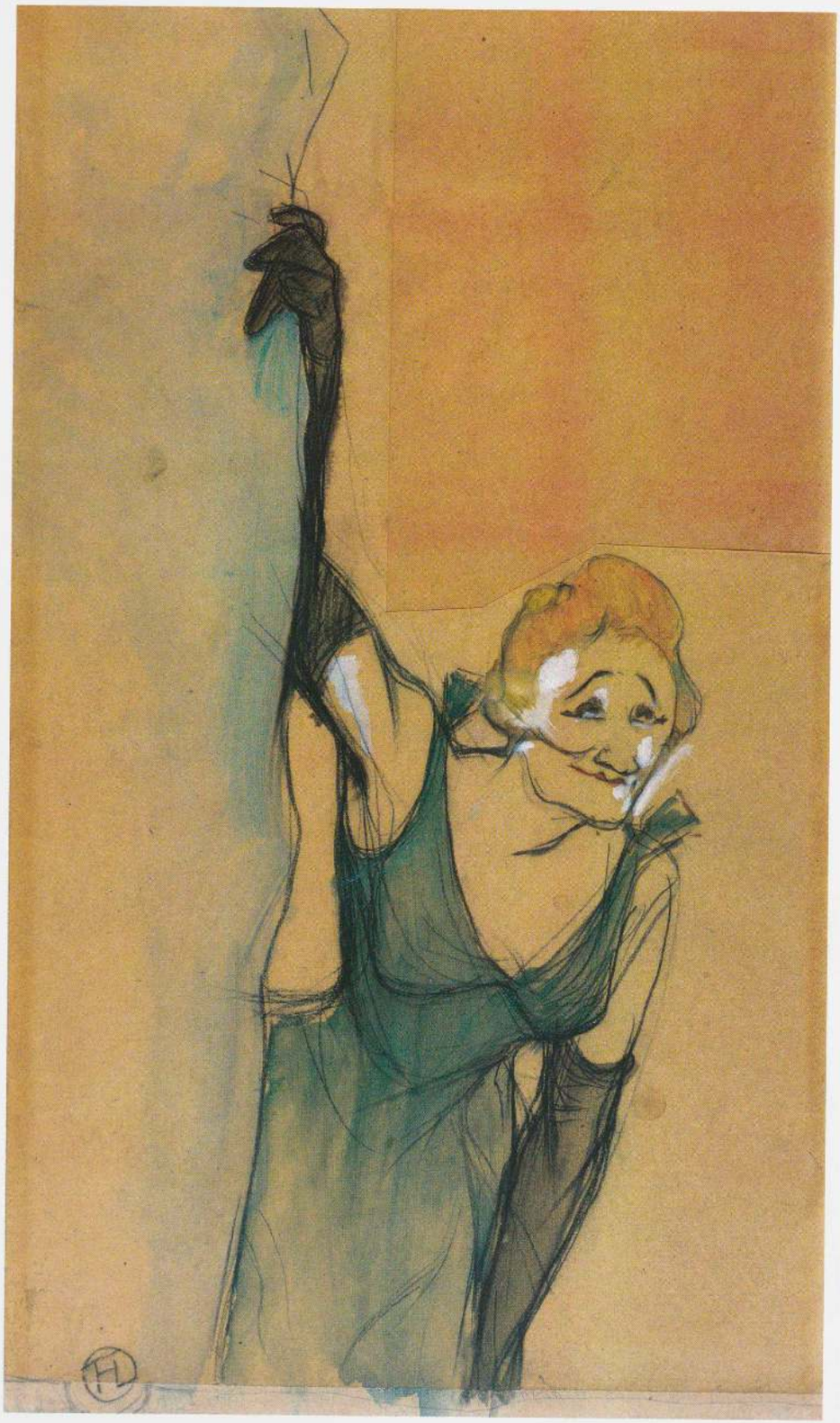
Kopf der Yvette Guilbert im Profil, 1894, Bleistift (Kat. 88)

Yvette Guilbert, 1894, Lithographie (Kat. 86)

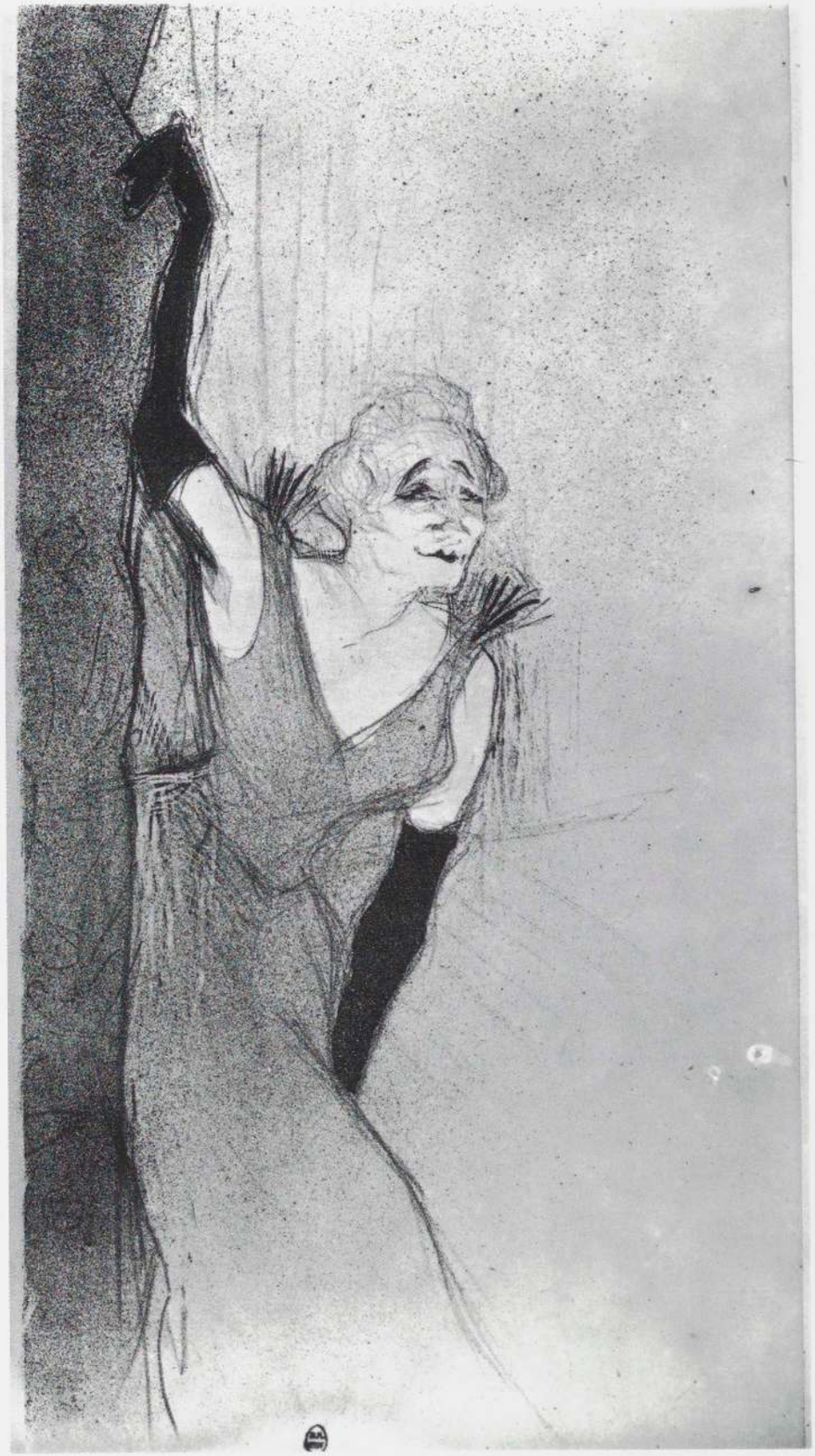
Yvette Guilbert, 1894, Lithographie (Kat. 87)

Yvette Guilbert, 1894, Lithographie (Kat. 90)

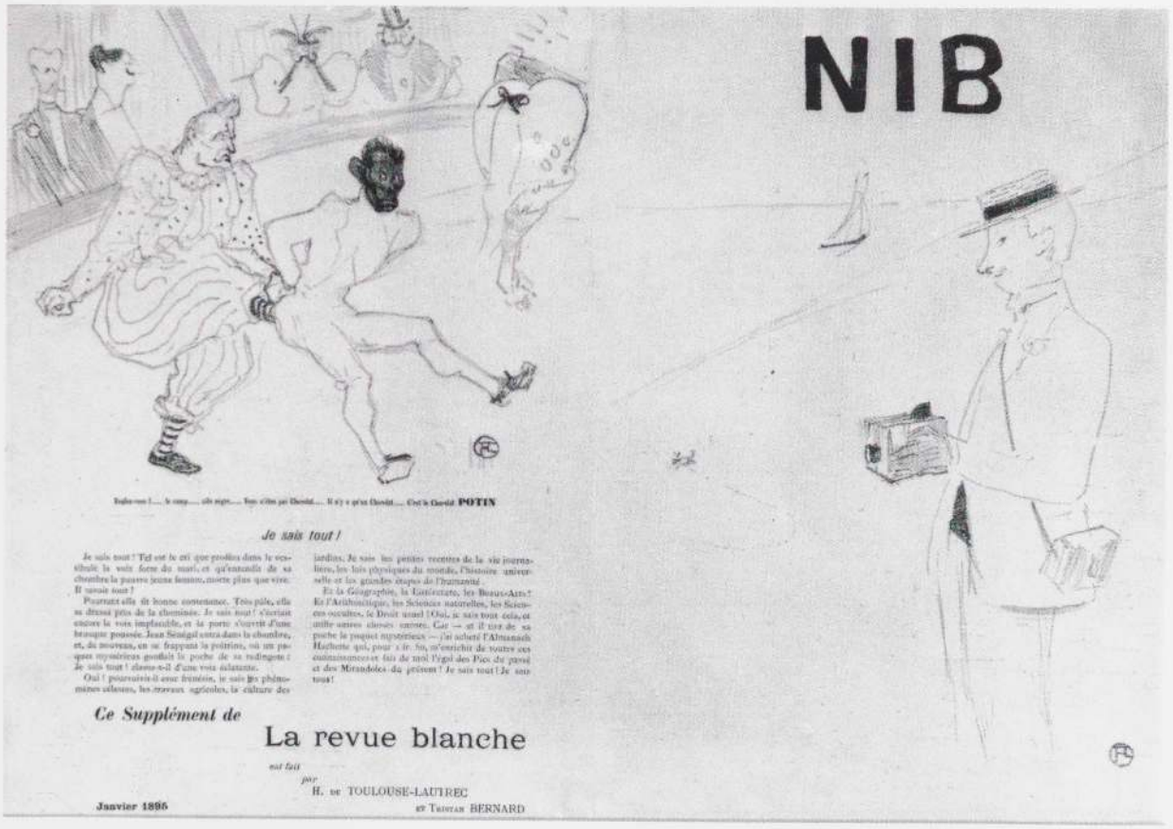
Yvette Guilbert singt aufrecht stehend, 1894, Bleistift (Kat. 89)



Yvette Guilbert sich verbeugend, 1894, Kreide, Aquarell und Öl (Kat. 91)



Yvette Guilbert, 1894, Lithographie (Kat. 92)

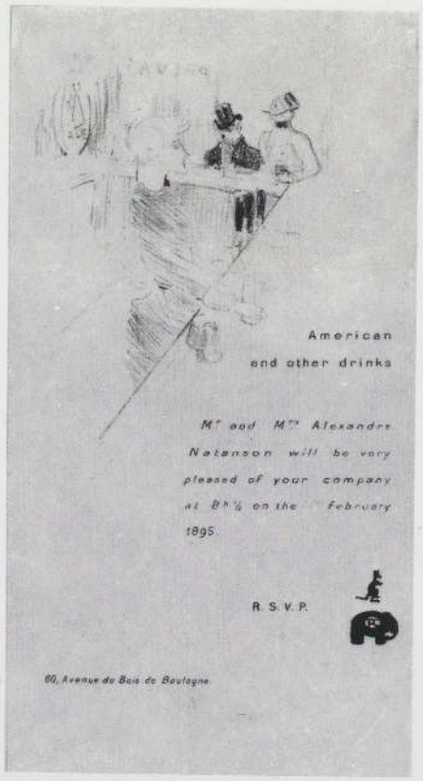


Footit und Chocolat; Der Amateurfotograf, 1894, Lithographie (Kat. 93)

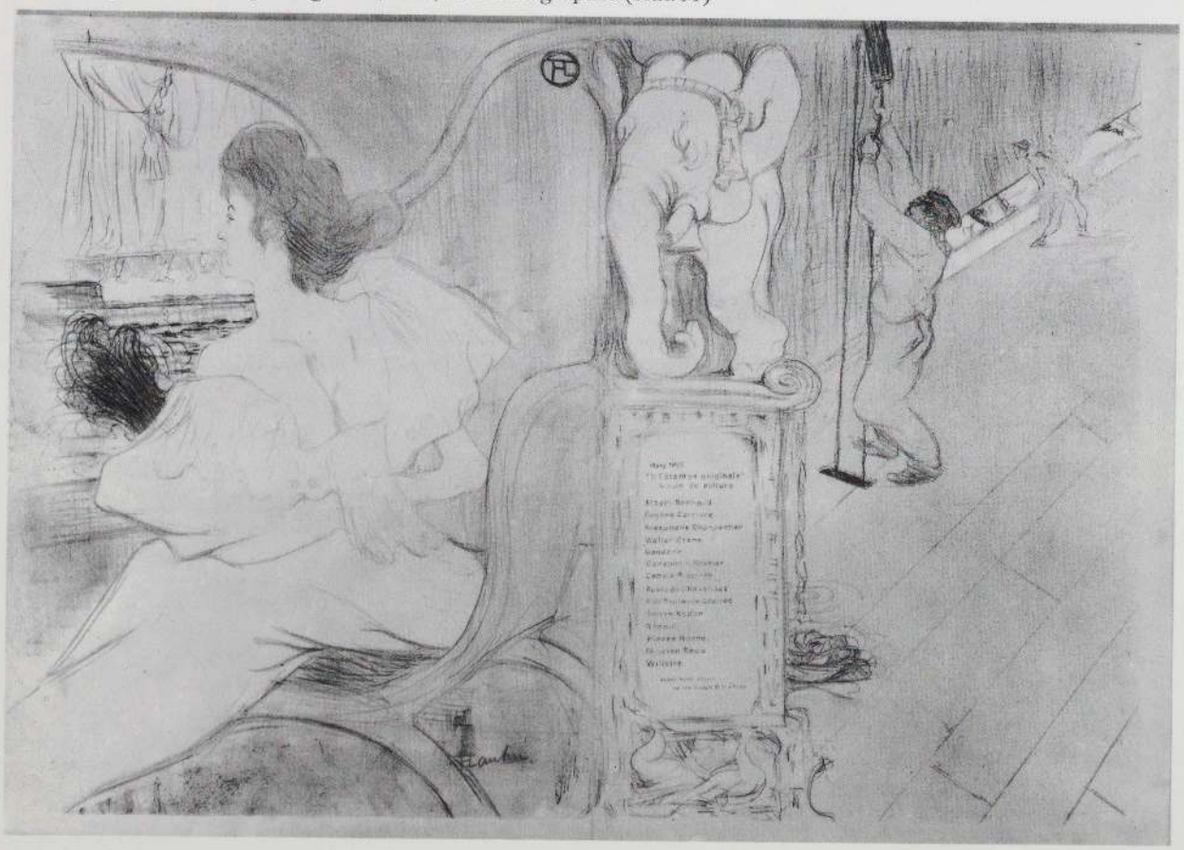
Anna Held in ›Toutes ces Dames au Théâtre‹, 1894, Lithographie (Kat. 94)

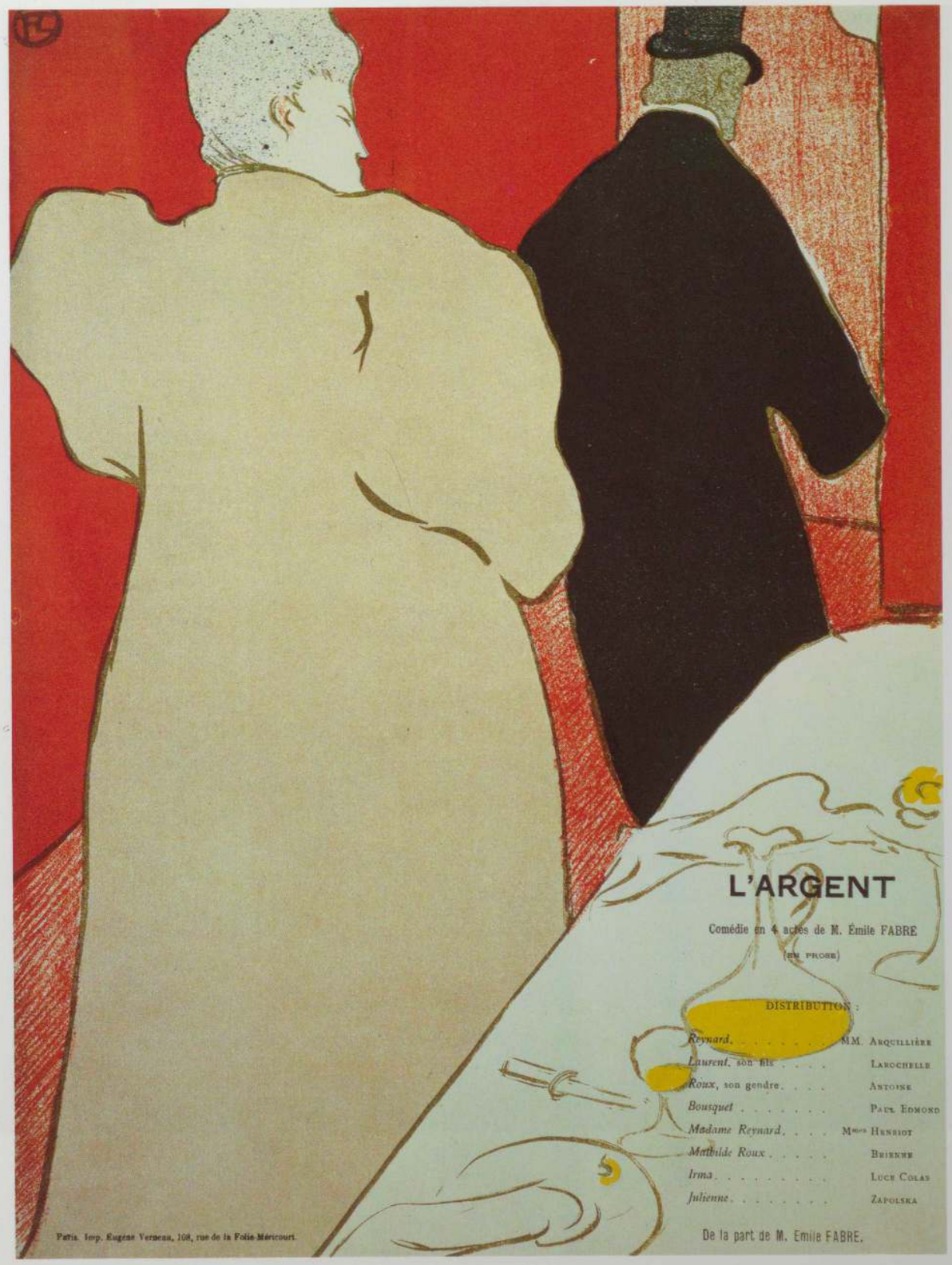
Footit und Chocolat, 1894, Lithographie (Kat. 95)

Einladung Mr. und
Mrs. Alexandre Natanson, 1895,
Lithographie (Kat. 97)



Umschlag für ›L'Estampe originale‹, 1895, Farblithographie (Kat. 99)

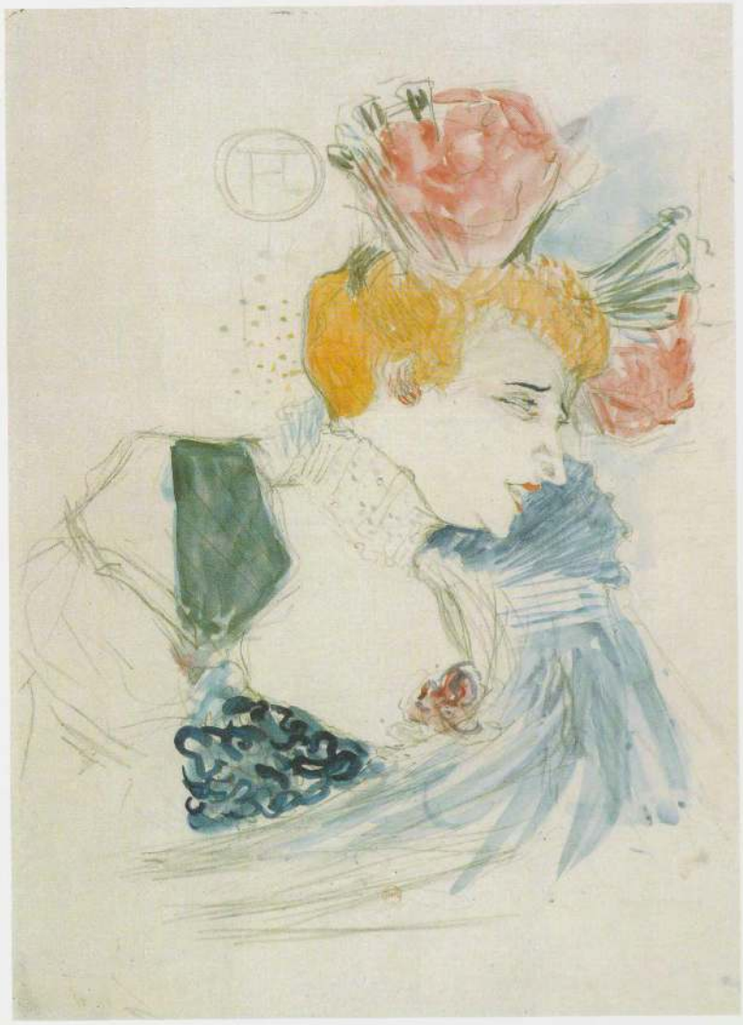




›L'Argent‹ (Theaterprogramm), 1895, Farblithographie (Kat. 100)

›Chilpéric‹, 1896, Öl (Kat. 101)

Brustbild von Mlle Marcelle Lender, 1895,
Lithographie (Kat. 104)



Brustbild von Mlle Marcelle Lender, 1895,
Lithographie und Aquarell (Kat. 103)

Lender, den Boléro in ›Chilpéric‹ tanzend, 1895, Lithographie (Kat. 108)

Lender, den Boléro in ›Chilpéric‹ tanzend, von hinten gesehen, 1895, Lithographie (Kat. 109)

Lender, sich verbeugend, 1895, Lithographie (Kat. 110)

Brustbild von Mlle Marcelle Lender, 1895, Farblithographie (Kat. 105)

›Le bézigue‹, 1895, Lithographie, Öl und Aquarell (Kat. 112)

Cecy Loftus, 1895, Lithographie (Kat. 113)

Miss May Belfort, 1895, Farblithographie (Kat. 115)

Désiré Dihau, 1895, Lithographie (Kat. 119)

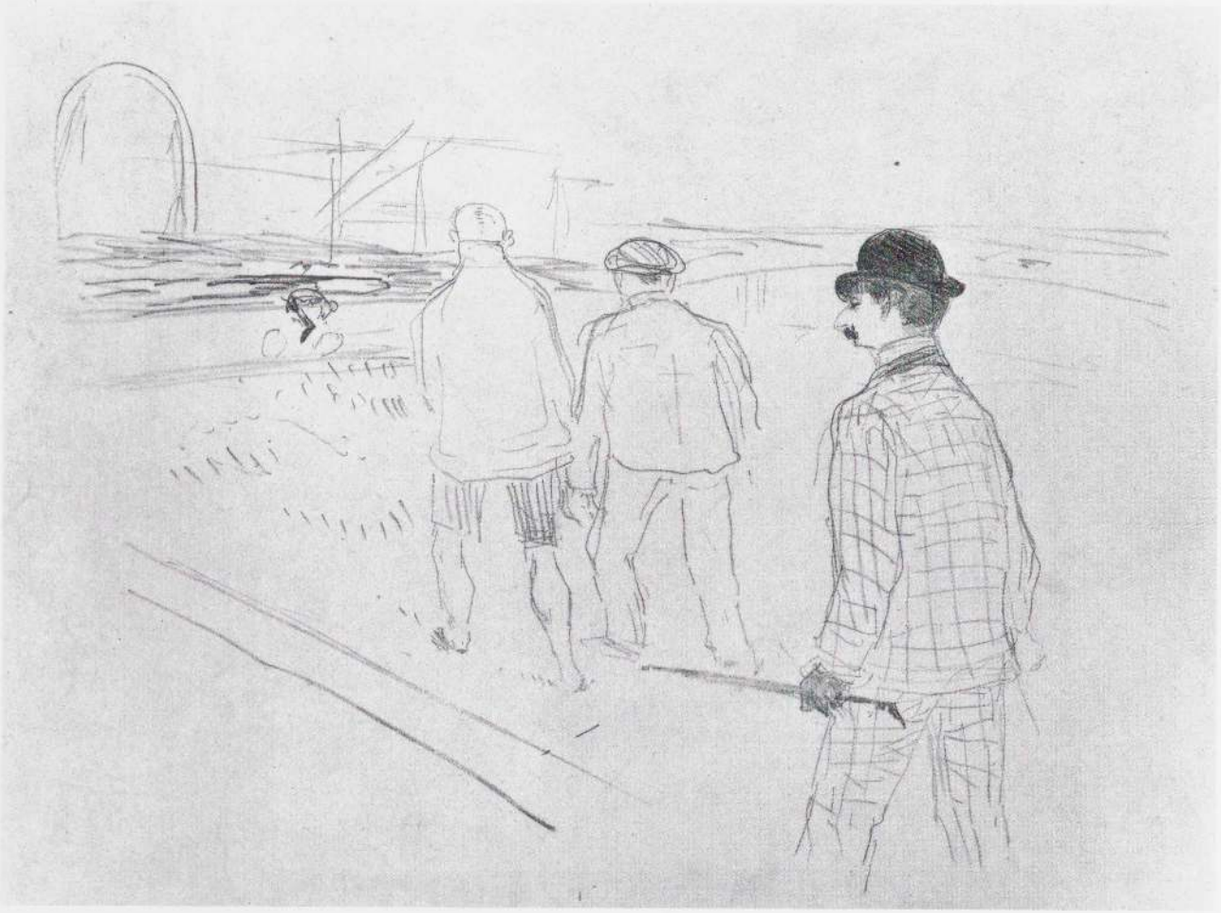
›Was der Regen erzählt‹, 1895, Lithographie (Kat. 120)

›Nächtlicher Ozean‹, 1895, Lithographie (Kat. 124)

›Frühling‹, 1895, Lithographie (Kat. 125)

Der Walzer der Kaninchen, 1895, Lithographie (Kat. 126)

Napoléon, 1895, Farblithographie (Kat. 127)



In der Radrennbahn, 1895, Lithographie (Kat. 128)

Auf der Eisbahn, 1895, Lithographie (Kat. 129)

Oscar Wilde und Romain Coolus, 1896, Lithographie (Kat. 130)

Beim Verlassen des Theaters, 1896, Lithographie (Kat. 131)

Die Theaterloge – ›Faust‹, 1896, Lithographie (Kat. 132)

Lebaudy-Prozeß, Zeugenaussage von Mlle Marsy, 1896, Lithographie (Kat. 133)

Weiß und Schwarz, 1896, Lithographie (Kat. 135)

Der Schlaf, 1896, Rötelzeichnung (Kat. 136)

Der Schlaf, 1896, Lithographie (Kat. 137)

Frau, sich kämmend, 1891, Öl auf Karton (Kat. 138)

Frontispiz für Elles, 1896, Farblithographie (Kat. 140)

Elles: Sitzender Clown, 1896, Farblithographie (Kat. 143)

Elles: Frau mit Tablett – Frühstück, 1896, Lithographie (Kat. 144)

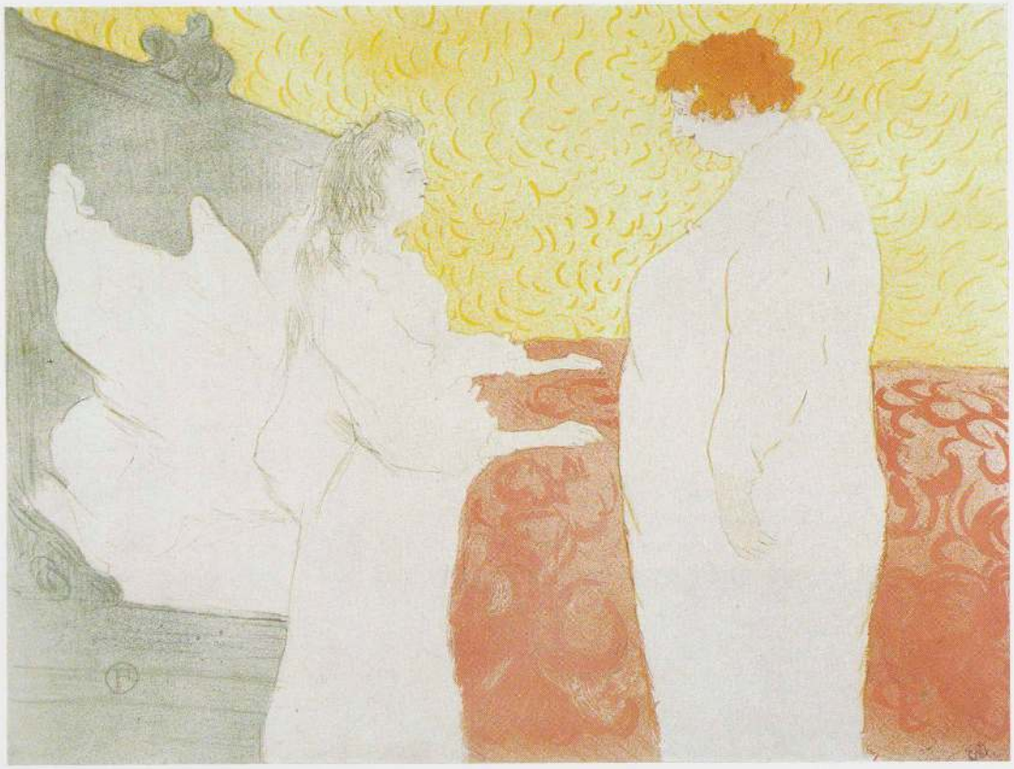
Elles: Liegende Frau – Erwachen, 1896, Lithographie (Kat. 145)

Elles: Frau mit Spiegel – Der Handspiegel, 1896, Farblithographie (Kat. 154)

Elles: Frau an der Badeschüssel, 1896, Rötelzeichnung (Kat. 146)

Elles: Frau an der Badeschüssel – Die Badeschüssel, 1896, Lithographie (Kat. 147)

Elles: Frau an der Badeschüssel – Die Badeschüssel, 1896, Farblithographie (Kat. 152)



Elles: Frau im Bett, Profil – Erwachen, 1896, Farblithographie (Kat. 156)

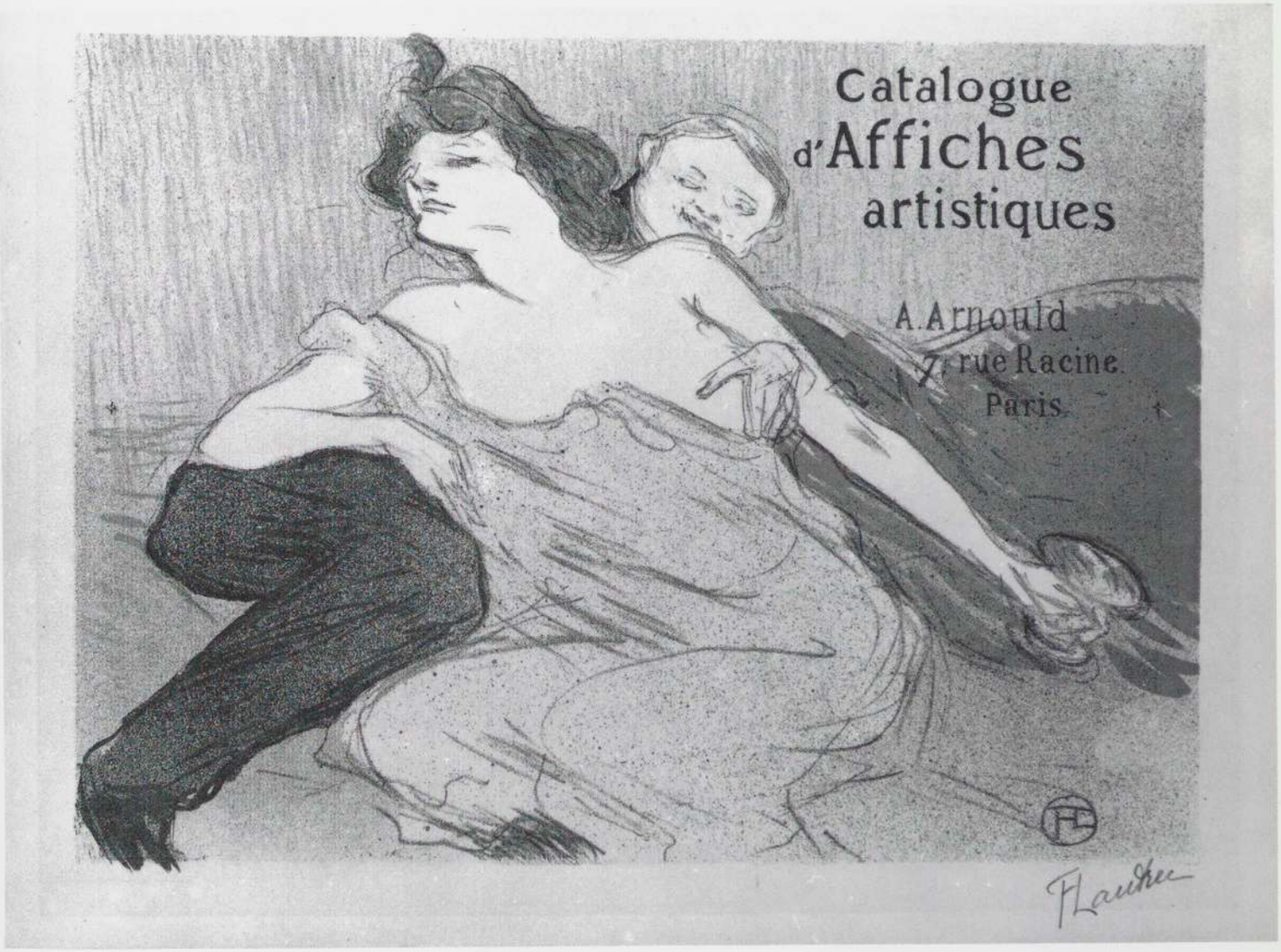
Elles: Sich Waschende – Die Toilette, 1896, Farblithographie (Kat. 153)

Elles: Frau, beim Kämmen – Die Frisur, 1896, Farblithographie (Kat. 155)

Elles: Frau im Korsett – Flüchtige Eroberung, 1896, Farblithographie (Kat. 157)

Elles: Frau, auf dem Rücken liegend – Ermattung, 1896, Farblithographie (Kat. 158)

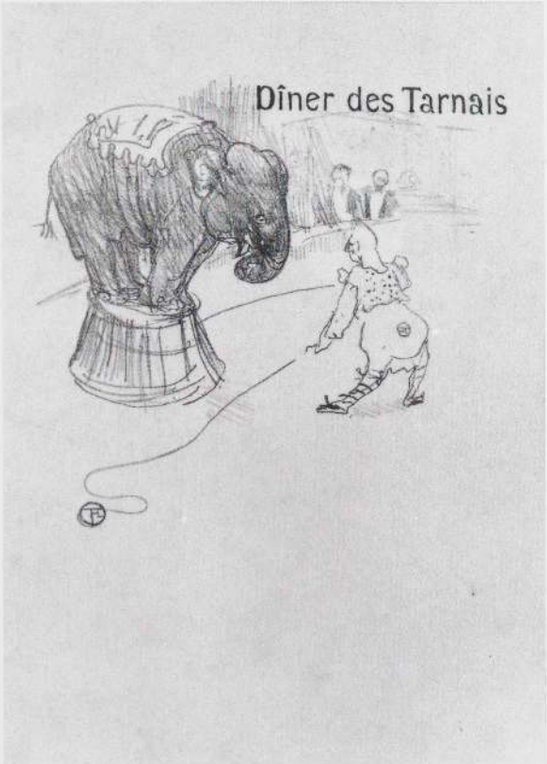
Ausschweifung, erste Fassung, 1896, Lithographie (Kat. 159)



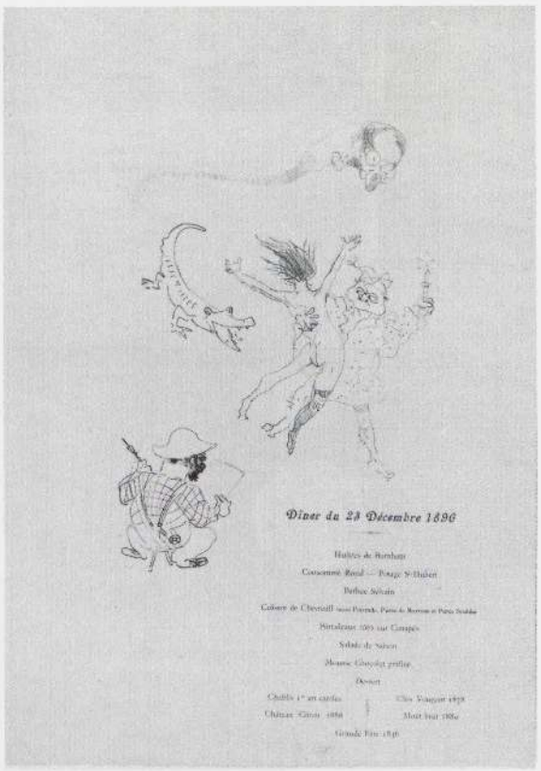
Ausschweifung, zweite Fassung, 1896, Farblithographie (Kat. 161)

Souper in London, 1896, Lithographie (Kat. 162)

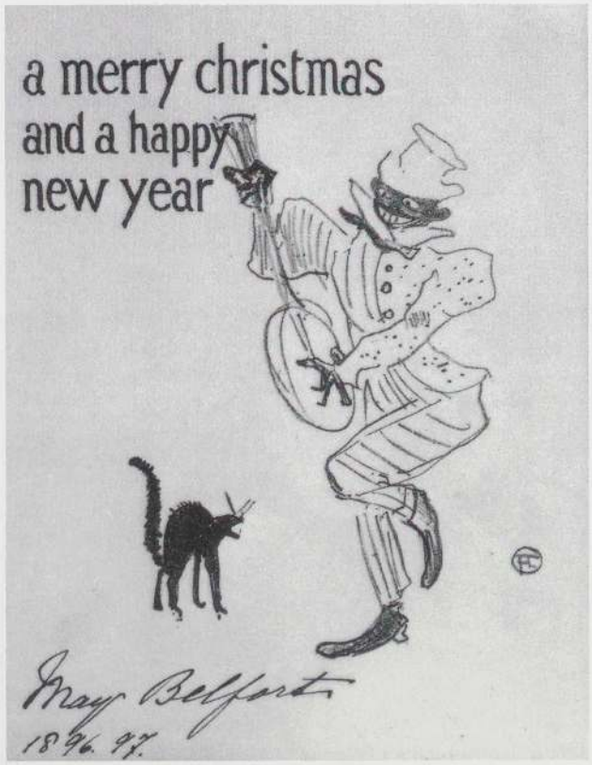
In der Picton Bar, American Bar, rue Scribe, 1896, Lithographie (Kat. 163)



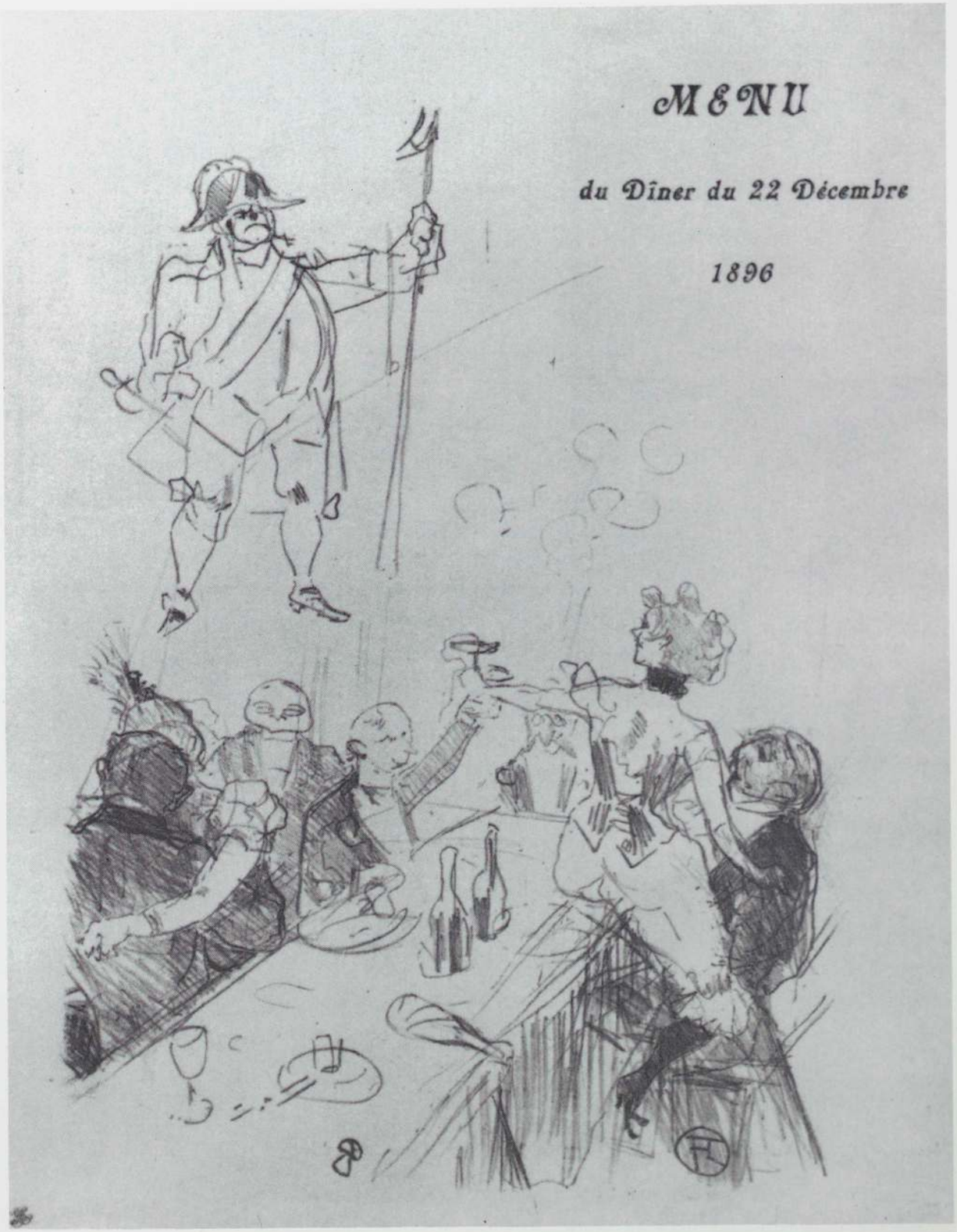
Dîner der Tarnaiser Menukarte, 1896,
Lithographie (Kat. 164)



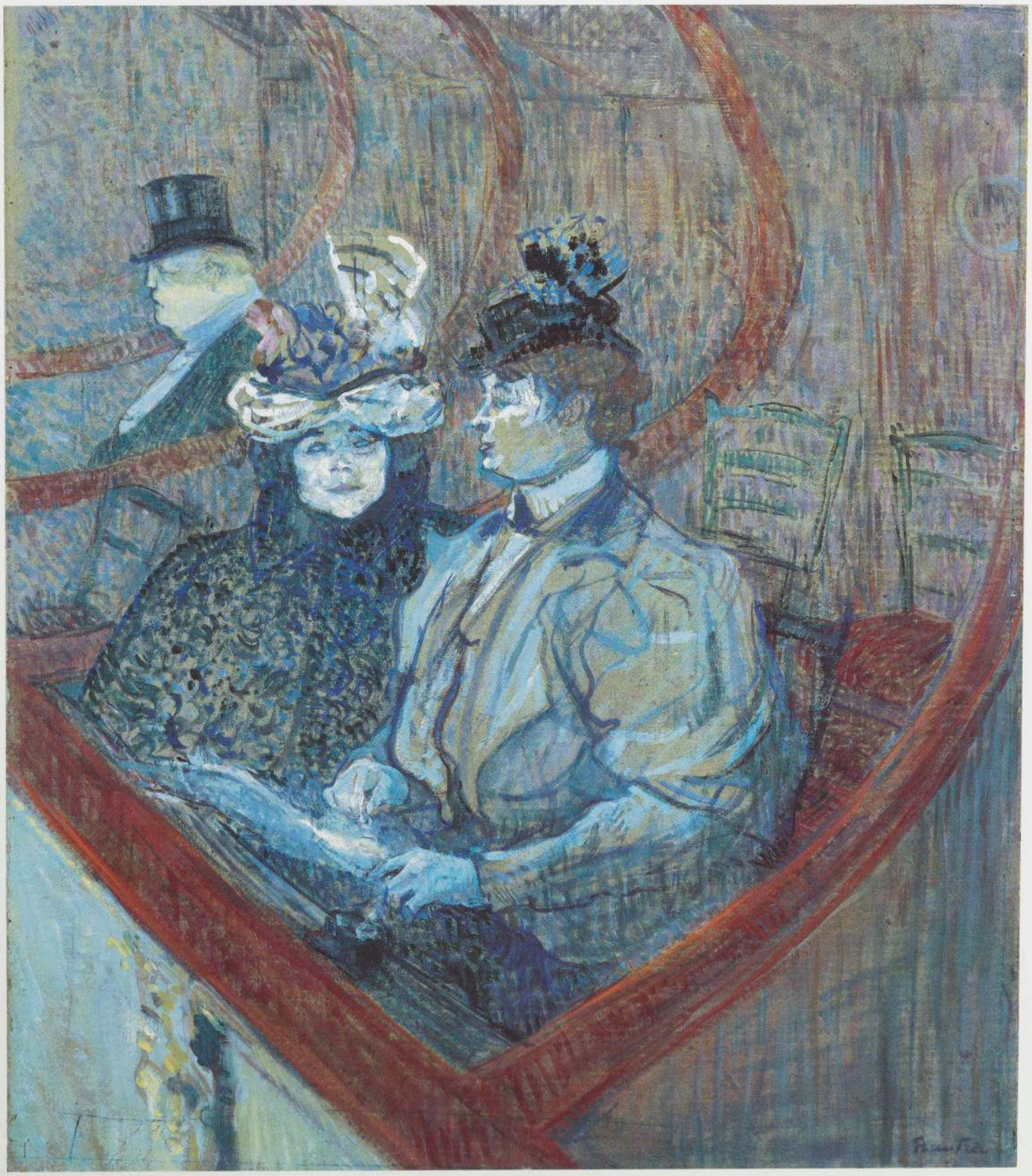
Das Krokodil, Menukarte, 1896,
Lithographie (Kat. 167)



A Merry Christmas, 1896,
Lithographie (Kat. 165)



Der Schweizer Gardist, Menukarte, 1896, Lithographie (Kat. 166)



Die große Loge, Öl und Gouache (Kat. 168)

Die große Loge, 1897, Farblithographie (Kat. 169)

Der Clown im Moulin Rouge, 1897, Farblithographie (Kat. 170)

Fürstliches Idyll, 1897, Farblithographie (Kat. 171)

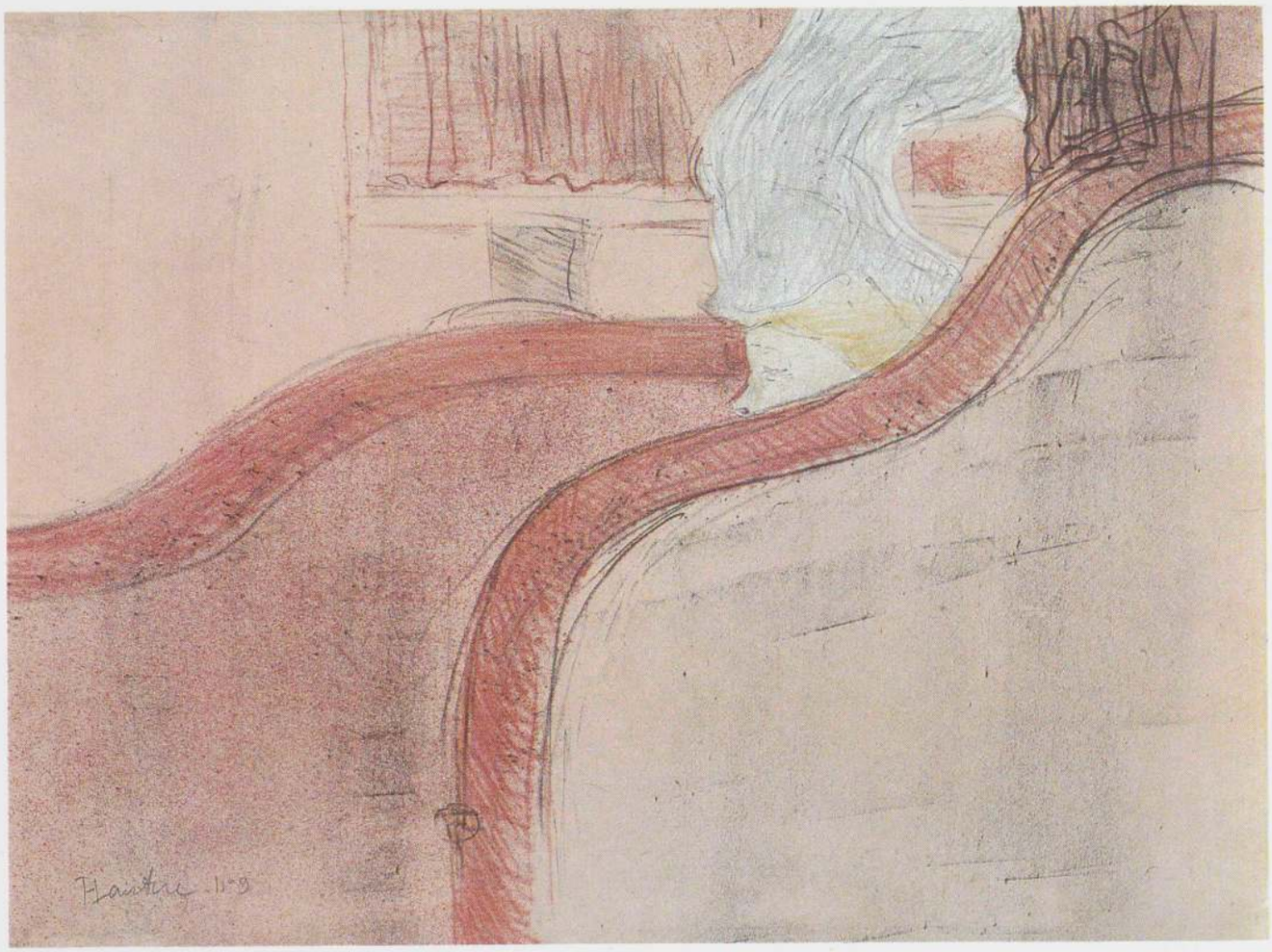
Elsa, genannt die Wienerin, 1897, Lithographie (Kat. 172)

Elsa, genannt die Wienerin, 1897,
Farblithographie und Rötel (Kat. 173)

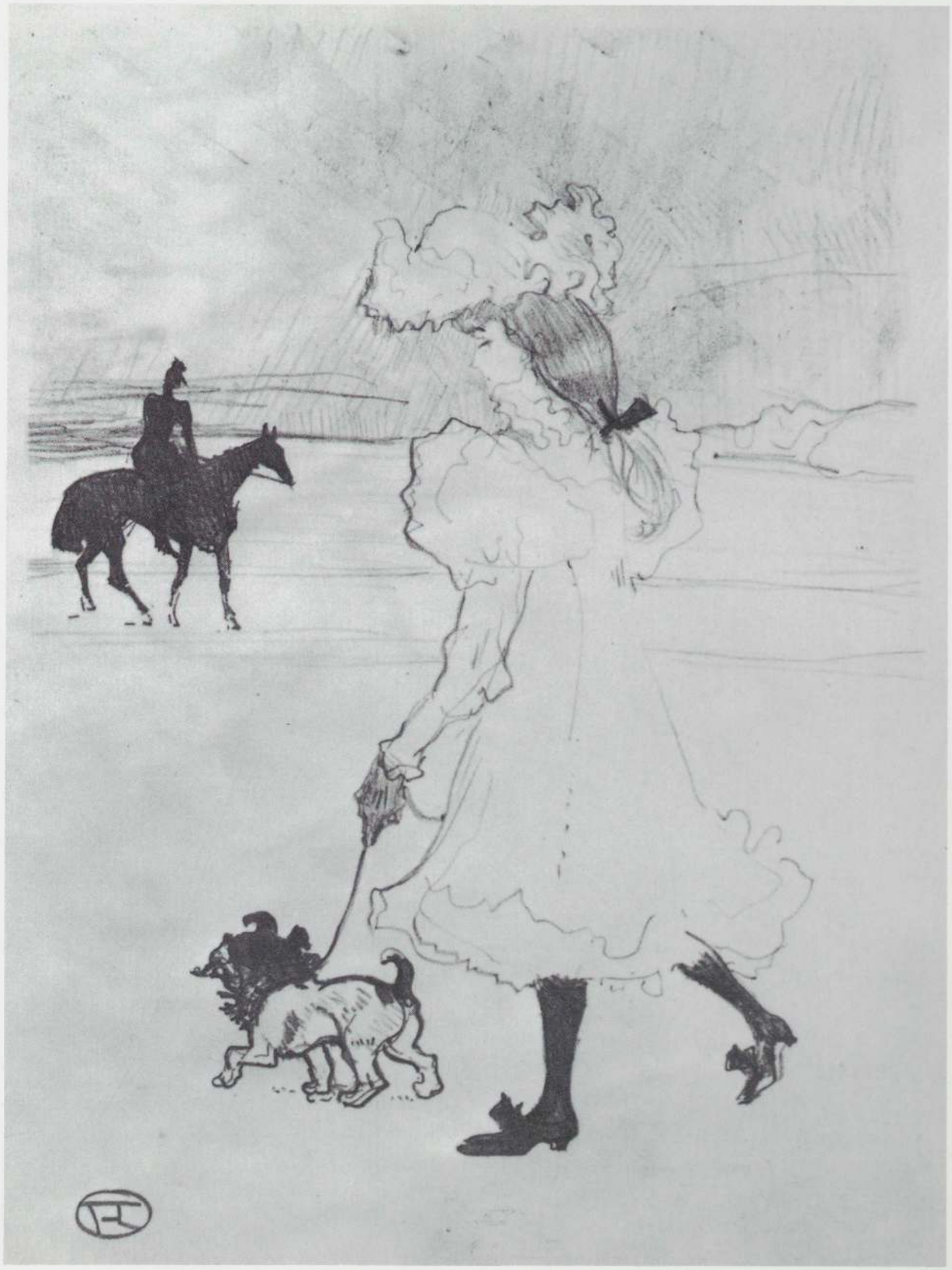
Elsa, genannt die Wienerin, 1897, Farblithographie (Kat. 178)

Im Moulin Rouge: Das walzertanzende Paar, 1892, Öl und Gouache (Kat. 179)

Tanz im Moulin Rouge, 1897, Farblithographie (Kat. 180)



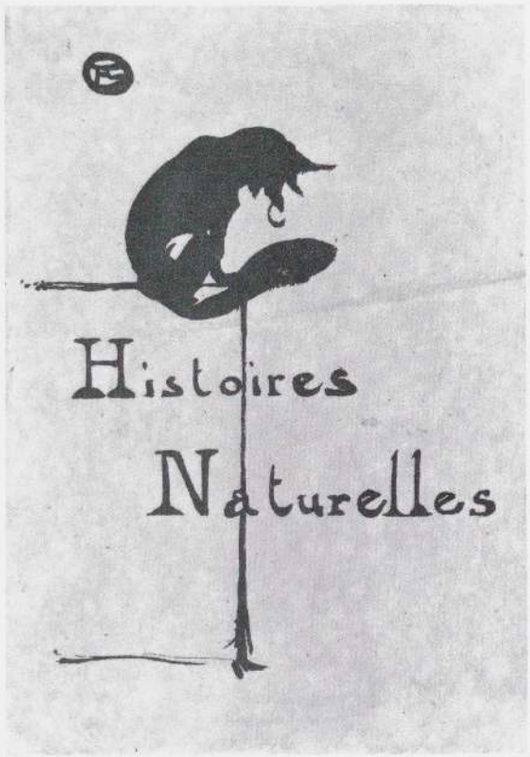
Die kleine Loge, 1897, Farblithographie (Kat. 181)

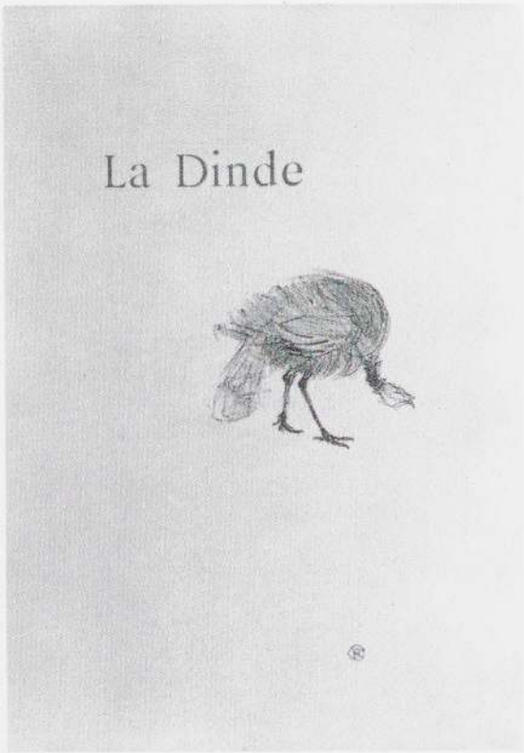


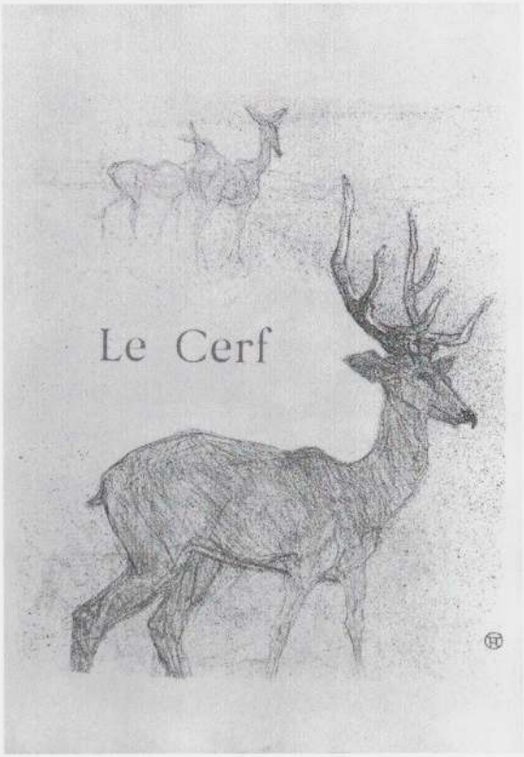
Im Bois de Boulogne, 1897, Lithographie (Kat. 184)

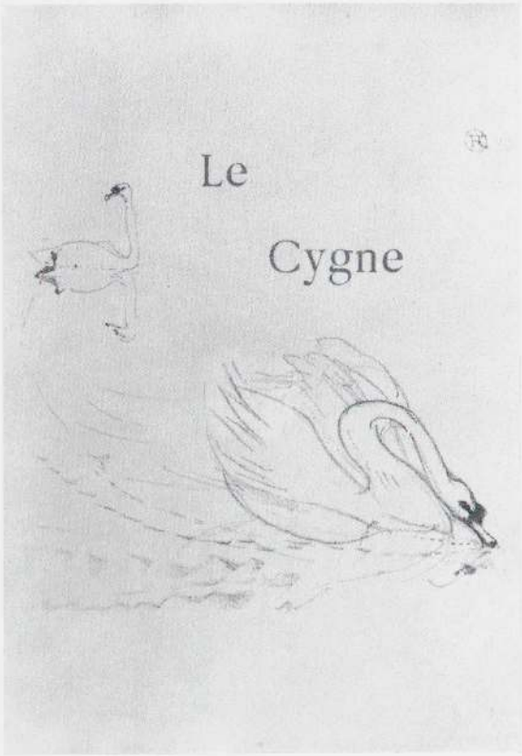
Im La Souris – Madame Palmyre, 1897, Lithographie (Kat. 183)

›Au pied du Sinaï‹, 1898, Lithographie (Kat. 185)

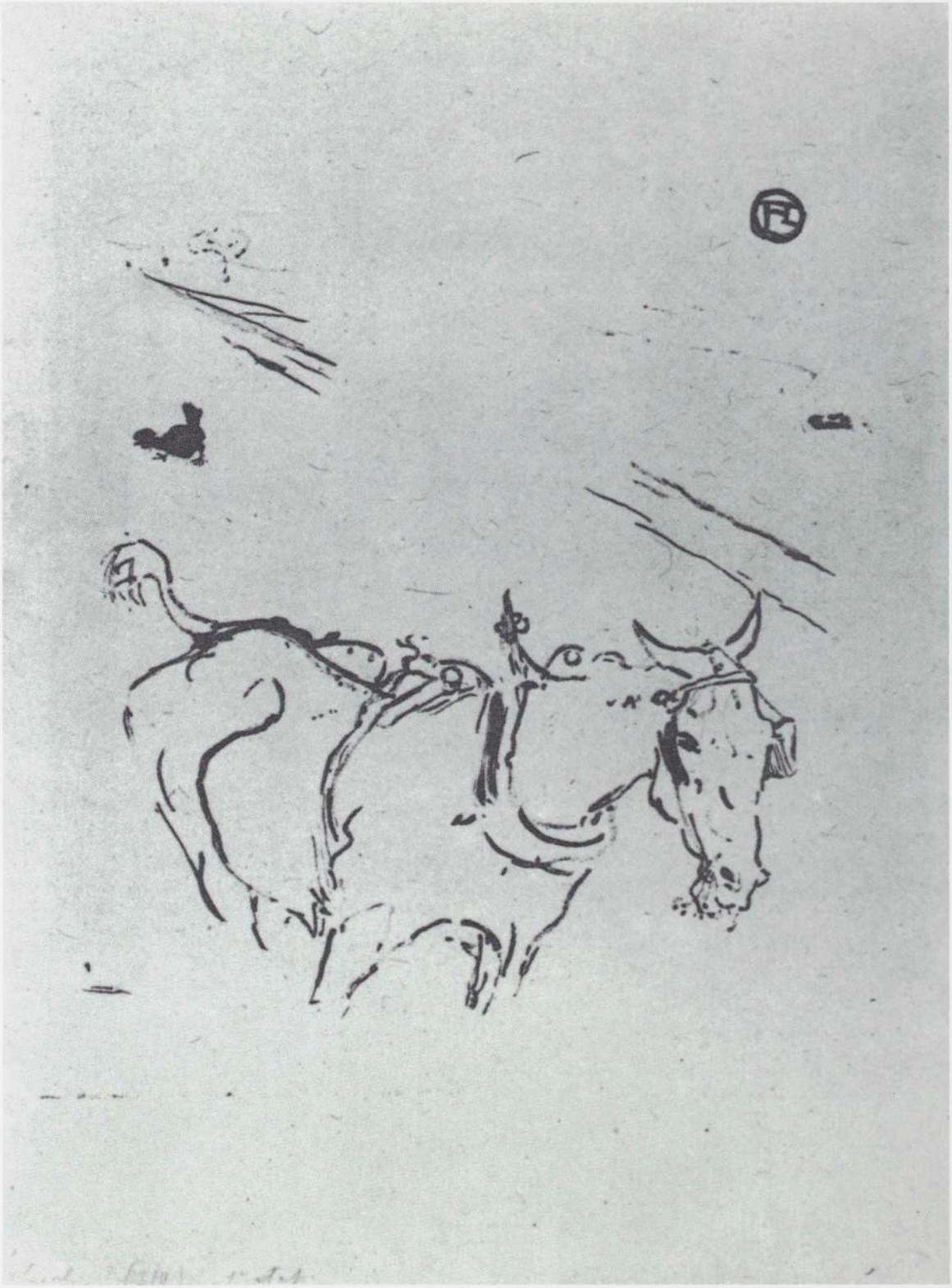




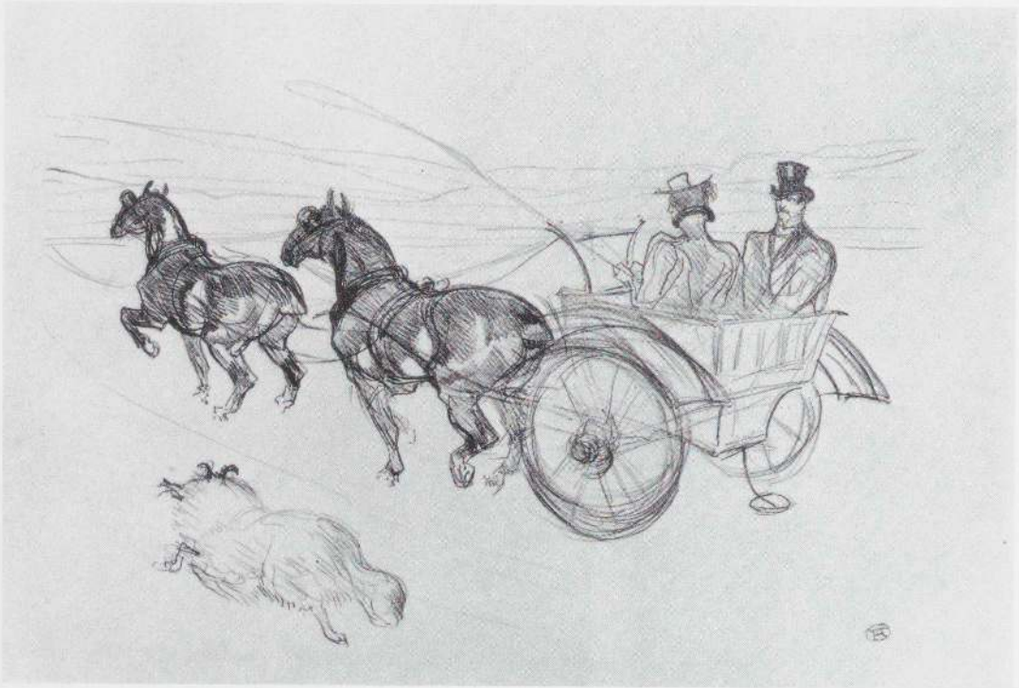




Titelblatt und drei Illustrationen zu ›Histoires naturelles‹, 1899, Lithographien (Kat. 187)



›Histoires naturelles‹: Das Pferd, 1897, Lithographie (Kat. 188)



Tandemgespann, 1897, Lithographie (Kat. 189)

Tandemgespann, 1897, Lithographie und Aquarell (Kat. 190)

Ländliche Ausfahrt, 1897, Lithographie (Kat. 191)

Ländliche Ausfahrt, 1897, Farblithographie (Kat. 192)

Das Pfand, 1897, Lithographie (Kat. 195)

Polaire, 1898, Lithographie (Kat. 197)

Schauspielerporträts: May Belfort, 1897, Lithographie (Kat. 201)

Schauspielerporträts: Louise Balthy, 1898, Lithographie (Kat. 205)

Schauspielerporträts: Lucien Guitry, 1898,
Lithographie (Kat. 208)

Schauspielerporträts: Cléo de Mérode, 1898,
Lithographie (Kat. 207)

Yvette Guilbert – Auf der Bühne, 1898, Lithographie und Tonplatte (Kat. 213)

Schauspielerporträts: Polin, 1898, Lithographie (Kat. 210)

Yvette Guilbert – »Linger, longer loo«, 1898, Lithographie (Kat. 215)

Yvette Guilbert – Verneigung vor dem Publikum, 1898, Lithographie (Kat. 216)

Picknick, 1898, Lithographie (Kat. 219)

Im Bett, 1898, Lithographie (Kat. 221)

Cabaretsängerin, 1898, Lithographie (Kat. 222)

Der Autofahrer, 1898, Lithographie (Kat. 223)

Im Hanneton, 1898, Lithographie (Kat. 225)

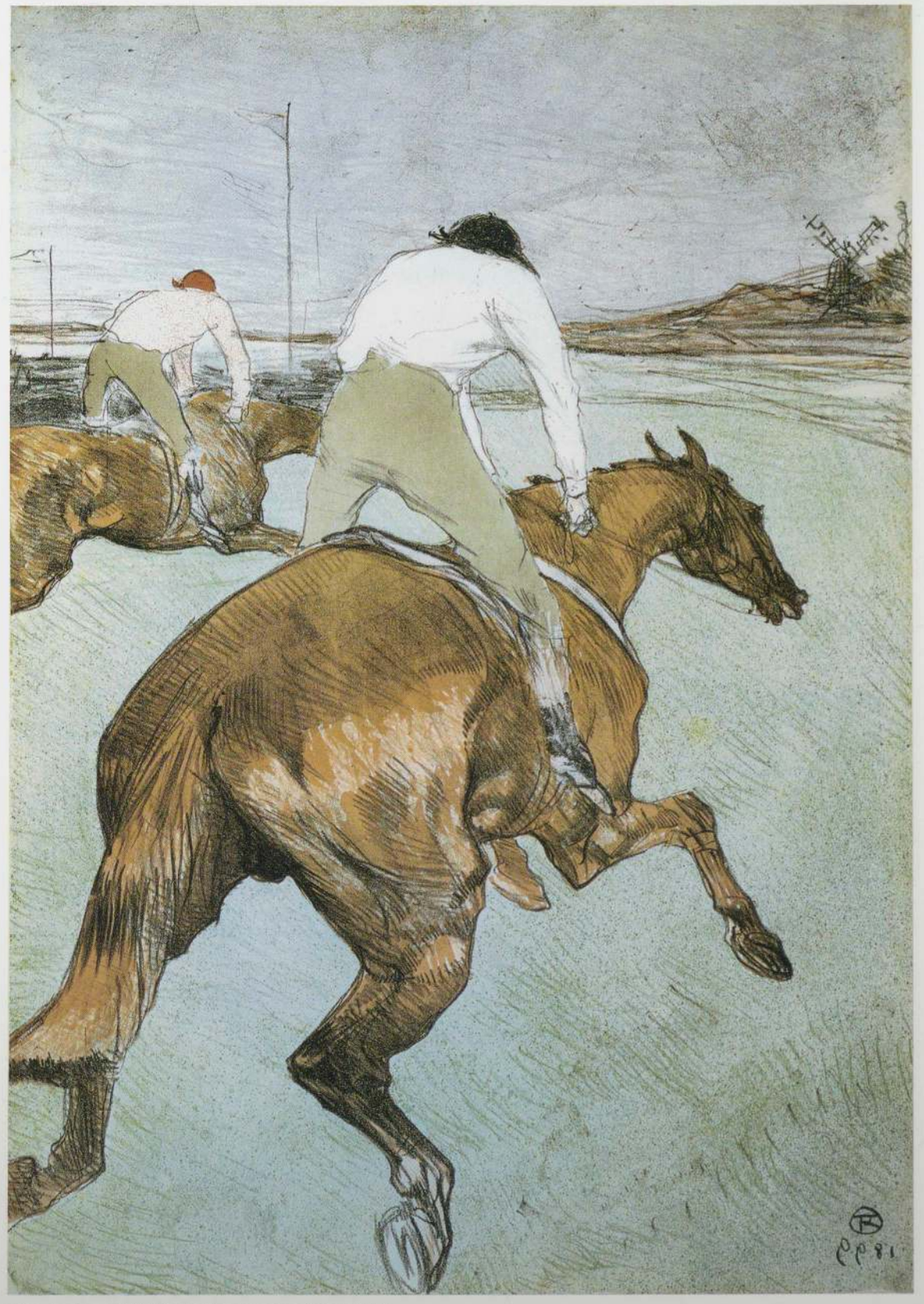
Guy und Mealy in ›Paris qui Marche‹, 1898, Lithographie (Kat. 224)

Erklärung, zweite Fassung, 1898, Lithographie (Kat. 230)

Im Café, 1898, Lithographie (Kat. 227)

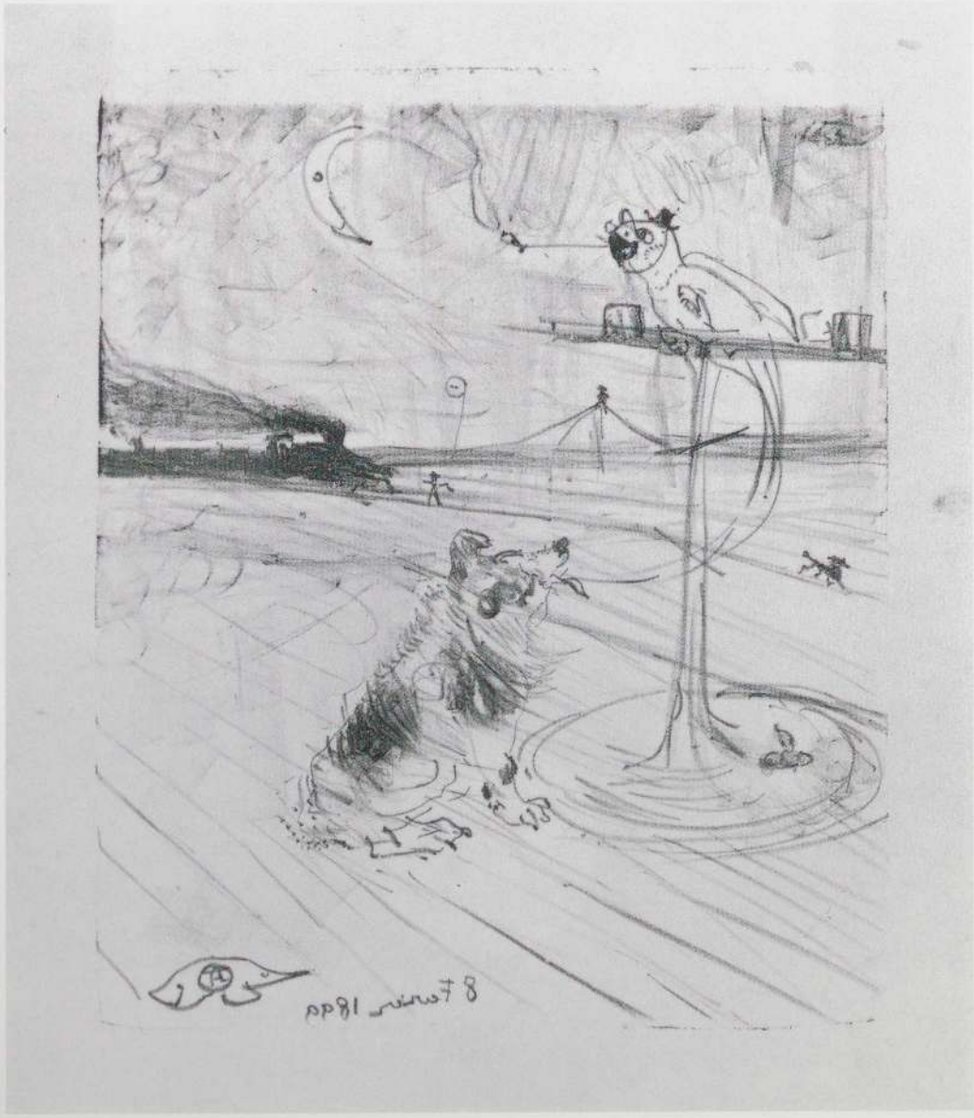
Im Wandelgang, 1898, Lithographie (Kat. 231)

Der Jockey, 1899, Lithographie, Öl und Aquarell (Kat. 232)



Der Jockey, 1899, Farblithographie (Kat. 234)

Jockey, der zum Start geführt wird, 1899, Lithographie und Aquarell (Kat. 236)



Der Hund und der Papagei, 1899, Lithographie (Kat. 237)

Phantasie, 1899, Lithographie (Kat. 239)

Das Pferd und der Hund mit der Pfeife, 1899, Lithographie (Kat. 240)

Die Tierbändigerin vor Gericht, 1899, Lithographie (Kat. 244)

Im ›Star‹ (Le Havre), 1899, Lithographie (Kat. 241)

Das Matrosenlied – Miss X in the Alabamah Coons, 1899, Farblithographie (Kat. 242)

Le Margoin, 1900, Lithographie (Kat. 246)

Zamboula-Polka, 1900, Lithographie (Kat. 245)

Plakate und vorbereitende Arbeiten

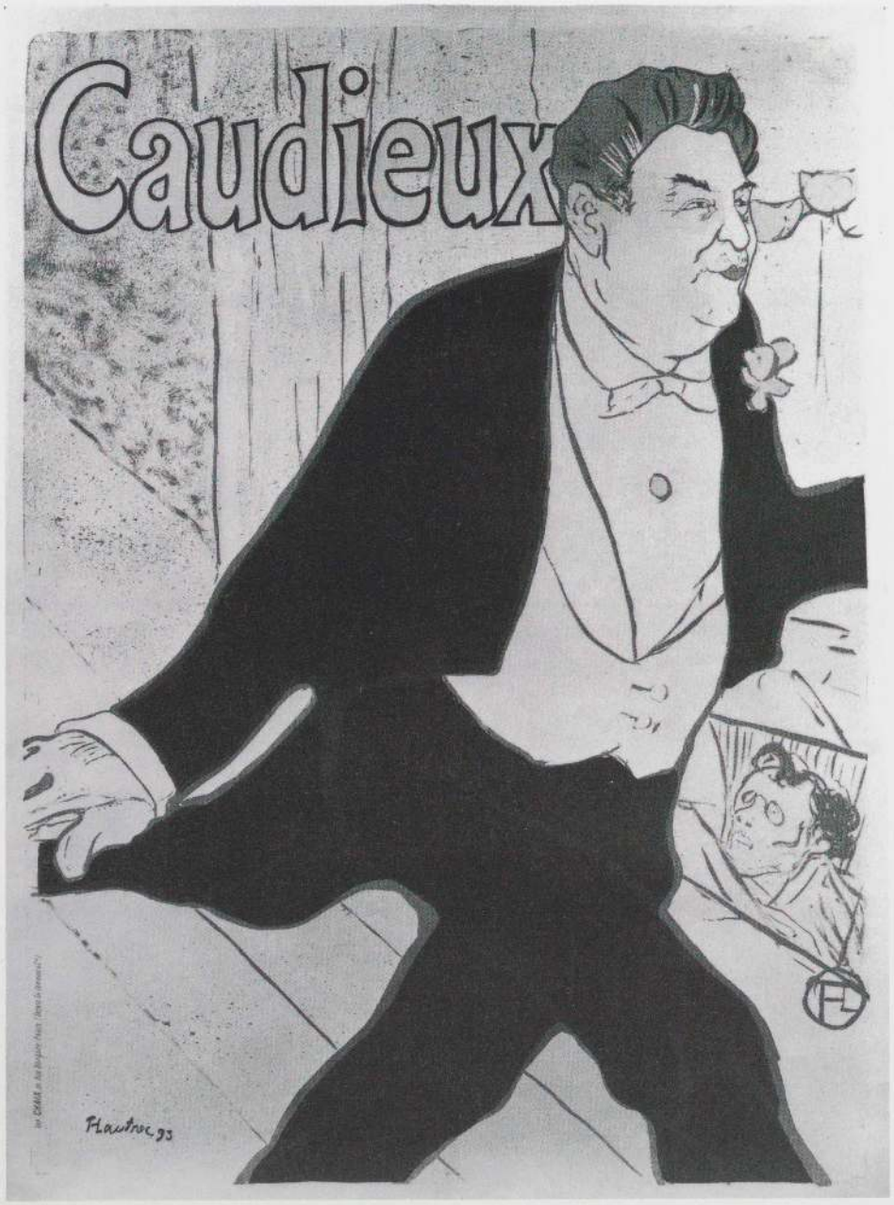
Moulin Rouge (Plakat), 1891, Farblithographie (Kat. 247)

Reine de Joie (Plakat), 1892, Farblithographie (Kat. 250)

Eldorado: Aristide Bruant (Plakat), 1892, Farblithographie (Kat. 251)

Jane Avril, tanzend, 1893, Öl auf Karton (Kat. 252)

Jane Avril (Plakat), 1893, Farblithographie (Kat. 253)



Caudieux (Plakat), 1893, Farblithographie (Kat. 255)

Aristide Bruant mit seinem Programm (Plakat), 1893, Farblithographie (Kat. 256)

Le Divan Japonais, 1893, Kreidezeichnung (Kat. 259)

Divan Japonais (Plakat), 1893, Farblithographie (Kat. 261)

Babylone d'Allemagne (Plakat), 1894, Farblithographie (Kat. 263)

Confetti (Plakat), 1894, Farblithographie (Kat. 265)

Miss May Belfort, 1895, Öl auf Karton (Kat. 266)

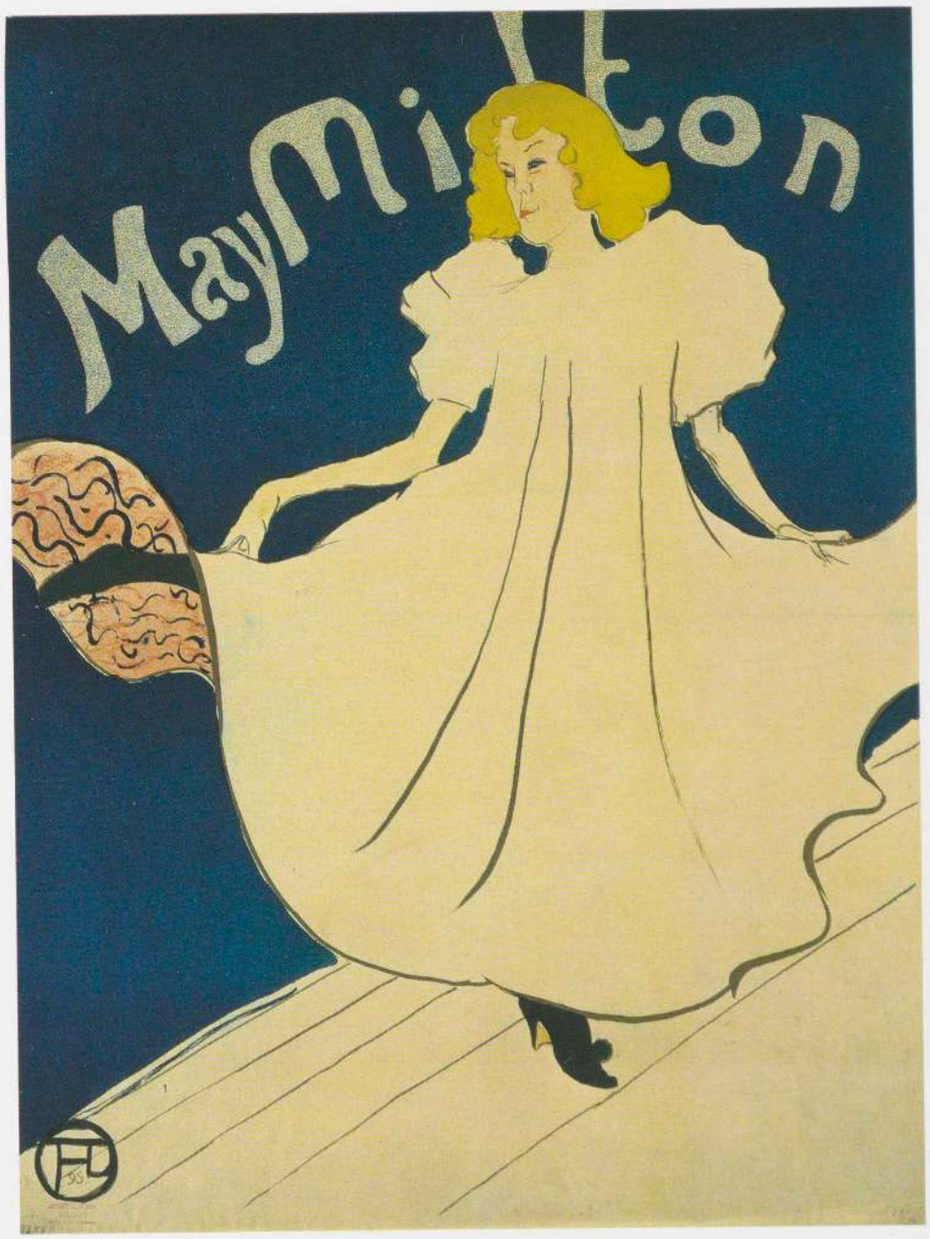
Miss May Belfort, 1895, Gouache und Aquarell (Kat. 267)

May Belfort (Plakat), 1895, Farblithographie (Kat. 269)

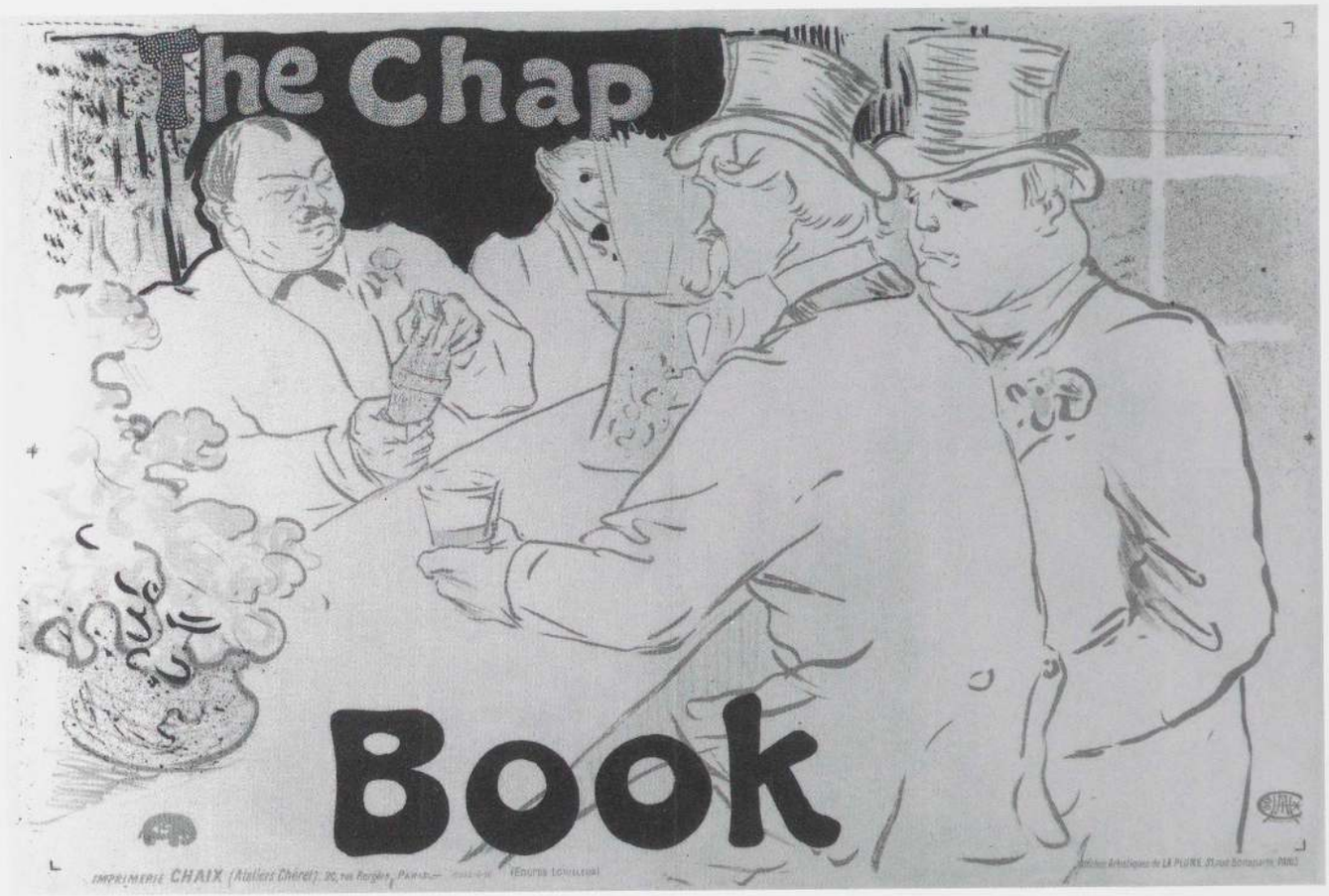
La revue blanche – Porträt Madame Misia Natanson, 1895, Öl auf Karton (Kat. 271)

La revue blanche (Plakat), 1895, Farblithographie (Kat. 273)

Miss May Milton, 1895, blaue und schwarze Kreide (Kat. 274)



May Milton (Plakat), 1895, Farblithographie (Kat. 276)



Irish and American Bar – The Chap Book (Plakat), 1895, Farblithographie (Kat. 279)

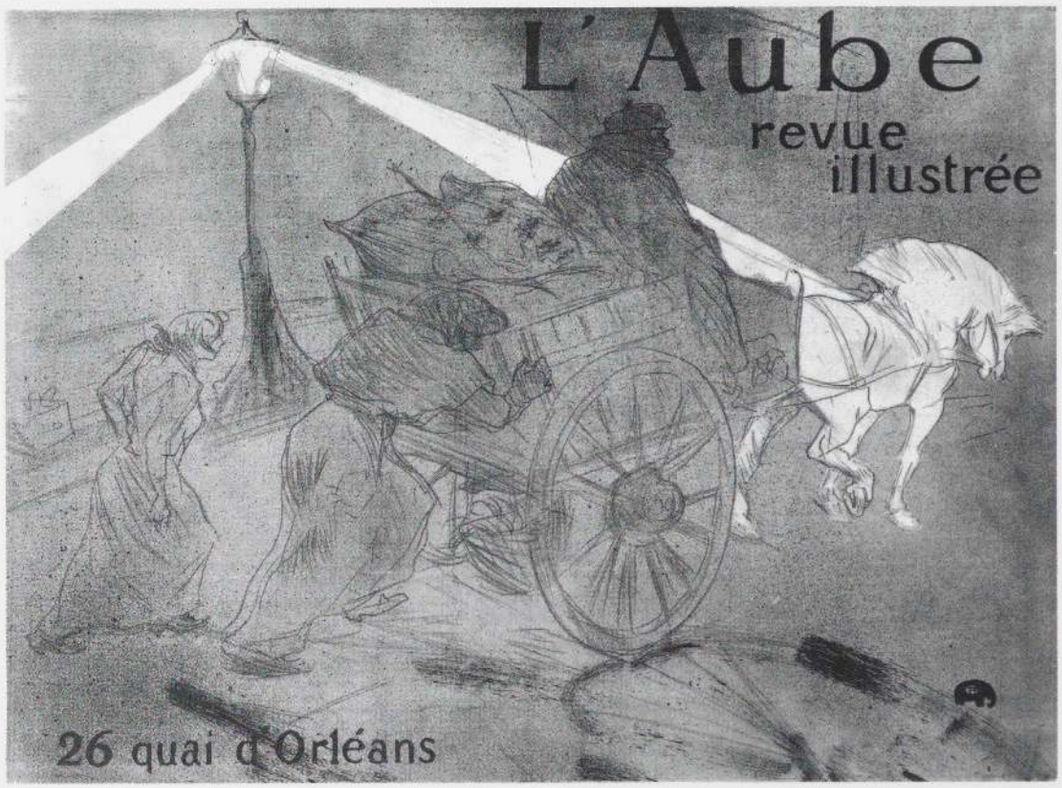
Die Reisende von Kabine 54 – Auf der Yacht, 1896, Lithographie, Kreide und Gouache (Kat. 281)

Die Reisende von Kabine 54 – Auf der Yacht, 1896, Farblithographie (Kat. 283)

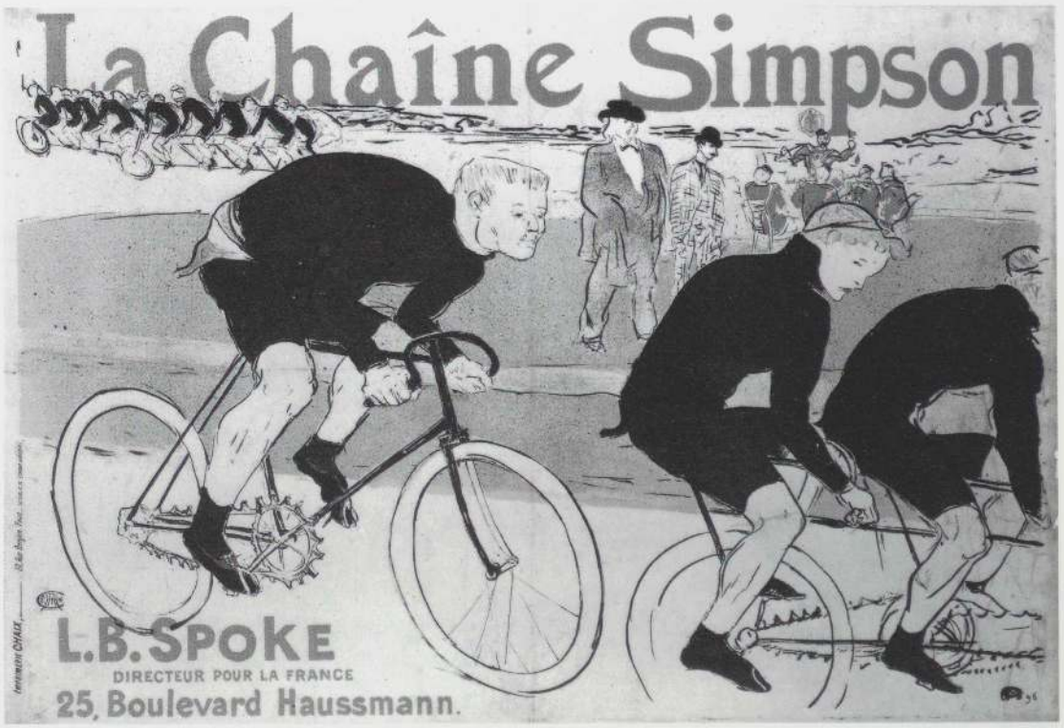
Mlle Eglantines Truppe, 1896, Kohle und Gouache (Kat. 285)

Mlle Eglantines Truppe (Plakat), 1896, Farblithographie (Kat. 288)

Der Photograph Sescau (Plakat), 1896, Farblithographie (Kat. 289)



L'Aube (Plakat), 1896, Farblithographie (Kat. 291)

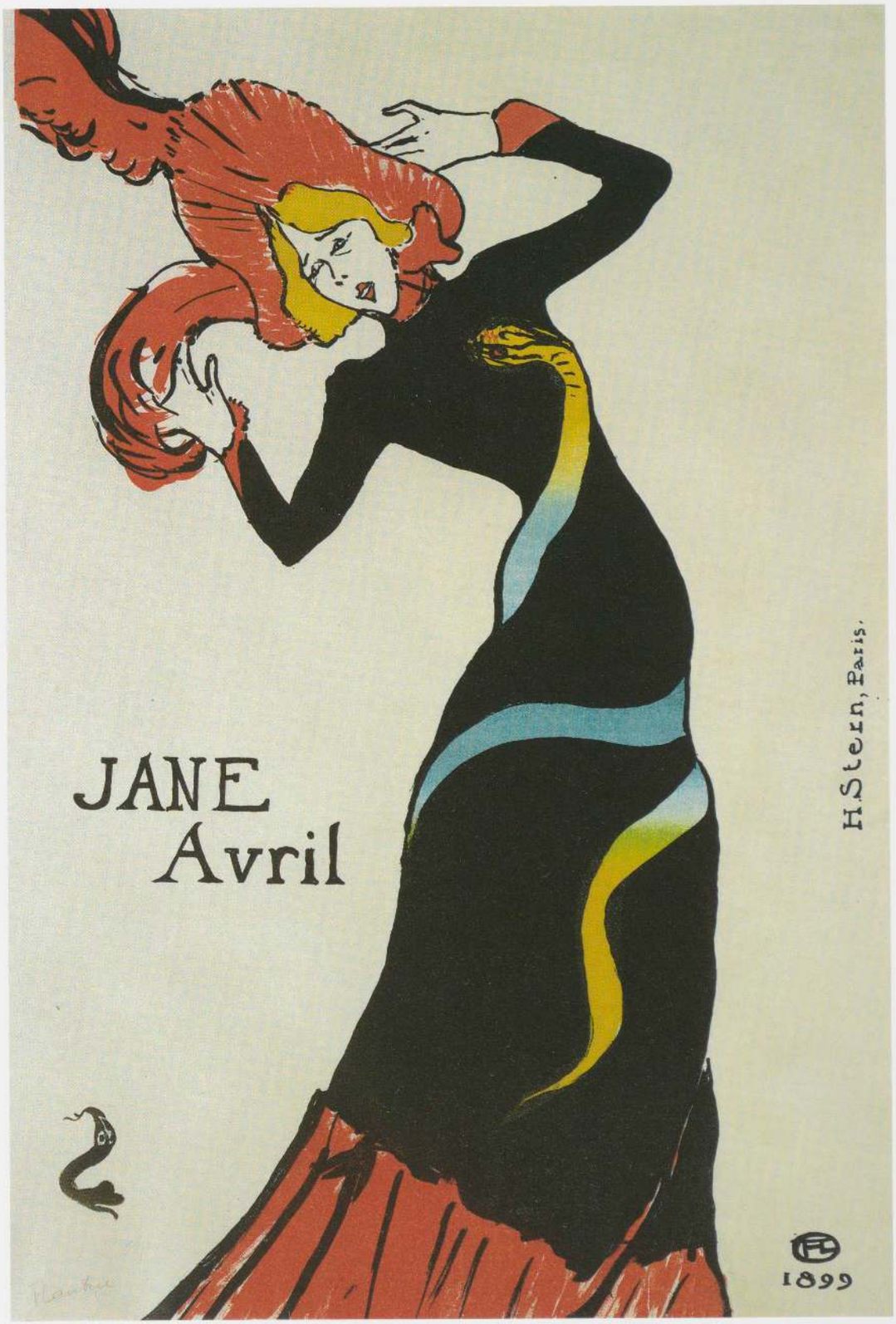


La Chaîne Simpson (Plakat), 1896, Farblithographie (Kat. 293)

La vache enragée (Plakat), 1896, Farblithographie (Kat. 294)

Im Konzert (Plakat), 1896, Farblithographie (Kat. 295)

Jane Avril, 1899, Bleistiftzeichnung (Kat. 297)



Jane Avril (Plakat), 1899, Farblithographie (Kat. 298)

La Gitane (Plakat), 1899, Farblithographie (Kat. 299)

Katalog

Mehr als 260 Gemälde und Zeichnungen haben einen unmittelbaren Bezug zu Lautrec's 364 Lithographien und Plakaten, nicht gerechnet die vielen Werke, die ähnliche Themen behandeln. Man kann die Zeichnungen und Gemälde in folgende Gruppen – zu denen jeweils Beispiele gegeben werden – einteilen:

A. Skizzen nach dem lebenden Modell: *Kopf der Yvette Guilbert* (Kat. 88); *Yvette Guilbert singt aufrechtstehend* (Kat. 89).

B. Zeichnungen und Gemälde auf Papier oder Karton, bei denen der Künstler mit Überlegung und im Hinblick auf eine Lithographie seine Komposition formuliert hat: *Vater Cotelle* und *Jane Avril einen Probedruck betrachtend* (Kat. 12, 13); *Paula Brébion* (Kat. 55); *Jane Avril, tanzend* (Kat. 252); *Le Divan Japonais* (Kat. 259).

C. Früher entstandene Gemälde, aus denen sich die Komposition einer Farblithographie herleitet: *Der Engländer im Moulin Rouge* (Kat. 4); *Frau, sich kämmend* (Kat. 138); *Im Moulin Rouge: Das walzertanzende Paar* (Kat. 179); *Die große Loge* (Kat. 168).

D. Gemälde, die in sehr engem Bezug zu Lithographien stehen, durch die das Interesse des Künstlers an einem bestimmten Motiv betont wird: *Chilpéric* (Kat. 101) – diesem Bild lassen sich 6 Lithographien zuordnen; *Miss May Belfort* (Kat. 266); *La Goulue beim Betreten des Moulin Rouge* (Kat. 1).

In der Katalogisierung stimmen die Daten der Lithographien mit denen überein, die in Wolfgang Wittrock ›Toulouse-Lautrec: The complete prints‹, London 1985, aufgeführt sind. Die Bezeichnung ›Lithographie‹ steht für Werke, die in nur einer Farbe, gewöhnlich schwarz, olivgrün, rötel oder blau gedruckt sind. Das für die Lithographie verwendete Papier ist nur erwähnt, wenn verschiedene Papiersorten innerhalb der gleichen Auflage vorkommen. Bei Gemälden und Zeichnungen ist der Bildträger angegeben.

Abmessungen sind in Zentimetern angegeben, Höhe vor Breite; für die Lithographien, Zeichnungen und bei Gemälden jeweils die Darstellungsgröße, bei illustrierten Büchern die Blattgröße.

Im Katalogteil werden folgende Publikationen abgekürzt zitiert:

Delteil: Loys Delteil, *Henri de Toulouse-Lautrec, Le Peintre-Graveur Illustré*, Band X und XI, Paris, 1920

Dortu: M. G. Dortu, *Toulouse-Lautrec et son œuvre*, 6 Bände, New York, 1971

Garvey: Eleanor M. Garvey, *The Artist and The Book: 1860–1960*, Boston und Cambridge, Mass., 1961

Handschriftliche Vermerke des Künstlers, meist Widmungen, werden zitiert. Die als ›unpubliziert‹ bezeichneten Graphiken existieren nur in wenigen Exemplaren, nicht in Auflagen. Die Abbildungsnummer stimmt mit der Katalognummer überein. Bei nicht abgebildeten Werken steht ein entsprechender Vermerk.

1 *La Goulue beim Betreten des Moulin Rouge* (La Goulue entrant au Moulin Rouge), 1891
Öl auf Karton, 79,4 x 59 cm
Dortu P 423
The Museum of Modern Art, New York, Schenkung Mrs. David M. Levy, 1957

Im Moulin Rouge, La Goulue und ihre Schwester (La Moulin Rouge, la Goulue et sa sœur), 1892

2 Lithographie, 46,2 x 34,7 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 1, I. Zustand, Probedruck vom Zeichnungsstein. Delteil 11
Privatsammlung

3 Farblithographie, 46,1 x 34,8 cm
Wittrock 1, II. Zustand, Auflagenexemplar. Delteil 11
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

Louise Weber (1870–1929), genannt La Goulue, erhielt diesen Namen nach ihrem Freund Goulue Chilapanne. 1886 begann sie zu tanzen, erschien 1889 im Moulin Rouge und wurde Startänzerin von Paris. Wegen ihres ausschweifenden Lebenswandels mußte sie 1894 das Moulin Rouge verlassen. Sie versuchte sich als Bauchtänzerin und Tierbändigerin und starb nach ständigem Abstieg im Jahre 1929 in völliger Armut.

Valentin Le Désossé (Der Knochenlose) (Jacques Renaudin, ca. 1845–1906) war als Amateurtänzer viele Jahre Partner der Goulue. (Siehe Kat. 247)

4 *Der Engländer im Moulin Rouge* (L'Anglais au Moulin Rouge: M. Warner), 1892
Öl und Gouache auf Karton, 85,7 x 66 cm
Dortu P 425
The Metropolitan Museum of Art, New York. Nachlaß Miss Adelaide Milton de Groot (1876–1967), 1967.

5–11 *Der Engländer im Moulin Rouge* (L'Anglais au Moulin Rouge), 1892

5 Lithographie, 47 x 37,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 2, I. Zustand. Delteil 12
Bibliothèque Nationale, Paris

6 Lithographie und Aquarell, 47 x 37,3 cm
Wittrock 2, I. Zustand. Delteil 12.
Dortu A 198
Bibliothèque Nationale, Paris

7 Lithographie, 52,8 x 36,3 cm
Wittrock 2, II. Zustand, Druck I.
Delteil 12
Bibliothèque Nationale, Paris

8 Farblithographie, 52,8 x 36,3 cm
Wittrock 2, II. Zustand, Druck II.,
Delteil 12
Bibliothèque Nationale, Paris

9 Farblithographie, 47,4 x 37,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 2, II. Zustand, Druck III.,
Delteil 12
Bibliothèque Nationale, Paris

10 Farblithographie, 47 x 37,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 2, II. Zustand, Delteil 12
Bibliothèque Nationale, Paris

11 Farblithographie, 47 x 37,3 cm
Wittrock 2, II. Zustand, Auflagenexemplar. Delteil 12
Sammlung Nelson Blitz jr., New York

Der Engländer, William Tom Warrener (1861–1934), war Maler und stammte aus einer einflußreichen Familie in Lincoln in England. Mitte der achtziger Jahre ging er nach Paris zur Ausbildung an die Académie Julian. Er stellte im Salon und in der Royal Academy mit mäßigem Erfolg aus. Nach seinem Umzug auf den Montmartre zu Beginn der neunziger Jahre begegnete er Lautrec.

12 *Vater Cotelle* (Le Père Cotelle), 1893
Kohle und farbige Kreidestifte auf Papier, 50,7 x 34,6 cm
Dortu D 3434
The Art Institute of Chicago. Sammlung Mr. und Mrs. Carter H. Harrison, 1933

13 *Jane Avril, einen Probedruck betrachtend* (Jane Avril regardant une épreuve), 1893
Gouache auf Papier, 51 x 32 cm
Dortu A 206
Sammlung Henry W. Bloch, Shawnee Mission, Kansas

Umschlag für ›L'estampe originale‹, 1893

14 Lithographie, 56,5 x 65,2 cm
Wittrock 3, Probedruck vom Zeichnungsstein. Delteil 17
Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts. Schenkung Selma Erving '27, 1978

15 Farblithographie, 56,5 x 65,2 cm
Wittroc 3, Auflagenexemplar, Delteil 17
Privatsammlung

Vater Cotelle war Meisterdrucker in der Druckerei Edouard Ancourt & Cie.

Jane Avril (1868–1943), mit Beinamen ›La Mélinite‹ (Die Explosive), wurde 1891 von Zidler im Moulin Rouge entdeckt. Eigentlich Solistin, tanzte sie manchmal auch in der Quadrille im Moulin Rouge oder im Jardin de Paris. 1897 trat sie in London in Mlle. Eglantines Truppe auf und unternahm 1900 eine Tournee durch die französische Provinz. Nach einem erfolglosen Gastspiel in New York trat sie im umgestalteten Moulin Rouge in musikalischen Komödien und Revuen auf. Ihre Karriere war nach einer kurzen Spanienreise beendet, als sie heiratete und Mutter wurde. Sie starb verarmt in einem Pariser Altenheim.

André Marty publizierte ›L'Estampe originale‹, eine Mappe mit Originallithographien von verschiedenen Künstlern. Das Titelblatt der ersten Ausgabe zeigt Jane Avril, die einen von Vater Cotelle in der Werkstatt der Ancourt-Druckerei abgezogenen Probedruck betrachtet.

Die Modistin, Renée Vert (La modiste, Renée Vert), 1893.

16 Farblithographie, 46 x 29 cm
Wittrock 4, I. Zustand, Druck I; beschriftet ›à Kleinmann‹. Delteil 13, II. Zustand
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

17 Farblithographie, 45,5 x 30,5 cm
Wittrock 4, II. Zustand, Auflagenexemplar; beschriftet ›à Kleinmann‹.
Delteil 13, I. Zustand.
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

Renée Vert war eine populäre Modistin auf dem Faubourg St. Honoré. 1893 heiratete sie den Maler Joseph Albert.

18 *Die alten Geschichten*, Umschlag-Frontispiz (Les vieilles histoires, couverture-frontispice), 1893
Farblithographie, 34 x 54 cm
Wittrock 5, II. Zustand, Auflagenexemplar. Delteil 18, II. Zustand
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

19 *Porträt von Désiré Dihau beim Fagottspiel*
(Les vieilles histoires, Portrait de Désiré Dihau jouant du basson), 1893
Bleistiftzeichnung auf Papier, 28,5 x 22 cm
Dortu D 3383
Sammlung Mr. und Mrs. Edward M. M. Warburg, New York

20–24 *Für Dich!...* (Pour toi!...), 1893

20 Lithographie, 27,5 x 19,7 cm
(vgl. Kat. 21)
Wittrock 6, erste Auflage. Delteil 19, I. Zustand. Abzug auf Simili-Japanpapier
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

21 Lithographie, 27,5 x 19,7 cm
Wittrock 6, erste Auflage. Delteil 19, I. Zustand
Abzug auf aufgelegtem Velinpapier
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

22 Lithographie mit Schablonenkolorierung, 27,5 x 19,7 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 6, erste Auflage. Delteil 19, I. Zustand
Abzug auf Velinpapier
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

23 Umdrucklithographie, 27,5 x 19,7 cm
Wittrock 6, Musiktitel. Delteil 19, II. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

24 Lithographie, 27,5 x 19,7 cm
Wittrock 6, Floury-Auflage. Delteil 19
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York.

Désiré Dihau (1825 – 1909) war Komponist und Musiker, der an der Pariser Oper das Fagott spielte. Er war eng mit Lautrec und Degas befreundet, die er auch miteinander bekannt machte.

25 *Dein Mund* (Ta bouche), 1893
Lithographie mit Schablonenkolorierung, 25,3 x 17,7 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 7, erste Auflage, auf Velinpapier. Delteil 21, I. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

26 *Schlaflose Nacht* (Nuit blanche), 1893
Lithographie mit Schablonenkolorierung, 26 x 17,5 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 8, erste Auflage, auf Velinpapier. Delteil 20, I. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

27 *Schlauheit* (Sagesse), 1893
Lithographie, 26,5 x 18 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 9, erste Auflage, auf aufgelegtem Velinpapier. Delteil 22, I. Zustand
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

28 *Letzte Ballade* (Ultime ballade), 1893
Lithographie mit Schablonenkolorierung, 26,5 x 18,2 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 10, erste Auflage, auf Velinpapier. Delteil 23, I. Zustand
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

29 *Weibliche Studie*
(Etude de femme), 1893
Lithographie mit Schablonenkolorierung, 26,5 x 20 cm
Wittrock 11, erste Auflage, auf Velinpapier. Delteil 24, I. Zustand
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

30 *Carnot krank!* (Carnot malade!), 1893
Lithographie mit Schablonenkolorierung, 24,4 x 18,6 cm
Wittrock 12, erste Auflage, auf Velinpapier. Delteil 25, I. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

Präsident Sadi Carnots Krankheit im Sommer 1893 inspirierte zur Abfassung des Monologs ›Carnot malade!‹, einer politischen Satire, die den Zustand der Regierung mit Carnots Krankheit verglich. Carnot erholte sich von seiner Krankheit. Im Juni 1894 wurde er von einem Anarchisten ermordet.

31 *Armes Straßenmädchen!*
(Pauvre pierreuse!), 1893
Ölskizze auf Karton, 33 x 25,4 cm
Dortu P 492
Privatsammlung

32 *Armes Straßenmädchen!*
(Pauvre pierreuse!), 1893
Lithographie, 24 x 17,2 cm
Wittrock 13, erste Auflage, auf Simili-Japanpapier. Delteil 26, I. Zustand
Museum of Fine Arts, Boston. Nachlaß W. G. Russell Allen

33 *Das kleine Laufmädchen*
(Le petit trottin), 1893
Lithographie, 28 x 19 cm
Wittrock 14, erste Auflage. Delteil 27, I. Zustand
The Brooklyn Museum, New York

Beim Friseur – Programm für das Théâtre Libre (Le coiffeur – Programme du Théâtre Libre), 1893

34 Farblithographie, 33 x 25,5 cm
Wittrock 15, II. Zustand, erste Auflage. Delteil 14, I. Zustand
Boston Public Library. Sammlung Albert H. Wiggin

35 Farblithographie, 31,5 x 24 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 15, Theaterprogramm. Delteil 14, II. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

Das Théâtre Libre wurde 1887 von André Antoine (1858 – 1943) gegründet und war für die Aufführung von Stücken neuer französischer und ausländischer Autoren des Naturalismus bestimmt. Seine Neuerungen in Regie und Dramaturgie hatten großen Einfluß auf das zeitgenössische französische Theater. Wegen finanzieller Schwierigkeiten mußte das Theater im April 1896 schließen.

Die Loge mit der goldenen Maske – Programm für das Théâtre Libre
(La loge aus mascaron doré – Programme du Théâtre Libre), 1893

36 Farblithographie, 37,2 x 32,7 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 16, erste Auflage. Delteil 16, I. Zustand
The Metropolitan Museum of Art, New York. Schenkung Clifford A. Furst, 1958

37 Farblithographie, 30,8 x 24 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 16, Theaterprogramm. Delteil 16, II. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

38 – 43 *Loïe Fuller*, 1893

38 Lithographie, 26,8 x 16,2 cm
Wittrock 17, Arbeitsvariante 1. Delteil 39
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

39 Farblithographie, 36,8 x 26,8 cm
Wittrock 17, Auflagenexemplar; beschriftet ›à Stern‹. Delteil 39
Boston Public Library, Sammlung Albert H. Wiggin

40 Farblithographie, 36,8 x 26,8 cm
Wittrock 17, Auflagenexemplar. Delteil 39
Boston Public Library. Sammlung Albert H. Wiggin

41 Farblithographie, 36,8 x 26,8 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 17, Auflagenexemplar; beschriftet ›à R Marx‹
Delteil 39
The Brooklyn Museum, New York

42 Farblithographie, 36,8 x 26,8 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 17, Auflagenexemplar. Delteil 39
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

43 Farblithographie im Original-Passepartout, 36,8 x 26,8 cm
Wittrock 17, Auflagenexemplar. Delteil 39
Bibliothèque Nationale, Paris

Loïe Fuller (1862 – 1928), in Chicago geboren, trat zum erstenmal mit fünf Jahren als Sängerin auf. Sie spielte in einem Wandertheater Shakespeare, trat in Chicago und New York in Burlesken auf

und wurde 1892 in Paris von den Folies-Bergère engagiert. Ihre neuartige Auffassung von Tanz machte Sensation: unbeweglich stehend, täuschte sie durch ein Hin und Her und Auf und Ab der langen, an ihrem Kleid befestigten Schleier Bewegung vor, deren Ausdruck durch vielfarbige elektrische Beleuchtung noch gesteigert wurde.

44 – 54 *Das Café-Concert*
(Le café concert), 1893

Eine Mappe mit 22 Lithographien, 11 von Henri-Gabriel Ibels und 11 von Toulouse-Lautrec, mit einem Text von Georges Montorgueil.
Herausgegeben von ›L'Estampe originale‹ (André Marty), Paris
Luxusausgabe auf Japan-Bütten
Sammlung Mr. und Mrs. Gilbert Rothschild

44 *Jane Avril*
Lithographie, 26,6 x 21,5 cm
Wittrock 18. Delteil 28

45 *Yvette Guilbert*
Lithographie, 25,3 x 22,3 cm
Wittrock 19. Delteil 29
(vergleiche Kat. 92)

46 *Paula Brébion*
Lithographie, 26,2 x 19,7 cm
Wittrock 20. Delteil 30
(vergleiche Kat. 55)

47 *Mary Hamilton*
Lithographie 26,8 x 16,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 21. Delteil 31

48 *Edmée Lescot*
Lithographie, 27 x 19 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 22. Delteil 32

49 *Madame Abdala*
Lithographie, 27 x 20 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 23. Delteil 33

50 *Aristide Bruant*
Lithographie, 26,8 x 21,5 cm
Wittrock 24. Delteil 34
(vergleiche Kat. 251)

51 *Caudieux-Petit Casino*
Lithographie, 27,5 x 21,8 cm
Wittrock 25. Delteil 35

52 *Ducarre im Ambassadeurs*
(Ducarre aux Ambassadeurs)
Lithographie, 26 x 19,9 cm
Wittrock 26. Delteil 36

53 *Eine Zuschauerin* (Une spectatrice)
Lithographie, 26,9 x 18,5 cm
Wittrock 27. Delteil 37

54 *Amerikanischer Sänger*
(Chanteur américain)
Lithographie, 27,8 x 20,5 cm
Wittrock 28. Delteil 38

Das Café-Concert war gleichermaßen Treffpunkt und Ort musikalischer Unterhaltung. Bereits im 18. Jahrhundert gab es Kaffeehäuser mit musikalischer Unterhaltung; das erste eigentliche Café-Concert war das 1848 eröffnete Estaminet Lyrique. Seine Stammkunden waren Arbeiter und Büroangestellte aus der Nachbarschaft. Diese neue Vergnügungsstätte – in der Folgezeit in ganz Paris nachgeahmt – wurde ›beuglant‹ (= Tingeltangel; von beugler = brüllen, schreien) genannt und war im allgemeinen so bar jeden Zaubers, wie das diese Bezeichnung schon andeutet. Etwa ab 1890 entwickelte sich aus dem anspruchslosen Café chantant das elegantere Café-concert. 1896 gab es nicht weniger als 274 Café-concerts in Paris mit einer jährlichen Produktion von 10 000 – 15 000 neuen Liedern. Obwohl viele der auftretenden Frauen und Mädchen ursprünglich Schneiderinnen, Modistinnen oder Künstlermodelle waren, hatten sie doch in den besseren Etablissements eine gewisse musikalische Ausbildung und hofften darauf, einmal in einer musikalischen Komödie oder in der Oper zu singen. Die männlichen Unterhalter hatten ebenfalls schon die verschiedensten Berufe hinter sich. Zur Zeit Toulouse-Lautrecs lagen die beiden bevorzugten Gegenden für Café-concerts an den Boulevards de Strasbourg und de Sébastopol einerseits und an den Champs Élysées andererseits. Nur drei solcher Etablissements von Bedeutung lagen am Montmartre: Le Divan Japonais (eine Kombination von Café-concert und cabaret artistique), La Cigale und Les Décadents.

55 *Paula Brébion*, 1893
Schwarze Kreide auf Velinpapier, 25,4 x 19,5 cm
Nicht bei Dortu
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

Paula Brébion (geboren 1860) begann ihre Theaterlaufbahn in La Scala. Sie sang, während sie eine Art Schlangentanz aufführte, Soldatenlieder im Eldorado und im Alcazar.

56 *Die Greuel des Krieges*
(Los Desastres de la Guerra), 1893
Lithographie, 28,2 x 39,1 cm
Wittrock 29, Delteil 295.
Unveröffentlicht
Privatsammlung

57 *Warum nicht?... Einmal ist keinmal*
(Pour quoi pas?... Une fois n'est pas coutume), 1893
Lithographie, 33,5 x 26 cm
Wittrock 30, Auflagenexemplar, Delteil 40
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

58 *Generalprobe in den Folies-Bergère*
(Répétition générale aux Folies-Bergère), 1893
Lithographie, 37,5 x 26 cm
Wittrock 34, I. Zustand, erste Auflage. Delteil 44
The Art Institute of Chicago. Sammlung Mr. und Mrs. Carter H. Harrison

59 *In den Folies-Bergère: Monsieur Prudhomme, der Sittenwächter*
(Folies-Bergère: Les pudeurs de Monsieur Prudhomme), 1893
Lithographie, 37,5 x 27 cm
Wittrock 36, Auflagenexemplar. Delteil 46
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

60 *Im Renaissance-Theater: Sarah Bernhardt in ›Phèdre‹*
(A la Renaissance: Sarah Bernhardt dans ›Phèdre‹), 1893
Lithographie, 35,5 x 23,5 cm
Wittrock 37, Zustandsdruck; beschriftet ›à Bruant‹. Delteil 47
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

Die französische Schauspielerin Sarah Bernhardt (1844 – 1923) war auch eine anerkannte Malerin, Bildhauerin, Theater-Autorin und Lyrikerin. Ihre schauspielerische Laufbahn begann 1862 an der Comédie-Française; während der achtziger Jahre leitete sie ihr eigenes Theater, von 1893 bis 1898 dann das Renaissance-Theater, wo sie in ihren eigenen Produktionen die Hauptrollen spielte. 1880 trat sie zum erstenmal in New York auf.

61 *In der Oper: Madame Caron in Faust* (A l'Opéra: Madame Caron dans ›Faust‹), 1893
Lithographie, 36,2 x 26,5 cm
Wittrock 39, Probedruck, beschriftet ›Faust Mme Caron bon à tirer, 50 vert, 50 noir‹ (gestrichen), ›5 Japon vert, 5 noir‹ (gestrichen). Delteil 49
The Art Institute of Chicago. Sammlung John H. Wrenn Memorial

Rose Caron (Rose-Lucile Meuniez) (1857 bis 1930) war eine Sängerin an der Pariser

Oper, hier dargestellt in der Rolle der Margarethe in Charles-François Gounods Faust, durch die sie berühmt wurde. Zugleich mit dieser Aufführung wurde eine Subskription zur Finanzierung einer Statue von Gounod veranstaltet.

62 *Ein Kostümfest im Moulin Rouge* (Une redoute au Moulin Rouge), 1893
Lithographie, 29,6 x 47 cm
Wittrock 42, Auflagenexemplar. Delteil 65
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

63 *Réjane und Galipaux in ›Madame Sans-Gêne‹* (Réjane et Galipaux dans ›Madame Sans-Gêne‹), 1893
Lithographie, 31,5 x 26 cm
Wittrock 44, Auflagenexemplar. Delteil 52
Boston Public Library. Sammlung Albert H. Wiggin

Réjane (Gabrielle-Charlotte Réju) (1857 bis 1920) begann 1875 am Théâtre du Vaudeville. Sie wurde bald als großes komödiantisches Talent entdeckt und trat in verschiedenen Pariser Theatern auf. 1906 eröffnete sie ihr eigenes Theater. In New York sah man sie 1895 in ›Madame Sans-Gêne‹. Félix Galipaux (1860 – 1931) debütierte am Palais-Royal-Theater und trat später am Renaissance-Theater, im Vaudeville und im Gymnase auf. Er war für seine originellen Monologe, die er ›monomines‹ nannte, bekannt.

64 *Truffier und Moreno in ›Les Femmes Savantes‹* (Truffier et Moreno dans ›Les Femmes Savantes‹), 1893
Lithographie, 37,5 x 26,5 cm
Wittrock 46, Auflagenexemplar. Delteil 54
The Metropolitan Museum of Art, New York. Sammlung Alfred Stieglitz, 1949

Charles-Jules Truffier (1856 – 1943) trat 1875 in die Comédie-Française ein, wo er klassisches und modernes Fach spielte. Marguerite-Monceau Moreno (geboren 1871) debütierte 1890 an der Comédie-Française.

65 *Mademoiselle Lender in ›Madame Satan‹* (Mademoiselle Lender dans ›Madame Satan‹), 1893
Lithographie, 35,1 x 26,4 cm
Wittrock 47, Probedruck. Delteil 58, II. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York (vergleiche Kat. 101)

66 *Lugné-Poë in ›Image‹* (Lugné-Poë dans ›Image‹), 1894
Lithographie, 32,9 x 24 cm
Wittrock 49, Probedruck; beschriftet ›à Lugné-Poë‹. Delteil 57
Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts

Aurélien-Françoise Lugné-Poë (1869 bis 1940) war Schauspieler und Theaterdirektor; er gründete 1893 das Théâtre de l'Œuvre und trat bis 1899 in vielen seiner eigenen Produktionen auf. Viele Stücke von Autoren wie André Gide, Henrik Ibsen, Gerhard Hauptmann, Maxim Gorki, Oscar Wilde und Alfred Jarry (Ubu Roi) wurden am Théâtre de l'Œuvre uraufgeführt. Die Theaterprogramme wurden von den führenden Künstlern der damaligen Avantgarde entworfen.

67 *Die Ohnmacht* (L'Evanouissement), 1894
Lithographie, 37,9 x 26,1 cm
Wittrock 50. Delteil 294. Unveröffentlicht
The Art Institute of Chicago. Sammlung Clarence Buckingham

68 *Brandès und Le Bargy in ›Cabotins‹* (Brandès et le Bargy dans ›Cabotins‹), 1894
Lithographie, 42,8 x 33 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 52, Auflagenexemplar. Delteil 61
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

Judic, 1894

69 Lithographie, 37,7 x 26,7 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 54, Probedruck in kräftigem Hellgrün. Delteil 56
Boston Public Library. Sammlung Albert H. Wiggin

70 Lithographie, 37,7 x 26,7 cm
Wittrock 54, Auflagenexemplar in Schwarz auf Simili-Japanpapier. Delteil 56
Boston Public Library. Sammlung Albert H. Wiggin

Judic (Anne-Marie-Judic), 1850 in Semur geboren, debütierte 1867 am Gymnase und trat 1868 im Eldorado, später in der Gaîté, den Folies-Bergère, im Bouffes, im Variété und am Edentheater auf.

71 *Erschöpfter Eros* (Eros vanné), 1894
Lithographie, 29 x 22,5 cm
Wittrock 56, zweite Auflage. Delteil 74, II. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

72 *Die alten Herren* (Les vieux messieurs), 1894
Lithographie, 24,6 x 16,7 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 57, Musiktitel. Delteil 75, II. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

73 – 79 *Café-Concert-Sängerin* (Chanteuse au Café-concert), 1894

73 Lithographie, Abzug vom Zeichnungsstein in Olivgrün
Wittrock 58, Zustandsdruck I. Delteil 68
Bibliothèque Nationale, Paris

74 Lithographie, Abzug vom gelben Stein
Wittrock 58, Zustandsdruck II. Delteil 68
Bibliothèque Nationale, Paris

75 Lithographie, Abzug vom gelben und vom beige/grauen Stein
Wittrock 58, Zustandsdruck III. Delteil 68
Bibliothèque Nationale, Paris

76 Lithographie, Abzug vom gelben, beige/grauen und lachsfarbenen Stein
Wittrock 58, Zustandsdruck IV. Delteil 68
Bibliothèque Nationale, Paris

77 Lithographie, Abzug vom gelben, beige/grauen und lachsfarbenen und vom schwarzen Stein
Wittrock 58, Zustandsdruck V. Delteil 68
Bibliothèque Nationale, Paris

78 Lithographie, Abzug vom gelben, beige/grauen, lachsfarbenen, schwarzen und vom blauen Stein
Wittrock 58, Zustandsdruck VI. Delteil 68
Bibliothèque Nationale, Paris

79 Farblithographie, 30,5 x 24,7 cm
Wittrock 58, Auflagenexemplar von ›L'Estampe originale‹, publiziert. Delteil 68
Bibliothèque Nationale, Paris

80 *Karneval* (Carnaval), 1894
Lithographie, 27 x 21 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 61, II. Zustand. Delteil 64, nicht beschriebener Zustand
Boston Public Library. Sammlung Albert H. Wiggin

81 *Ida Heath in der Bar*
(Ida Heath au bar), 1894
Lithographie, 34 x 25,5 cm
Wittrock 62, Auflagenexemplar. Delteil 59
The Metropolitan Museum of Art, New York. Sammlung Alfred Stieglitz, 1949

82 *Ida Heath, englische Tänzerin* (Miss Ida Heath, danseuse anglaise), 1894
Lithographie, 36 x 26,3 cm
Wittrock 64, Auflagenexemplar; beschriftet ›à Chéret‹. Delteil 165
The Metropolitan Museum of Art, New York. Schenkung Clifford A. Furst, 1958

83 *La Goulue*, 1894
Lithographie, 31,4 x 25,7 cm
Wittrock 65, erste Auflage. Delteil 71, I. Zustand
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

84 *Yvette Guilbert* von Gustave Geffroy. Paris, L'Estampe originale, 1894. 17 Lithographien, 38 x 38 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 69 – 85. Delteil 79 – 95.
Garvey 301
The Museum of Modern Art, New York. Sammlung Louis E. Stern, 1964

85 *Umschlag für das Album Yvette Guilbert* (Couverture de l'album: Yvette Guilbert), 1894
Lithographie, 38,3 x 41 cm
Wittrock 69, Auflagenexemplar. Delteil 79
Boston Public Library. Sammlung Albert H. Wiggin

86 *Yvette Guilbert*, 1894
Lithographie, 27 x 18,1 cm
Wittrock 70, Probedruck vor der Schrift. Delteil 80, I. Zustand
Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts. Schenkung Selma Erving '27, 1972

87 Lithographie, 31,7 x 21,5 cm
Wittrock 71, Probedruck vor der Schrift. Delteil 81, I. Zustand
The Art Institute of Chicago. Sammlung Mr. und Mrs. Carter H. Harrison

88 *Kopf der Yvette Guilbert im Profil* (Yvette Guilbert, profil de tête relevée), 1894
Bleistiftzeichnung auf weißem Velinpapier
Dortu D 3638, (auf der Rückseite eine weitere Zeichnung, Dortu 3637)
The Art Institute of Chicago. Sammlung Albert H. Wolf, 1941. 132

89 *Yvette Guilbert singt stehend* (Yvette Guilbert, debout, chantant), 1894
Bleistiftzeichnung auf weißem Velinpapier, 34 x 21 cm.
Dortu D 3640
Sammlung Dr. Martin L. Gecht, Chicago

90 *Yvette Guilbert*, 1894
Lithographie, 34,2 x 20,2 cm
Wittrock 73, Probedruck vor der Schrift. Delteil 83, I. Zustand
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin

91 *Yvette Guilbert, sich verbeugend* (Yvette Guilbert, saluant), 1894
Kreidestift, Aquarell und Öl auf Pauspapier, auf Karton aufgelegt, 41,6 x 22,8 cm
Dortu A 214
Museum of Art, Rhode Island School of Design. Schenkung Mrs. Murray S. Danforth

92 *Yvette Guilbert*, 1894
Lithographie, 34 x 16,7 cm
Wittrock 85, Zustandsdruck. Delteil 95, II. Zustand
Bibliothèque Nationale, Paris

Yvette Guilbert (1865 – 1944) begann ihre Laufbahn als Sängerin 1887. Um 1890 hatte sie im Divan Japonais ihren charakteristischen Stil in Vortrag und Kleidung gefunden: die langen schwarzen Handschuhe wurden ihr »Markenzeichen« und blieben es während ihrer ganzen Karriere. Sie wurde schon bald die überragende Sängerin und Schauspielerin im Bereich des Café-concert. Bald nach 1900 traten alte französische Lieder in den Vordergrund ihres Repertoires. 1937 spielte sie als eine ihrer letzten Rollen die Mrs. Peachum in Brechts ›Dreigroschenoper‹.

›NIB‹, Beilage zu ›La revue blanche‹, Heft vom 1. Januar 1895 (93 – 94)

93 Vorderseite:
Der Amateurfotograf
(Le photographe-amateur), 1894
Lithographie, 25,9 x 24 cm
Wittrock 86, Auflagenexemplar. Delteil 99, II. Zustand
The Art Institute of Chicago. Sammlung Charles F. Glore

Footit und Chocolat
(Footit et Chocolat), 1894
Lithographie, 20 x 24,5 cm
Wittrock 87, Auflagenexemplar. Delteil 98, II. Zustand
The Art Institute of Chicago. Sammlung Charles F. Glore

94 Rückseite:
Anna Held in ›Toutes ces Dames au Théâtre‹ (Anna Held dans ›Toutes ces Dames au Théâtre‹), 1894
Lithographie, 33,2 x 21,8 cm
Wittrock 88, Auflagenexemplar. Delteil 100, II. Zustand
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Eastman Kodak Company, 1951

Anna Held (1865 – 1918), eine Schauspielerin polnischer und französischer Abstammung, die bis 1895 der Jiddischen Theater-Gesellschaft in Paris angehörte, trat auch im Eldorado und in La Scala auf. 1896 zog sie nach New York, wo sie hauptsächlich in Musicals auftrat. Sie heiratete Florenz Ziegfeld, den Gründer der Ziegfeld Follies.

95 *Footit und Chocolat*
(Footit et Chocolat), 1894
Lithographie, 24 x 24,7 cm
Wittrock 87, Zustandsdruck. Delteil 98, I. Zustand
Privatsammlung

George Footit (1864 – 1921) war ein englischer Clown, der im Nouveau Cirque auftrat. Sein Prügelknabe war Chocolat, ein Schwarzer aus Bilbao.

96 *Programm für ›Le Chariot de Terre Cuite‹* (Programme pour ›Le Chariot de Terre Cuite‹), 1895
Farblithographie, 44 x 28,2 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 89, Theaterprogramm. Delteil 77, II. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

›Le Chariot de Terre Cuite‹ wurde 1894 im Théâtre de l'Œuvre aufgeführt. Victor Barrucand schrieb eine französische Bearbeitung dieses klassischen Hindu-Dramas und Lautrec entwarf die Bühnendekorationen für den ersten Akt. Dargestellt ist der Kritiker Félix Fénéon (1861 – 1944).

97 *Einladung Mr. und Mrs. Alexandre Natanson* (Invitation Mr. and Mrs. Alexandre Natanson), 1895
Lithographie, 25,6 x 15,5 cm
Wittrock 90, mit Text. Delteil 101, II. Zustand
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin

98 *Bouillabaisse, Menu Sescau* (La Bouillabaisse, menu Sescau), 1895
Lithographie, 23,1 x 14,5 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 94, Delteil 144
Boston Public Library. Sammlung Albert H. Wiggin

99 *Umschlag für ›L'Estampe originale‹*, (Couverture de ›L'Estampe originale‹), 1895
Farblithographie, 58,5 x 82,7 cm
Wittrock 96, Auflagenexemplar.
Delteil 127
The Metropolitan Museum of Art, New York. Rogers Fond, 1922

Dargestellt sind hier Misia Natanson in einer Theaterloge und die Schauspieler hinter den Kulissen des Théâtre de l'Œuvre bei den Vorbereitungen für eine Aufführung von ›Le Chariot de Terre Cuite‹.

100 *Programm für ›L'Argent‹* (Programme pour ›L'Argent‹), 1895
Farblithographie, 31,9 x 23,9 cm
Wittrock 97, Theaterprogramm.
Delteil 15, II. Zustand
Boston Public Library.
Sammlung Albert H. Wiggin

101 *›Chilpéric‹*, 1896
Öl auf Leinwand, 145 x 150 cm
Dortu P 627
Sammlung Mrs. John Hay Whitney, New York

Marcelle Lender (Anne-Marie Marcelle Bastien; 1862–1926) debütierte 16jährig am Théâtre Montmartre und trat dann im Gymnase auf. Ihren größten Erfolg hatte sie 1895 in Hervés Merowinger-Operette ›Chilpéric‹, in der Rolle der Galswinthe.

102–106 *Brustbild von Mademoiselle Marcelle Lender* (Mademoiselle Marcelle Lender, en buste), 1895

102 Lithographie, 43,7 x 33,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 99, I. Zustand. Delteil 102, I. Zustand
The Metropolitan Museum of Art, New York. Harris Brisbane Dick Fond, 1928

103 Lithographie und Aquarell, 43,5 x 32 cm
Wittrock 99, I. Zustand. Delteil 102, I. Zustand. Dortu A 231
Bibliothèque Nationale, Paris

104 Lithographie, 32,9 x 24,2 cm
Wittrock 99, III. Zustand. Delteil 102, II. Zustand
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1947

105 Farblithographie, 32,9 x 24,4 cm
Wittrock 99, IV. Zustand, ›Pan‹, französische Ausgabe. Delteil 102, III. Zustand
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

106 Farblithographie, 32,9 x 24,4 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 99, IV. Zustand, ›Pan‹, deutsche Ausgabe. Delteil 102, II. Zustand
The Museum of Modern Art, New York. Anonyme Schenkung, 1960

107 *Mademoiselle Marcelle Lender, stehend* (Mademoiselle Marcelle Lender, debout), 1895
Farblithographie, 36,7 x 24,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 101, II. Zustand, zweite Auflage. Delteil 103
The Museum of Modern Art, New York, Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

108 *Lender, den Bolero in ›Chilpéric‹ tanzend* (Lender dansant le pas du boléro dans ›Chilpéric‹), 1895
Lithographie, 37 x 27 cm
Wittrock 103, Probedruck. Delteil 104
Bibliothèque Nationale, Paris

109 *Lender, den Bolero in ›Chilpéric‹ tanzend, von hinten gesehen* (Lender de dos, dansant le boléro dans ›Chilpéric‹), 1895
Lithographie, 37,5 x 26,5 cm
Wittrock 105, Auflagenexemplar.
Delteil 106
Boston Public Library.
Sammlung Albert H. Wiggin

110 *Lender, sich verbeugend* (Lender saluant), 1895
Lithographie, 32 x 26,4 cm
Wittrock 106, Auflagenexemplar.
Delteil 107
Boston Public Library.
Sammlung Albert H. Wiggin

111 *Zimmerman und sein Rennrad* (Zimmerman et sa machine), 1895
Lithographie, 23 x 13,6 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 111, Probedruck. Delteil 145, I. Zustand
Boston Public Library.
Sammlung Albert H. Wiggin

112 *›Le bézigue‹*, 1895
Lithographie, Ölfarbe und Aquarell, 30,8 x 26,5 cm
Wittrock 112. Delteil 115. Dortu A 226
The Art Institute of Chicago. Kate S. Buckingham Fond 1

›Le bézigue‹ war ein Roman von Romain Coolus (vergleiche Kat. 130)

113 *Cecy Loftus*, 1895
Lithographie, 37 x 25 cm
Wittrock 113, Auflagenexemplar.
Delteil 116
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin

Cecy Loftus (Marie Cecilia McCarthy) wurde 1876 in Glasgow als Tochter einer bekannten Vaudeville-Schauspielerin geboren. Ihr Auftreten in der Oxford Music Hall im Jahre 1893 machte sie berühmt. 1899 ging sie in die Vereinigten Staaten und trat dort als Imitatorin bekannter Schauspielerinnen auf. Noch in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts spielte sie am Broadway.

Miss May Belfort (große Fassung) (Miss May Belfort, grande planche), 1895

114 Farblithographie, 53,3 x 42,5 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 114, III. Zustand. Arbeitsvariante 2. Delteil 119
Museum of Fine Arts, Boston. Schenkung Mrs. Charles Gaston Smith's Group

115 Farblithographie, 54,3 x 42,5 cm
Wittrock 114, III. Zustand, 2. Auflage.
Delteil 119, I. Zustand
Boston Public Library.
Sammlung Albert H. Wiggin

May Belfort (May Egan), eine Sängerin irischer Abstammung, begann ihre Laufbahn 1890 in Londoner ›music halls‹. In Paris wurde sie 1893 entdeckt. Bei ihren Auftritten war sie immer wie ein kleines Mädchen gekleidet und trug ein schwarzes Kätzchen im Arm. Sie trat nur kurze Zeit im Petit Casino auf und verschwand dann von der Pariser Bühne.

116 *Miss May Belfort, sich verbeugend* (Miss May Belfort saluant), 1895
Lithographie, 37,5 x 26 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 115, Auflagenexemplar.
Delteil 117
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

117 *Miss May Belfort mit offenem Haar* (Miss May Belfort en cheveux), 1895
Lithographie, 32,3 x 22 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 116, Auflgenexemplar.
Delteil 118
Boston Public Library.
Sammlung Albert H. Wiggin

118 *Miss May Belfort in der Achille Bar* (Miss May Belfort au Bar Achille), 1895
Lithographie, 33 x 26,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 119, Auflagenexemplar.
Delteil 123
The Museum of Modern Art, New York.
Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

119 *Désiré Dihau*, 1895
Lithographie, 14,4 x 14,3 cm
Wittrock 123; unveröffentlicht.
Beschriftet ›à Degas souvenir de Dihau et de Lautrec‹. Delteil 176
The Art Institute of Chicago.
Sammlung Mr. und Mrs. Carter H. Harrison

120 – 126 *Lieder von Désiré Dihau*
(Mélodies de Désiré Dihau), 1895

Sechs Lithographien aus einer Folge von vierzehn, die dazu bestimmt waren, Notenhefte mit der Musik von Désiré Dihau und Texten von Jean Richepin zu illustrieren. Von jedem wurden zwanzig Abzüge ohne Text gedruckt, bevor sie als Notenhefte bei C. Joubert in Paris veröffentlicht wurden. Diese beliebten Motive wurden häufiger neu aufgelegt, zuletzt 1978.
Jean Richepin (1849 – 1926), französischer Dichter und Dramatiker, zu seiner Zeit berühmt für seine Schauspiele, die damals ein wichtiger Teil seiner Arbeit waren, heute jedoch vergessen sind. Sie wurden im allgemeinen an der Comédie Française aufgeführt. Lautrecs letztes Plakat (Kat. 298) kündigt sein Schauspiel ›La Gitane‹ im Théâtre Antoine an.

120 *Was der Regen erzählt*
(Ce que dit la pluie), 1895
Lithographie, 16,6 x 18,6 cm
Wittrock 126, erste Auflage. Delteil 131, I. Zustand
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

121 *Die Schmetterlinge*
(Les papillons), 1895
Lithographie, 21,3 x 20 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 128, erste Auflage. Delteil 133, I. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

122 *Saurer Hering* (L'Hareng saur), 1895
Lithographie, 23,2 x 21,4 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 129, erste Auflage. Delteil 134, I. Zustand
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

123 *Sternschnuppen* (Étoiles filantes), 1895
Lithographie, 26,5 x 20,9 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 131, II. Zustand, erste Auflage.
Delteil 126, II. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

124 *Nächtlicher Ozean* (Oceano Nox), 1895
Lithographie, 25,8 x 20,6 cm
Wittrock 132, erste Auflage. Delteil 137, I. Zustand
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

125 *Frühling* (Floréal), 1895
Lithographie, 22,8 x 18,6 cm
Wittrock 134, erste Auflage. Delteil 139, I. Zustand
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

126 *Der Walzer der Kaninchen*
(La valse des lapins), 1895
Lithographie, 31,7 x 24 cm
Wittrock 138, Probedruck vor der ersten Auflage. Delteil 143
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1947

127 *Napoléon*, 1895
Farblithographie, 59,3 x 46 cm
Wittrock 140, Auflagenexemplar.
Delteil 358
The Museum of Modern Art, New York.
Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

128 *In der Radrennbahn*
(Au vélodrome), 1895
Lithographie, 34 x 45,5 cm
Wittrock 142. Delteil 147. Unveröffentlicht
Privatsammlung

129 *Auf der Eisbahn*
(Au palais de glace), 1895
Lithographie, 32 x 25,3 cm
Wittrock 144. Delteil 190. Unveröffentlicht
The Art Institute of Chicago. Kate S. Buckingham Fond

130 *Oscar Wilde und Romain Coolus*
(Oscar Wilde et Romain Coolus), 1896
Lithographie, 30,3 x 49 cm
Wittrock 146, Theaterprogramm.
Delteil 195, IV. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

Romain Coolus (René Weil) (1868 – 1952) war Dichter und ein naher Freund Toulouse-Lautrecs.
Oscar Wilde (1854 – 1900) war ein irischer Dichter, witziger Kopf, Ästhet, Dramatiker und Romancier, der nach seiner Entlassung aus der Haft (infolge einer Verurteilung wegen Homosexualität) nach Paris ging. Dort lebte er unter dem Namen Sebastian Melmoth und schrieb u. a. ›The Ballad of Reading Goal‹.

131 *Beim Verlassen des Theaters*
(Sortie de théâtre), 1896
Lithographie, 32 x 26,5 cm
Wittrock 147, Auflagenexemplar.
Delteil 166
The Brooklyn Museum, New York

132 *Die Theaterloge – ›Faust‹*
(La loge – ›Faust‹), 1896
Lithographie, 37,2 x 26,8 cm
Wittrock 148, Auflagenexemplar.
Delteil 166
The Art Institute of Chicago.
Sammlung Charles F. Glore

Lebaudy-Prozeß, Zeugenaussage von Mademoiselle Marsy
(Procès Lebaudy, déposition de Mademoiselle Marsy), 1896

133 Lithographie, 47,5 x 60,8 cm
Wittrock 152, I. Zustand, erste Auflage; beschriftet ›à Kleinmann mon vieux marchand et ami‹. Delteil 194, I. Zustand
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

134 Lithographie, 30,5 x 19 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 152, III. Zustand, dritte Auflage. Delteil 194, III. Zustand
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

Max Lebaudy war ein reicher junger Mann, der während seines Dienstes bei der Armee an Tuberkulose erkrankte und im Alter von 23 Jahren nach einer langwierigen Krankenhausbehandlung starb. Nach seinem Tode führte ein Finanzskandal zur Anklage gegen seine Teilhaber, die unter anderem der Erpressung angeklagt wurden.

135 *Weiß und Schwarz*
(Blanche et noire), 1896
Lithographie, 45,3 x 29,3 cm
Wittrock 153, Auflagenexemplar.
Delteil 171
The Art Institute of Chicago.
Sammlung Clarence Buckingham

136 *Der Schlaf* (Le sommeil), 1896
Rötelzeichnung auf transparentem Papier, 20,3 x 26,6 cm
Dortu D 4266
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

137 Lithographie, 23 x 32,1 cm
Wittrock 154, Auflagenexemplar.
Delteil 170
The Art Institute of Chicago. Sammlung Mr. und Mrs. Carter H. Harrison (durch H. Harrison Memorial Fond)

138 *Frau, sich kämmend* (Celle qui se peigne), 1891
Öl auf Karton, 58 x 46 cm
Dortu P 389
Freunde des Ashmolian Museum of Art and Archaeology, Oxford

139 – 158 *Elles*, 1896

Lautrec wählte diesen Titel, der wörtlich übersetzt: sie (weibliches Geschlecht, Mehrzahl) bedeutet, um damit auf die private Welt der Prostituierten, die in den luxuriösen Pariser Bordellen lebten, hinzuweisen. Lautrec wohnte zeitweise in solchen Etablissements und konnte so das tägliche Leben dieser Frauen aufzeichnen.
Die Folge besteht aus einem lithographischen Titelblatt, Frontispiz und zehn Farblithographien, die auf Papier mit dem Wasserzeichen G. Pellet/T. Lautrec gedruckt sind. Das Papier wurde eigens für diese Mappe angefertigt. Die Folge erschien im April 1896, Auflage 100 Exemplare bei Gustave Pellet in Paris.

139 *Umschlag für Elles*, 1896
Lithographie, 57,3 x 46,8 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 155, I. Zustand. Delteil 179
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

140 *Frontispiz für Elles*, 1896
Farblithographie, 52,4 x 40,4 cm
Wittrock 155, II. Zustand. Delteil 179
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

Plakat für Elles, 1896

141 Farblithographie, 57,7 x 46,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 155, III. Zustand. Delteil 179
Sammlung Dr. Henry M. Selby, New York

142 Zweites Exemplar:
(nicht abgebildet)
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Mr. und Mrs. Richard Rodgers, 1961

143 *Sitzender Clown* (Mademoiselle Cha-u-ka-o) (La clownesse assise), 1896
Farblithographie, 52,7 x 40,5 cm
Wittrock 156, Auflagenexemplar.
Delteil 180
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946. (vergleiche Kat. 170)

144 *Frau mit Tablett – Frühstück* (Femme au plateau – Petit déjeuner), 1896
Lithographie, 40,2 x 52 cm
Wittrock 157, Auflagenexemplar.
Delteil 181
Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts. Museumsankauf

145 *Liegende Frau – Erwachen* (Femme couchée – Reveil), 1896
Lithographie, 40,5 x 52,5 cm
Wittrock 158, Auflagenexemplar.
Delteil 182
Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts. Museumsankauf

146 *Frau an der Badeschüssel* (Femme au tub), 1896
Rötelzeichnung auf weißem Velinpapier, 39 x 50,8 cm
Dortu D 4121
The Minneapolis Institute of Arts. Nachlaß P. D. McMillan, 1961

Frau an der Badeschüssel – Die Badeschüssel (Femme au tub – Le tub), 1896

147 Lithographie, Abzug vom Zeichnungsstein in Olivgrün
Wittrock 159, Zustandsdruck I.
Delteil 183
Bibliothèque Nationale, Paris

148 Lithographie, Abzug vom beige/olivfarbenen Stein
(nicht abgebildet)
Wittrock 159, Zustandsdruck II.
Delteil 183
Bibliothèque Nationale, Paris

149 Lithographie, Abzug vom Zeichnungsstein in Olivgrün und von fünf Farbsteinen
(nicht abgebildet)
Wittrock 159, Zustandsdruck III.
Delteil 183
Bibliothèque Nationale, Paris

150 Lithographie, Abzug vom Zeichnungsstein in Olivgrün und von vier Farbsteinen mit den in Kreidestift nachgezogenen Umrissen der Frau und des Bilderrahmens, beschriftet ›à mettre... jaune‹
(nicht abgebildet)
Wittrock 159, Zustandsdruck IV.
Delteil 183
Kunsthalle Bremen

151 Lithographie, Abzug vom Zeichnungsstein in Olivgrün und von fünf Farbsteinen
(nicht abgebildet)
Wittrock 159, Zustandsdruck VI.
Delteil 183
Bibliothèque Nationale, Paris

152 Lithographie in fünf Farben, 40 x 52,5 cm
Wittrock 159, Auflagenexemplar.
Delteil 183
Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts. Museumsankauf

153 *Sich Waschende – Die Toilette* (Femme qui se lave – La toilette), 1896
Farblithographie, 52,5 x 40,3 cm
Wittrock 160, Auflagenexemplar.
Delteil 184
Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts. Museumsankauf

154 *Frau mit Spiegel – Der Handspiegel* (Femme à glace – La glace à main), 1896
Farblithographie, 52,2 x 40 cm
Wittrock 161, Auflagenexemplar.
Delteil 185
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

155 *Frau beim Kämmen – Die Frisur* (Femme qui se peigne – La coiffure), 1896
Farblithographie, 52,5 x 40,3 cm
Wittrock 162, Auflagenexemplar.
Delteil 186
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

156 *Frau im Bett, Profil – Erwachen* (Femme au lit, profil – Au petit lever), 1896
Farblithographie, 40,4 x 52 cm
Wittrock 163, Auflagenexemplar.
Delteil 187
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

157 *Frau im Korsett – Flüchtige Eroberung* (Femme en corset – Conquête de passage), 1896
Farblithographie, 52,5 x 40,5 cm
Wittrock 164, Auflagenexemplar.
Delteil 188
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

158 *Frau, auf dem Rücken liegend – Ermattung* (Femme sur le dos – Lassitude), 1896
Farblithographie, 40,2 x 52,3 cm
Wittrock 165, Auflagenexemplar.
Delteil 189
The Museum of Modern Art, New York.
Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

159 *Ausschweifung* (erste Fassung) (Débauche, première pensée), 1896
Lithographie, 23,4 x 32,4 cm
Wittrock 166. Delteil 177. Unveröffentlicht
Privatsammlung

Ausschweifung (zweite Fassung) (Débauche, deuxième planche), 1896

160 Farblithographie auf Seide, 24,4 x 32,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 167, II. Zustand, Probedruck.
Delteil 178
Boston Public Library.
Sammlung Albert H. Wiggin

161 Farblithographie, 24,4 x 32,3 cm
Wittrock 167, II. Zustand, zweite Auflage. Delteil 178, II. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

162 *Souper in London* (Souper à Londres), 1896
Lithographie, 31,2 x 36,2 cm
Wittrock 169, Auflagenexemplar.
Delteil 167
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

163 *In der Picton Bar, American Bar, Rue Scribe* (Au Bar Picton, American Bar, rue Scribe), 1896
Lithographie, 29,8 x 24 cm
Wittrock 170, Auflagenexemplar.
Delteil 173
Boston Public Library.
Sammlung Albert H. Wiggin

164 *Menukarte für das Dîner der Tarnais'* (Menu du dîner des Tarnais), 1896
Lithographie, 18,8 x 18,7 cm
Wittrock 172. Delteil 197
Privatsammlung

165 *A Merry Christmas*, 1896
Lithographie, 17 x 12,8 cm
Wittrock 173. Delteil 202
Boston Public Library.
Sammlung Albert H. Wiggin

166 *Der Schweizer Gardist, Menukarte* (Le Suisse, menu), 1896
Lithographie, 37 x 26,5 cm
Wittrock 174, mit dem Menutext.
Delteil 199. II. Zustand
The Art Institute of Chicago. Carter Harrison Fond

167 *Das Krokodil, Menukarte* (Le crocodile, menu), 1896
Lithographie, 32,3 x 22,6 cm
Wittrock 175, I. Zustand, mit dem Menutext. Delteil 200, II. Zustand
The Art Institute of Chicago.
Sammlung Charles F. Glore

168 *Die große Loge* (La grande loge), 1896
Öl und Gouache auf Karton, 55,5 x 47,5 cm
Dortu P 651
Privatsammlung

Das Bild wurde sicherlich Ende 1896 gemalt, da es vor der Lithographie entstanden ist, die im Januar 1897 publiziert wurde.

169 *Die große Loge* (La grande loge), 1897
Farblithographie, 51,3 x 40 cm
Wittrock 177, Auflagenexemplar.
Delteil 204
Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano, Schweiz

Diese Graphik zeigt Madame Brazier, Geschäftsführerin des Lesbierinnen-Cafés Le Hanneton, mit der Schauspielerin Emilienne D'Alençon (vergleiche Kat. 202). In der benachbarten Loge sieht man Tom, den Kutscher der Rothschilds.

170 *Der Clown im Moulin Rouge* (La clownesse au Moulin Rouge), 1897
Farblithographie, 41 x 32 cm
Wittrock 178, Auflagenexemplar.
Delteil 205
The Museum of Modern Art, New York.
Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

Cha-u-ka-o war ein weiblicher Clown und Akrobat. Sie trat regelmäßig im Moulin Rouge und im Nouveau Cirque auf. Ihr Name ist eine orientalisierte Form von ›chahut-chaos‹, einem Tanz.

171 *Fürstliches Idyll* (Idylle princière), 1897
Farblithographie, 38 x 28,5 cm
Wittrock 179, Auflagenexemplar.
Delteil 206
Sammlung Kornfeld, Bern, Schweiz

Dargestellt sind Clara Ward, Tochter eines Millionärs aus Detroit, die mit achtzehn Jahren den Prinzen Caraman-Chimay heiratete, und der Zigeuner Rigo, mit dem sie nach sechs Jahren Ehe davonlief. Die Ward und Rigo heirateten 1904.

172–178 *Elsa, genannt die Wienerin* (Elsa, dite la Viennoise), 1897

172 Lithographie, 50,3 x 31,8 cm
Wittrock 180, Erster Zustandsdruck, Abzug vom Zeichnungsstein.
Delteil 207
Privatsammlung

173 Lithographie, Abzug vom Zeichnungsstein in Grau sowie vom blauen und vom roten Stein mit Ergänzungen in Rötelstift
Wittrock 180, Zustandsdruck II.
Delteil 207
Sammlung Herr und Frau Heinz Friederichs, Frankfurt

174 Lithographie, Abzug vom Zeichnungsstein in Dunkelolivgrün sowie vom blauen, vom sanguinen und vom roten Stein
(nicht abgebildet)
Wittrock 180, Zustandsdruck III.
Delteil 207
Sammlung Herr und Frau Heinz Friederichs, Frankfurt

175 Lithographie, Abzug vom Zeichnungsstein in Dunkelolivgrün sowie vom blauen, vom sanguinen, der hier grau/mauve eingefärbt ist, und vom roten Stein
(nicht abgebildet)
Wittrock 180, Zustandsdruck IV. Delteil 207
Sammlung Herr und Frau Heinz Friederichs, Frankfurt

176 Lithographie, Abzug vom Zeichnungsstein in Schwarz sowie vom blauen, vom grau/mauve und vom roten Stein
(nicht abgebildet)
Wittrock 180, Zustandsdruck V.
Delteil 207
Sammlung Herr und Frau Heinz Friederichs, Frankfurt

177 Lithographie, Abzug vom Zeichnungsstein in Schwarz sowie vom blauen, vom grau/mauve und vom roten Stein; die Farben sind besser ausgewogen
(nicht abgebildet)
Wittrock 180, Zustandsdruck VI.
Delteil 207
Sammlung Herr und Frau Heinz Friederichs, Frankfurt

178 Farblithographie, 58 x 40 cm
Wittrock 180, Auflagenexemplar.
Delteil 207
Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano, Schweiz

Elsa war eine der Bewohnerinnen des exklusiven Bordells in der Rue des Moulins.

179 *Im Moulin Rouge: Das walzertanzende Paar* (Au Moulin Rouge: Les deux valseuses), 1892
Öl und Gouache auf Karton, 93 x 80 cm
Dortu P 428
Nationalgalerie Prag

180 *Tanz im Moulin Rouge* (La danse au Moulin Rouge), 1897
Farblithographie, 45,5 x 36 cm
Wittrock 181, Auflagenexemplar.
Delteil 208
Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano, Schweiz

181 *Die kleine Loge* (La petite loge), 1897
Farblithographie, 24,2 x 32 cm
Wittrock 182, II. Zustand, Auflagenexemplar. Delteil 209, II. Zustand
The Brooklyn Museum, New York

182 *Einladung zu einer Tasse Milch* (Invitation à une tasse de lait), 1897
Lithographie, 26,7 x 20,5 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 183. Delteil 326
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin

183 *Im La Souris– Madame Palmyre* (A la Souris – Madame Palmyre), 1897
Lithographie, 35,8 x 25,2 cm
Wittrock 184, Auflagenexemplar.
Delteil 210, II. Zustand
Boston Public Library.
Sammlung Albert H. Wiggin

La Souris war ein bekanntes Lesbierinnen-Café in Paris und gehörte Madame Palmyre, deren Bulldogge ›Bouboule‹ Lautrec mehrmals in seinen Arbeiten darstellte.

184 *Im Bois de Boulogne* (Au bois), 1897
Lithographie, 34,5 x 24,5 cm
Wittrock 185, Auflagenexemplar.
Delteil 296
The Museum of Modern Art, New York.
Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

185 *›Au pied du Sinaï‹* von Georges Clemenceau. Paris, Henri Floury, 1898 (entstanden 1897). 11 Lithographien: Titelblatt plus zehn Illustrationen, auf Chinapapier gedruckt mit zusätzlicher Folge auf Velinpapier, 26,4 x 20,4 cm
Wittrock 188 – 198, Normalauflage.
Delteil 235 – 245. Garvey 302
The Museum of Modern Art, New York.
Sammlung Louis E. Stern, 1964

186 Titelblatt für *›Au pied du Sinaï‹*, 1897
Farblithographie, 26,2 x 41,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 188, Buchumschlag.
Delteil 235, II. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

Georges Clemenceau (1841 – 1929) studierte Medizin, heiratete in Amerika, wurde 1870 Bürgermeister von Montmartre und schlug während der dritten Republik eine politische Karriere ein. 1892 – 1893 war er in den Panamakanalskandal verwickelt, wodurch seine politische Laufbahn unterbrochen wurde. Während des folgenden Jahrzehnts schrieb er Bücher und Aufsätze und betrieb die Wiederaufnahme des Dreyfus-Prozesses. Am bekanntesten wurde er durch seine maßgebliche Rolle bei der Abfassung des Versailler Vertrages.

187 *›Histoires naturelles‹* von Jules Renard. Paris, Henri Floury, 1899 (entstanden 1897).
23 Lithographien: Titelblatt und 22 Illustrationen, 31 x 22 cm
Wittrock 202 – 224. Delteil 297 – 319. Garvey 304.
The Museum of Modern Art, New York.
Sammlung Louis E. Stern, 1964.

188 *Das Pferd* (Le cheval), 1897
Lithographie, 22,5 x 19,3 cm
Wittrock 224, Probedruck. Delteil 319, I. Zustand
Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart.
In ein Buch mit Zeichnungen des Künstlers gebunden, früher Sammlung M. Loncle, Paris

Jules Renard (1864 – 1910) war Romancier, Dramatiker und Essayist. Er schrieb ›Poil de Carrotte‹ und ›Monsieur Vernet‹, zwei erfolgreiche Bühnenstücke.

Tandemgespann
(Attelage en tandem), 1897

189 Lithographie, 26,4 x 41,2 cm
Wittrock 227. Delteil 218.
Unveröffentlicht
Privatsammlung

190 Lithographie und Aquarell, 26,4 x 41,2 cm
Wittrock 227; beschriftet ›à Stern‹.
Delteil 218. Dortu A 254
The Art Institute of Chicago. Sammlung Olivia Shaler Swan Memorial

Ländliche Ausfahrt
(Partie de campagne), 1897

191 Lithographie, 32,5 x 49,9 cm
Wittrock 228, Zustandsdruck I.
Delteil 219
Bibliothèque Nationale, Paris

192 Farblithographie, 40,5 x 52 cm
Wittrock 228, Auflagenexemplar.
Delteil 219
Sammlung Guardsmark, Inc., Memphis

193 *Der Maronenverkäufer* (Le marchand de marron), 1897
Lithographie, 25,8 x 17,5 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 232, Exemplar der ersten Auflage. Delteil 335
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin

194 Titelblatt für *›Les courtes joies‹* 1897
Farblithographie, 18 x 25 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 236, Auflagenexemplar von 1925. Delteil 216
The Museum of Modern Art, New York.
Schenkung von Emilio Sanchez, 1961

›Les courtes joies‹ enthielten 115 Gedichte von Julien Sermet und ein Vorwort von Gustave Geffroy.

195 *Das Pfand* (Le Gage), 1897
Lithographie, 29,3 x 24 cm
Wittrock 237, Probedruck; beschriftet ›à Stern‹. Delteil 212, I. Zustand
The Museum of Modern Art, New York.
Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

Diese Komposition entstand als Theaterprogramm für ›Le Gage‹ (Das Pfand), eine Komödie von Frantz Jourdain. Das Stück wurde im Théâtre de l'Œuvre aufgeführt.

196 *Neujahrsgruß* (Le compliment du jour de l'an), 1897
Lithographie, 25 x 22 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 238. Delteil 217
National Gallery of Art, Washington.
Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

197 *Polaire*, 1898
Lithographie, 43,7 x 22,8 cm
Wittrock 248, Auflagenexemplar von 1930. Delteil 227
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

Polaire (Emilie-Marie Bouchaud, oder Zouzé), 1879 in Algier geboren, trat anfangs im Ambassadeurs auf und sang in den 90er Jahren in vielen Pariser Café-Concerts. Später spielte sie auch in musikalischen Komödien.

198 – 210 *Schauspielerporträts – Dreizehn Lithographien von H. de Toulouse-Lautrec*
(Portraits d'Acteurs & d'Actrices – Treize Lithographies par H. de Toulouse-Lautrec), 1898

Eine Serie von Porträts, ursprünglich von dem englischen Verleger W. H. B. Sands geplant, aber letzten Endes doch nicht von ihm herausgebracht. Die erste Ausgabe erschien ungefähr 1906 in Paris in einer Auflage von 400 Exemplaren. Diese Folge ist in Grau/Schwarz auf beiges Velinpapier gedruckt (39,2 x 32 cm).

Wittrock 249 – 261. Delteil 150 – 162
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung von Abby Aldrich Rockefeller, 1946

Eingehendere Informationen über die Entstehung dieses Projekts und über die porträtierten Schauspieler und Schauspielerinnen siehe Herbert D. Schimmel und Phillip Dennis Cate (Herausgeber), ›The Henri de Toulouse-Lautrec – W. H. B. Sands Correspondence‹, New York, 1983

198 *Sarah Bernhardt*
Lithographie, 29,5 x 24,2 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 249. Delteil 150

199 *Jeanne Granier*
Lithographie, 29,3 x 24 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 250. Delteil 154

Jeanne Granier (1852 – 1939) debütierte 1874 als Schauspielerin im Renaissance. Später trat sie im Gymnase Variétés, Nouveautés und im Eden Theater auf.

200 *Anna Held*
Lithographie, 29,2 x 24,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 251. Delteil 156

201 *May Belfort*
Lithographie, 29,5 x 24,2 cm
Wittrock 252. Delteil 160

202 *Emilienne D'Alençon*
Lithographie, 29,3 x 24,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 253. Delteil 161

Emilienne D'Alençon (geboren 1869) begann ihre Laufbahn 1889 am Cirque d'Été. Späterhin trat sie als Tänzerin in den Folies-Bergère, im Casino de Paris, im Menus-Plaisirs und in La Scala auf.

203 *Coquelin Ainé*
Lithographie, 29 x 24,2 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 254. Delteil 153

Coquelin Ainé (Benoit-Constant Coquelin) (1841 – 1909) war ein berühmter Molière-Darsteller. Hier erscheint er als Sganarelle in ›Le médecin malgré lui‹.

204 *Jane Hading*
Lithographie, 28,6 x 24,2 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 255. Delteil 162

Jane Hading (Jeannette Hadingue), 1861 in Marseilles geboren, studierte dort Musik und Schauspiel. Sie unternahm eine Reise nach Algier und ging dann nach Paris, wo sie im Gymnase auftrat. Sie heiratete ihren Theaterdirektor Koning, ließ sich zwei Jahre später wieder scheiden und wurde Mitglied der Comédie Française.

205 *Louise Balthy*
Lithographie, 29,5 x 24,4 cm
Wittrock 256. Delteil 157

Louise Balthy (geboren 1869) debütierte 1892 als Schauspielerin im Menus-Plaisirs. Später trat sie in den Folies-Dramatiques auf.

206 *Sybil Sanderson*
Lithographie, 27,8 x 24,4 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 257. Delteil 151

Sybil Sanderson, 1865 in Sacramento in Kalifornien geboren, studierte in Paris Musik und debütierte 1889 an der Opéra-Comique in ›Esclarmonde‹. Später sang sie die Manon, die Thaïs und die Gilda in ›Rigoletto‹.

207 *Cléo de Mérode*
Lithographie, 29,3 x 24 cm
Wittrock 258. Delteil 152

Cléo de Mérode (ca. 1875 – 1966), in Belgien geboren, wurde eine berühmte Sängerin der Pariser Oper. 1897 trat sie zum erstenmal in Amerika auf.

208 *Lucien Guitry*
Lithographie, 29,6 x 24,4 cm
Wittrock 259. Delteil 155

Lucien Guitry (Lucien-Germain) (1860 bis 1925) debütierte 1878 am Gymnase und trat dort bis 1881 auf. Anschließend spielte er einige Jahre in Rußland und kehrte 1891 nach Paris zurück.

209 *Marie-Louise Marsy*
Lithographie, 29,4 x 24,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 260. Delteil 158

Marie-Louise Marsy (Ann-Marie-Louise-Joséphine Brochard) (1866 – 1942) debütierte 1883 an der Comédie-Française. 1886 verließ sie das Theater, kam aber 1888 zurück und wurde 1890 Mitglied der Comédie-Française.

210 *Polin*
Lithographie, 29,2 x 23,7 cm
Wittrock 261. Delteil 159

Polin (Pierre-Paul Marsalès) (geboren 1863) hatte sein Café-concert-Debüt 1886. Er trat am Alcazar d'Été, am Nouveautés und an La Scala auf und war bekannt für seine gewagten Darstellungen und Matrosenlieder.

211 *Mademoiselle Leconte*
Lithographie, 29,4 x 23,8 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 268. Delteil 255.
Unveröffentlicht
Boston Public Library.
Sammlung Albert H. Wiggin

212 – 214 *Yvette Guilbert – Auf der Bühne*
(Yvette Guilbert – Sur la scène), 1898

212 Lithographie, 29,8 x 24,2 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 272, Probedruck; beschriftet ›à Stern‹. Delteil 252
Privatsammlung

213 Lithographie, mit beiger Tonplatte, 29,8 x 24,2 cm
Wittrock 272, Exemplar der ersten Auflage, 1898. Delteil 252
The Art Institute of Chicago.
The William McCallin McKee Memorial

214 Lithographie, in Sanguin gedruckt, 29,8 x 24,2 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 272, Exemplar der zweiten Auflage, 1930. Delteil 252
The Art Institute of Chicago

215 *Yvette Guilbert – ›Linger, longer loo‹*, 1898
Lithographie, 29,7 x 24,2 cm
Wittrock 278, Probedruck; beschriftet ›à Stern‹. Delteil 259
Privatsammlung

216 *Yvette Guilbert – Verneigung vor dem Publikum* (Yvette Guilbert – Saluant le public), 1898
Lithographie, 29,7 x 24,2 cm
Wittrock 279, Probedruck; beschriftet ›à Stern‹. Delteil 260
Privatsammlung

217 *Einladung zu einer Ausstellung* (Invitation à une exposition), 1898
Lithographie, 21,7 x 13,7 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 281. Delteil 232
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

218 *Das Pony Philibert* (Le poney Philibert), 1898
Lithographie, 35,6 x 25,4 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 284. Delteil 224
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

219 *Picknick* (Pique-nique), 1898
Lithographie, 21 x 20 cm
Wittrock 286. Delteil 174
Boston Public Library. Sammlung Albert H. Wiggin

220 Titelblatt für ›*L'Etoile rouge*‹, 1898
Lithographie, 22,5 x 24,4 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 289, Probedruck; Leclercq gewidmet. Delteil 231, I. Zustand
The Art Institute of Chicago. Sammlung Mr. und Mrs. Carter H. Harrison

221 *Im Bett* (Au lit), 1898
Lithographie, 31,1 x 25,7 cm
Wittrock 290, Auflagenexemplar. Delteil 226
The Brooklyn Museum, New York

222 *Cabaretsängerin* (Chanteuse légère), 1898
Lithographie, 32 x 26 cm
Wittrock 291, Auflagenexemplar. Delteil 269
Library of Congress, Washington, D. C.

223 *Der Autofahrer* (L'Automobiliste), 1898
Lithographie, 37,5 x 26,8 cm
Wittrock 293, Auflagenexemplar. Delteil 203
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

Dargestellt ist Lautrecs Vetter Dr. Gabriel Tapié de Céleyran.

224 *Guy und Mealy in ›Paris qui Marche‹* (Guy et Mealy dans ›Paris qui Marche‹), 1898
Lithographie, 27,7 x 23,2 cm
Wittrock 295, Auflagenexemplar. Delteil 270
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

Georges-Guillaume Guy (1859–1917) hatte 1878 sein Debüt am Théâtre Lyrique. Später spielte er an den Folies-Dramatiques, im Renaissance und im Variétés.
Juliette-Josserand Mealy (geboren 1867) debütierte 1887 im Eldorado und spielte in den Menus-Plaisirs, Variétés und Gaîté. In den 90er Jahren trat sie in London, Österreich, Rumänien und St. Petersburg auf.

225 *Im Hanneton* (Au Hanneton), 1898
Lithographie, 35,7 x 25,4 cm
Wittrock 296, Auflagenexemplar. Delteil 272
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

226 *Der gute Graphiker* (Adolphe Albert), (Le bon graveur), 1898
Lithographie, 34,3 x 24,5 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 297, Auflagenexemplar. Delteil 273, II. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

Adolphe Albert war Künstler und als Schüler in Cormons Atelier. Lautrec begegnete ihm dort in den früher 80er Jahren.

227 *Im Café* (Au café), 1898
Lithographie, 23,8 x 29,6 cm
Wittrock 300. Delteil 330.
Unveröffentlicht
Privatsammlung

228 *Amazone und Wagen* (Amazone et tonneau), 1898
Lithographie, 23,7 x 29,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 301, Auflagenexemplar. Delteil 284
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin

229 *Erklärung* (erste Fassung) (Déclaration, première planche), 1898
Lithographie, 29,8 x 22,5 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 305, Exemplar der Neuauflage vor 1926. Delteil 327
Boston Public Library. Sammlung Albert H. Wiggin

230 *Erklärung* (zweite Fassung) (Déclaration, deuxieme planche), 1898
Lithographie, 31,5 x 23,3 cm
Wittrock 306; beschriftet ›a Stern‹. Delteil 328
Privatsammlung

231 *Im Wandelgang* (Promenoir), 1898
Lithographie, 46 x 35 cm
Wittrock 307, Auflagenexemplar. Delteil 290
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

232–234 *Der Jockey* (Le jockey), 1899

232 Lithographie, Öl und Aquarell, 51,5 x 36,3 cm
Wittrock 308, I. Zustand, I. Zustandsdruck. Delteil 279. Dortu A 259
Privatsammlung

233 Lithographie, 51,5 x 36,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 308, I. Zustand, erste Auflage. Delteil 279
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

234 Farblithographie, 51,8 x 36,2 cm
Wittrock 308, II. Zustand, II. Druck. Delteil 279
National Gallery of Art, Washington, Sammlung D. C. Rosenwald, 1952

235 *Der Sattelplatz* (Le paddock), 1899
Lithographie, 36,9 x 32,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 310. Delteil 280.
Unveröffentlicht
Privatsammlung

236 *Jockey, der zum Start geführt wird* (Le jockey se rendant au poteau), 1899
Lithographie und Aquarell, 44,5 x 34 cm
Wittrock 311, II. Zustand, Probedruck. Delteil 282, II. Zustand. Dortu A 264
Museum of Fine Arts, Boston. Helen and Alice Colburn Fund

237 *Der Hund und der Papagei* (Le chien et le perroquet), 1899
Lithographie, 30,8 x 26,2 cm
Wittrock 312, I. Zustand. Delteil 277.
Unveröffentlicht
The Art Institute of Chicago. Sammlung Charles E. Glore

238 *Der Trainer* (L'Entraineur), 1899
Lithographie, 23,6 x 45,4 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 313, Auflagenexemplar.
Delteil 172
Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts

239 *Phantasie* (Fantaisie), 1899
Lithographie, 28 x 24 cm
Wittrock 315; beschriftet ›a Stern‹.
Delteil 332. Unveröffentlicht
Privatsammlung

240 *Das Pferd und der Hund mit der Pfeife* (Le cheval et le chien à la pipe), 1899
Lithographie, 11,4 x 18,3 cm
Wittrock 321. Delteil 289.
Unveröffentlicht
Privatsammlung

241 *Im Star* (Le Havre) (Au Star), 1899
Lithographie, 45,9 x 37,3 cm
Wittrock 325, Auflagenexemplar.
Delteil 275
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

242 *Das Matrosenlied – Miss X in the Alabamah Coons*
(Le chanson du matelot), 1899
Farblithographie, 34,5 x 27 cm
Wittrock 326; beschriftet ›bon à tirer / Miss X in / the alabamah / coons‹.
Delteil 276. Unveröffentlicht
Sammlung Ruth Irving. Courtesy Pace Master Prints, New York

243 *Paar im Café Concert*
(Couple au café concert), 1899
Lithographie, 26 x 31,8 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock 327. Delteil 331.
Unveröffentlicht
The Art Institute of Chicago.
Sammlung Mr. und Mrs. Carter H. Harrison

244 *Die Tierbändigerin vor Gericht* (La dompteuse devant le tribunal), 1899
Lithographie, 29,7 x 24,5 cm
Wittrock 329, Auflagenexemplar.
Delteil 148
The Museum of Modern Art, New York.
Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

Hier ist die Goulue vor dem Richter stehend dargestellt. Als Folge des von der Zeitschrift ›Fin de siècle‹ organisierten Tanzes im Elysée Montmartre hatte es ein Gerichtsverfahren gegeben.

245 *Zamboula-Polka*, 1900
Lithographie, 22,3 x 24 cm
Wittrock 333, früher Abzug. Delteil 334, I. Zustand
Kunsthalle Bremen

246 *Le Margoin* (Mademoiselle Louise Blouet), 1900
Lithographie, 32 x 25,8 cm
Wittrock 334, Auflagenexemplar.
Delteil 325
The Museum of Modern Art, New York.
Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

Le Margoin (Louise Blouet) arbeitete für die Modistin Renée Vert. Ihr Beiname Le Margoin ist Pariser Argot und bedeutet Modell. Sie war mit Adolphe Albert und Maurice Joyant befreundet.

Plakate und vorbereitende Arbeiten

Moulin Rouge (La Goulue), 1891

247 Plakat, Farblithographie,
191 x 117 cm
Wittrock P 1/B. Delteil 339
The Art Institute of Chicago.
Sammlung Mr. und Mrs. Carter H. Harrison

248 Plakat, Farblithographie,
168 x 118,8 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 1/C. Delteil 339
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

Reine de joie, 1892

249 Plakat, Farblithographie,
136,2 x 93 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 3. Delteil 342
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

250 Zweites Exemplar: The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Mr. und Mrs. Richard Rogers, 1961

›Reine de joie‹, ein Roman von Victor Joze (Pseudonym des polnischen Schriftstellers Victor Dobriski).

251 *Eldorado: Aristide Bruant*, 1892
Plakat, Farblithographie,
138 x 96 cm
Wittrock P 5. Delteil 344
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

Aristide Bruant (Louis-Armand - Aristide Bruant) (1851 – 1923) gründete 1885 das Mirliton-Cabaret und trat dort bis 1905 auf. Er wurde bekannt durch seine sozial engagierten Lieder, die in provozierendem Argot abgefaßt waren. Bruant gilt als einer der Begründer der französischen Kunst des ›Chansons‹. Er verließ Paris 1901, schrieb Romane und Schauspiele und erschien seitdem nur noch gelegentlich auf der Bühne.

252 *Jane Avril, tanzend*
(Jane Avril, dansant), 1893
Öl auf Karton, 99 x 72 cm
Dortu P 482
Privatsammlung

Jane Avril, 1893

253 Plakat, Farblithographie,
124 x 91,5 cm
Wittrock P 6/B. Delteil 345, I. Zustand
Sammlung Guardsmark, Inc., Memphis

254 Plakat, Farblithographie,
124 x 91,5 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 6/C. Delteil 345, II. Zustand
World-Wide Volkswagen Corporation

255 *Caudieux*, 1893
Plakat, Farblithographie,
124,6 x 89,5 cm
Wittrock P 7. Delteil 346
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

Caudieux war ein beliebter Schauspieler, der im Petit Casino, im Eldorado und im Ambassadeurs auftrat.

Aristide Bruant mit seinem Programm (Aristide Bruant dans son cabaret), 1893

256 Plakat, Farblithographie,
127,3 x 95 cm
Wittrock P 9/A. Delteil 348, I. Zustand
The Museum of Modern Art, New York.
Schenkung Emilio Sanchez, 1961

257 Plakat, Farblithographie,
127,3 x 95 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 9/C. Delteil 348, II. Zustand
The Art Institute of Chicago.
Sammlung Mr. und Mrs. Carter H. Harrison

258 *Aristide Bruant*, 1893
Plakat, Farblithographie,
81,7 x 55 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 10/A. Delteil 349, II. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

259 *Le Divan Japonais*, 1893
Zeichnung in schwarzer Kreide auf Papier, 80,5 x 62,5 cm
Dortu D 3223
Privatsammlung

Divan Japonais, 1893

260 Plakat, Farblithographie, 80,8 x 60,8 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 11. Delteil 341
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

261 Zweites Exemplar: The Museum of Modern Art, New York. Abby Aldrich Rockefeller Fund, 1949

Das Cabaret Divan Japonais wurde Ende 1892 von Edouard Fournier im Keller eines Hauses, das Jehan Sarrazin gehörte, eröffnet. Neue feuerpolizeiliche Vorschriften machten einen Umbau nötig und führten während der nächsten zwei Jahre zu häufigen Schließungen. Das Divan Japonais war für das Publikum nur wenige Wochen geöffnet: von Ende 1892 bis Februar 1893, Oktober – Dezember 1893 und Januar – Februar 1894. (Es gibt eine Notiz in ›L'Escarmouche‹, Januar 1894, über das kürzlich wiedereröffnete und luxuriös renovierte Etablissement mit einem Hinweis auf Lautrecs Plakat.) Nach dem Februar 1894 verkaufte Fournier das Divan Japonais; aus ihm wurde das Concert Lisbonne.
Dargestellt sind Jane Avril, der Musikkritiker Edouard Dujardin und, auf der Bühne, Yvette Guilbert, die jedoch seit 1892 dort nicht mehr aufgetreten war.

Babylone d'Allemagne, 1894

262 Plakat, Lithographie, 120 x 83,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 12, Probedruck. Delteil 351
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

263 Plakat, Farblithographie, 120 x 84,5 cm
Wittrock P 12/B. Delteil 351, II. Zustand
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1940

Confetti, 1894

264 Plakat, Farblithographie, 57 x 39 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 13. Delteil 352
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

265 Zweites Exemplar: Sammlung Mr. und Mrs. Norman Diamond, Washington, D. C.

266 *Miss May Belfort*, 1895
Öl auf Karton, 74,6 x 41,5 cm
Dort P 587
Privatsammlung, New York

267 *Miss May Belfort*, 1895
Gouache auf Papier, 83 x 62 cm
Dortu P 589
Sammlung Barbara Ginn Griesinger, Gates Mills, Ohio

May Belfort, 1895

268 Plakat, Farblithographie, 79,5 x 61 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 14/B. Delteil 354, II. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Ira A. Lipman, Memphis

269 Plakat, Farblithographie, 77,5 x 59,8 cm
Wittrock P 14/C, Zustandsdruck. Delteil 354
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

270 *Der Gehenkte* (zweite Fassung) (Le pendu, deuxième planche), 1895
Plakat, Farblithographie, 80 x 60,3 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 15. Delteil 340, II. Zustand
The Museum of Modern Art, New York. Purchase Fund, 1949

271 *La revue blanche – Portrait Madame Misia Natanson*, 1895
Öl auf Karton, 94 x 71,8 cm
Dortu P 568
Privatsammlung

La revue blanche, 1895

272 Plakat, Farblithographie, 125,5 x 91,2 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 16/B. Delteil 355, I. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

273 Plakat, Farblithographie, 125,5 x 91,2 cm
Wittrock P 16/C. Delteil 355, II. Zustand
The Museum of Modern Art, New York. Museumsankauf, 1967

›La revue blanche‹ war eine bedeutende intellektuelle Zweimonatsschrift, die Alexandre Natanson von 1891 bis 1903 herausgab. Zu ihren Mitarbeitern gehörten seine Brüder Thadée und Alfred, Lucien Muhfeld und Paul Leclercq sowie viele der neuen literarischen (André Gide, Marcel Proust, Romain Coolus, Jules Renard und Tristan Bernard) und künstlerischen Talente, besonders Félix Vallotton, die Nabis und Toulouse-Lautrec. Lautrec kam oft in die Redaktionsräume der Zeitschrift, die zu einem Treffpunkt der Pariser intellektuellen Avantgarde wurden.
Misia Godebska (1872 – 1950) heiratete 1893 Thadée Natanson. Zu ihren Freunden gehörten Pierre Bonnard, Félix Vallotton und Edouard Vuillard, der Misia häufig porträtierte. 1905 heiratete sie den Verleger Alfred Edwards, 1920 den spanischen Maler José-Maria Sert.

274 *Miss May Milton*, 1895
Zeichnung mit blauem und schwarzem Kreidestift auf hellbraunem Papier, 74 x 58,9 cm
Dortu D 3887
Yale University Art Gallery, New Haven. Schenkung Walter Bareiss

275 – 277 *May Milton*, 1895

275 Plakat, Lithographie, 74 x 60,6 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 17, Zustandsdruck. Delteil 356
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

276 Plakat, Farblithographie, 79,5 x 61 cm
Wittrock P 17/B. Delteil 356, II. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

277 Zweites Exemplar: Sammlung Guardsmark, Inc., Memphis (nicht abgebildet)

May Milton, eine englische Tänzerin und enge Freundin von Jane Avril, besuchte häufig die Irish and American Bar. Sie trat nur während einer Saison auf einer winzigen Bühne in der rue Fontaine auf. Dann ging sie in die Vereinigten Staaten.

Irish and American Bar – The Chap Book, 1895

278 Plakat, Farblithographie, 41,2 x 61,8 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 18/A. Delteil 362, I. Zustand
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

279 Plakat, Farblithographie, 41,2 x 61,8 cm
Wittrock P 18/B. Delteil 362, II. Zustand
Sammlung Guardsmark, Inc., Memphis

›The Chap Book‹ war ein amerikanisches Magazin. Die Szene spielt in der Irish and American Bar, die von englischen Liebhabern von Pferderennen, von Trainern und Stallburschen besucht wurde. Rechts sitzt Tom, der Kutscher der Rothschilds, und Ralph (Randolphe), der von sich behauptete, amerikanisches, indianisches und chinesisches Blut zu haben, an der Bar.

281 – 284 *Die Reisende von Kabine 54 – Auf der Yacht* (La passagère du 54 – Promenade en yacht), 1896

281 Lithographie, Kreide und Gouache, 58,2 x 41 cm
Wittrock P 20, I. Zustand, überarbeiteter Probedruck. Delteil 366. Nicht bei Dortu
The Art Institute of Chicago. Sammlung John H. Wrenn Memorial

282 Lithographie, 60 x 40 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 20, I. Zustand, Auflagenexemplar. Delteil 366, I. Zustand
Boston Public Library. Sammlung Albert H. Wiggin

283 Farblithographie, 61 x 44,7 cm
Wittrock P 20, II. Zustand, Auflagenexemplar. Delteil 366
The Art Institute of Chicago. Sammlung Mr. und Mrs. Carter H. Harrison

284 Plakat, Farblithographie, 60,2 x 40 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 20, III. Zustand. Delteil 366, II. Zustand
The Metropolitan Museum of Art, New York. Schenkung Mrs. Bessie Potter Vonnoh, 1941

285 *Mademoiselle Eglantines Truppe* (Troupe de Mademoiselle Eglantine), 1896
Kohlezeichnung und Gouache auf Karton, 74 x 93 cm
Dortu P 631
Privatsammlung

286 – 288 *Mademoiselle Eglantines Truppe* (Troupe de Mademoiselle Eglantine), 1896

286 Plakat, Farblithographie, 61,7 x 80,4 cm
(nicht abgebilet)
Wittrock P 21/A. Delteil 361, I. Zustand
Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts. Leihgabe Francis H. Burr Memorial Fond

287 Plakat, Farblithographie, 61,7 x 80,4 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 21/C. Delteil 361, III. Zustand
Maxwell Davidson Gallery, New York

288 Zweites Exemplar: The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1940

Der Photograph Sescau (Le photographe Sescau), 1896

289 Plakat, Farblithographie, 60,7 x 80 cm
Wittrock P 22/B. Delteil 353
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

290 Plakat, Farblithographie, 60,7 x 80 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 22/C. Delteil 353
Boston Public Library. Sammlung Albert H. Wiggin

291 *L'Aube*, 1896
Plakat, Farblithographie, 61 x 80 cm
Wittrock P 23. Delteil 363
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1940

292 *L'Artisan Moderne*, 1896
Plakat, Farblithographie, 90 x 64 cm
(nicht abgebildet)
Wittrock P 24/B. Delteil 350, II. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

293 *La Chaîne Simpson*, 1896
Plakat, Farblithographie, 82,8 x 120 cm
Wittrock P 26. Delteil 360
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

›La Chaîne Simpson‹ war eine Fabrik für Fahrradketten, die von Louis Bouglé (›Spoke‹) geleitet wurde. Er war Amateur-Radrennfahrer und organisierte Rennen in London und Paris, um seine Produkte vorzuführen. Das Plakat mußte zurückgezogen werden, weil Spoke feststellte, daß die Pedale nicht an der richtigen Stelle saßen.

294 *La vache enragée*, 1896
Plakat, Farblithographie, 79 x 57,5 cm
Wittrock P 27/B. Delteil 364, II. Zustand
Sammlung Mr. und Mrs. Herbert D. Schimmel, New York

›La vache enragée‹ war eine illustrierte Zeitschrift, die von Léon-Adolphe Willette gegründet worden war. Die erste Nummer kam am 11. März 1896 heraus, die Zeitschrift erschien bis 1897. Ein gleichnamiges Fest wurde alljährlich von den Künstlern und Schriftstellern der Bohème am Montmartre gefeiert.

Im Konzert (Au concert), 1896

295 Plakat, Farblithographie, 32 x 25,2 cm
Wittrock P 28/B. Delteil 365, II. Zustand vor der Schrift
Privatsammlung

296 Zweites Exemplar: Sammlung Dr. und Mrs. George E. Paley, Torrington, Connecticut (nicht abgebildet)

297 *Jane Avril*, 1899
Bleistiftzeichnung auf weißem Velinpapier, 56 x 37,8 cm
Dortu SD 29; beschriftet ›rouge/bleu roi/noir‹
Privatsammlung

298 *Jane Avril*, 1899
Plakat, Farblithographie, 56 x 29,8 cm
Wittrock P 29/A. Delteil 367, I. Zustand
The Museum of Modern Art, New York. Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1946

299 *La Gitane*, 1899
Plakat, Farblithographie, 91 x 63,5 cm
Wittrock P 30. Delteil 368
The Art Institute of Chicago. Sammlung Mr. und Mrs. Carter H. Harrison

›La Gitane‹ von Jean Richepin wurde am 22. Januar 1900 am Théâtre Antoine uraufgeführt. Dargestellt ist Marthe Mellot, Schauspielerin und Ehefrau von Alfred Natanson.

Chronologie

Das Moulin Rouge in einem zeitgenössischen Gemälde von Ducourtiou

La Goulue

Loïe Fuller

Diese Zeittafel erstreckt sich nur auf jene zehn Jahre, in denen Henri de Toulouse-Lautrec seine Lithographien und Plakate schuf, und umfaßt eine Auswahl kultureller und politischer Ereignisse im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts.

Frankreich	Übrige Welt
1891	
Henri de Toulouse-Lautrec macht für das Moulin Rouge sein erstes Plakat.	Anfänge der drahtlosen Telegraphie.
›La revue blanche‹ wird von Alexandre Natanson gegründet.	Telefonverbindung London – Paris wird in Betrieb genommen.
Le Barc de Bouteville organisiert die erste Kollektivausstellung für junge Maler (Nabis, Neoimpressionisten usw.)	International Copyright Act wird vom Kongreß der Vereinigten Staaten von Amerika verabschiedet.
Claude Monet stellt die Heuhaufen-Gemälde in der Galerie Durant-Ruel aus.	
Whistlers ›Mother‹ wird von der französischen Regierung angekauft.	
General Georges Boulanger begeht Selbstmord.	
Baron Georges Haussmann stirbt völlig verarmt am 11. Januar.	
Jean Louis-Ernest Meissonier stirbt am 31. Januar.	
Georges Seurat stirbt am 29. März.	
Arthur Rimbaud stirbt am 10. November.	
1892	
Der von Sâr Péladan gegründete erste Salon des Rose et Croix wird mit Fanfaren von Erik Satie eröffnet.	Der Alldeutsche Verband wird gegründet.
Paul Gauguin malt ›Manao Tupapua‹ (Der Geist des Toten wacht).	In Genf bildet sich die Jungtürkische Bewegung.
Monet fängt mit der Arbeit an den Gemälden für die Kathedrale von Rouen an.	
Debüt von Loïe Fuller an den Folies-Bergère.	

Bombenattentat in der Rue de Clichy

Frankreich	Übrige Welt
Claude Debussy komponiert ›L'Après-midi d'un faune‹.	
Henri Matisse tritt als Schüler bei Gustave Moreau ein.	
Die Weltausstellung von 1900 wird angekündigt.	
März – Juli: Erste Bombenanschläge in der Rue Clichy. Anschließend Verhaftung und Hinrichtung des anarchistischen Bombenlegers Rayachol.	
Juli – Oktober: Choleraepidemie.	
Der Panamaskandal bricht aus.	

Sarah Bernhardt in ›Phèdre‹

1893	
Sarah Bernhardt tritt in ›Phèdre‹ im Théâtre de la Renaissance auf.	›Les Vingts‹ lösen sich in Brüssel auf. Libre Esthétique tritt ihre Nachfolge an.
Utamaro- und Hiroshige-Ausstellung in der Galerie Durant-Ruel.	Audrey Beardsleys Zeichnungen für ›Salomé‹ von Oscar Wilde entstehen.
Gauguin aus Tahiti zurück.	Weltausstellung in Chicago.
Eröffnung der Galerie Ambroise Vollard.	Russisch-französische Militärkonvention tritt in Kraft.
Aurélian-Alexandre Lugné-Poë gründet das Théâtre de l'Œuvre.	Erfindung des Dieselmotors.
Ferdinand und Charles de Lesseps und Charles Eiffel werden wegen des Panamaskandals zu Gefängnisstrafen verurteilt.	Henry Ford baut sein erstes Automobil.

Oberst Alfred Dreyfus wird degradiert

1894	
Erste Plakatausstellung des Salon des cent.	Die englische Zeitschrift ›The Yellow Book‹ erscheint zum erstenmal.
Gustave Caillebottes Sammlung von Impressionisten wird vom Musée Luxembourg zurückgewiesen.	Thomas A. Edison eröffnet sein ›Kinetoskop‹-Theater in New York.
Die Brüder Lumière erfinden den ›Kinematographen‹.	
Hinrichtung des anarchistischen Bombenlegers Emile Henry.	
Präsident Sadi Carnot wird von einem Anarchisten ermordet.	
Hauptmann Alfred Dreyfus wird wegen Landesverrats verurteilt.	

Yvette Guilbert

Marcelle Lender

Lautrecs Atelier in der Avenue Frochot 14

Frankreich	Übrige Welt
1895	
Paul Cézanne malt ein Porträt von Gustave Geffroy.	Die deutsche Zeitschrift ›Pan‹ erscheint zum erstenmal.
Gauguin geht wieder nach Tahiti.	›Studien über Hysterie‹ von Sigmund Freud.
Pläne und Projekte für die Weltausstellung von 1900 genehmigt.	H. G. Wells schreibt ›The Time Machine‹.
Erste öffentliche Filmvorführung in Paris im Hôtel Scribe.	Oscar Wildes erfolgloser Verleumdungsprozeß gegen Queensberry findet statt.
Dreyfus wird auf die Teufelsinsel verbannt.	Entdeckung der Röntgenstrahlen durch Wilhelm Conrad Röntgen.
Max Lebaudys Tod ruft einen Skandal hervor.	Der bulgarische Ministerpräsident Stambulow wird ermordet.
Confédération Générale du Travail (C.G.T.) organisiert sich.	
Louis Pasteur stirbt am 28. September.	
1896	
Erste Ausstellung von Edvard Munch in S. Bings Maison de l'Art Nouveau.	Marchese Guglielmo Marconi erhält das erste Patent für drahtlose Telegraphie.
Marcel Proust veröffentlicht sein erstes Buch: ›Les Plaisirs et les Jours‹.	Der Nobelpreis wird gestiftet.
Madagaskar wird französische Kolonie.	Theodor Herzls ›Der Judenstaat‹ erscheint.
Besuch von Zar Nikolaus II. in Paris und London.	Erste moderne Olympische Spiele in Athen.
Arton wird zu Gefängnisstrafe verurteilt.	Der Schah von Persien wird ermordet.
Paul Verlaine stirbt am 8. Januar.	Anfänge des Goldrauschs in Klondike, Kanada, am Bonanza Creek.
Edmont de Goncourt stirbt am 16. Juli.	William Morris stirbt am 8. Oktober.
1897	
Lautrec bezieht sein letztes Atelier in der Avenue Frochot	Weltausstellung in Brüssel.
Henri Rousseau malt ›Die Schlafende Zigeunerin‹.	Königin Viktoria hat diamantenes Thronjubiläum.
Antoine Becquerel entdeckt das Elektron.	
Rudolphe Salis, der Eigentümer des Chat Noir, stirbt.	

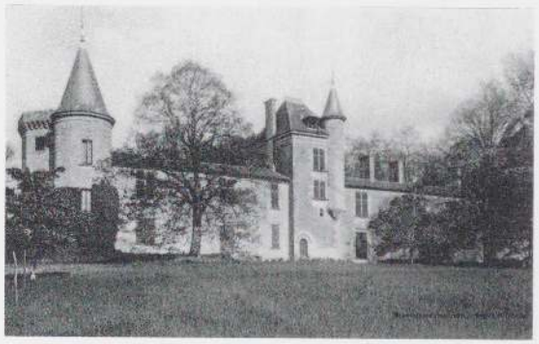
Aristide Bruant

Jane Avril

Oscar Wilde

Frankreich	Übrige Welt
1898	
Emile Zola veröffentlicht ›J'accuse‹ in ›L'Aurore‹, wird wegen Verleumdung verurteilt und flieht nach England.	Die Vereinigten Staaten von Amerika erklären Spanien den Krieg.
Oberst Henry gesteht, im Dreyfus-Prozeß ein gefälschtes Dokument vorgelegt zu haben und begeht Selbstmord.	Kaiserin Elisabeth von Österreich wird von einem Anarchisten ermordet.
Marie und Pierre Curie entdecken das Radium.	Beardsley stirbt am 16. März.
Hauptmann Marchand hißt die französische Flagge in Faschoda im oberen Niltal.	Bismarck stirbt am 30. Juli.
Friede von Paris nach dem Krieg zwischen den Vereinigten Staaten von Amerika und Spanien.	
Stephane Mallarmé stirbt am 9. September.	
Pierre Puvis de Chavannes stirbt am 24. Oktober.	
1899	
Lautrec ist 11 Wochen in einer privaten Nervenklinik.	Im Oktober beginnt der Burenkrieg.
Im September wird Dreyfus von der Regierung begnadigt.	Die erste magnetische Tonbandaufzeichnung wird gemacht.
Alfred Sisley stirbt am 29. Januar.	
Rosa Bonheur stirbt am 25. Mai	
1900	
Pablo Picasso, zum erstenmal in Paris, malt ›Le Moulin de la Galette‹.	›Traumdeutung‹ von Sigmund Freud.
Eröffnung der Pariser Metró mit Zugängen von Hector Guimard.	Max Planck stellt die Quanten-Theorie auf.
Die Weltausstellung wird eröffnet. Sie hatte insgesamt fast 51 Millionen Besucher.	Ferdinand Graf von Zeppelins erster Versuchsflug mit seinem Luftschiff.
Oscar Wilde stirbt am 30. November.	Boxeraufstand in China gegen die Europäer.
	König Umberto I. von Italien wird von einem Anarchisten ermordet.
	Friedrich Nietzsche stirbt am 25. August.

Frankreich	Übrige Welt
1901	
Retrospektive von Vincent van Gogh.	Königin Viktoria stirbt und König Edward VII. wird ihr Nachfolger.
Picassos erste Ausstellung in der Galerie Vollard.	Studentenmassaker in St. Petersburg.
Gauguins ›Noa-Noa‹ wird veröffentlicht.	Präsident William McKinley wird von Anarchisten ermordet.
Der erste Nobelpreis für Literatur geht an René F. A. Sully Prudhomme.	Ende des Boxeraufstands.
Lautrec stirbt am 9. September.	Giuseppe Verdi stirbt am 7. Januar.



Malromé

Photonachweis

Jörg P. Anders, Berlin: 147 o., 160, 210 u. – Matthias Arnold, München: 40, 55 l., 57. – © Art Institute of Chicago: 11, 58, 104, 131, 138 u., 152 u., 159, 162 l., 167 o., 171, 188 l. u. und r. o., 207, 219, 230, 239, 258, 259, 268. – Ashmolean Museum, Oxford: 174. – Musée des Beaux-Arts, Lyon: 46. – Bibliothèque Nationale, Paris: 102, 117, 140, 141, 149, 155 r., 156 o., 180, 208. – Boston Public Library, Graphische Abteilung: 119, 137, 145, 156, 161, 218 o. – Brooklyn Museum: 53, 114 o., 118, 200, 218 u. – Cleveland Museum of Art: 250 r. – A. C. Cooper Ltd., London: 132 r., 242, 252. – Farbfoto Harz, Düsseldorf: 214. – Museum of Fine Arts, Boston: 43 r., 113 r. u., 229. – The Fogg Art Museum, Cambridge/Mass.: 178, 182 l. u. – A. Frequin, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam: 40 l. o., 122 r., 172. – Hauptzollamt München: 188 r. u. – Kate Keller, Museum of Modern Art: 14, 98, 109, 120, 165, 175, 193, 204, 210, 212, 213, 245, 247, 248, 253, 263 o. – Kimball Art Museum, Fort Worth: 67 r. – Kunsthalle Hamburg: 41. – Kunstmuseum Basel: 49 u. – Musée du Louvre, Paris: 43 l., 46 l. o., 49 l. o., 55 r. u., 59 l. – Michael Marsland, Yale University Art Gallery: 254. – James Mathews, Museum of Modern Art: 62. – Metropolitan Museum of Art: 101, 115, 136, 142, 143, 152 u., 155 l. – Museum of Modern Art: 16, 23 u., 64 r., 132 l., 147 l., 151 l., 177, 183, 261, 287 u., 290 m. und u. – Museum of Modern Art, von Charles Terrasse, Bonnard, Paris 1927: 63 r. – Mali Olatunji, The Museum of Modern Art: 157, 181, 182 o. und r. u., 251. – Phillips Collection, Washington, D. C.: 59 r. – Rolf Peterson, Museum of Modern Art: 69 u. – Eric Pollitzer, Hampstead, N. Y.: 110 o., 250 l., 260. – Nathan Rabin, New York: 64 l. o., 80, 81, 82, 83, 84, 85, 111 o., 116. – Nathan Rabin, New York, mit freundlicher Genehmigung von Herbert D. Schimmel: 287 o., 288 o. und u., 290 o. – National Gallery of Art, Washington, D. C.: 108, 111 u., 133, 162 r. u., 170. – Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence: 148. – Rijksmuseum, Amsterdam: 51 l. o. – Gordon H. Robertson, A. C. Cooper Ltd., London: 190. – Smith College Museum of Art, Northampton/Mass.: 146 r. o. – Soichi Sunami, Museum of Modern Art: 44 l., 71, 144, 220, 267. – Stedelijk Museum, Amsterdam: 46 u., 51 l. u., 55 r. o., 56. – Galerie Thomas, München: 69 o. – Musée Toulouse-Lautrec, Albi: 8, 39 r. o., 44 r., 49 r. o., 51 r. u., 66 r. – Victor's Photography, Piscataway, N. Y., mit freundlicher Genehmigung von Phillip Dennis Cate: 39 l. u., 63 l., 78, 87. – von Voithenberg: 45. – J. Warnod: 10. – Wolfgang Wittrock, Düsseldorf: 37, 39 r. u., 51 r. o., 99, 112, 113 o., 121, 123, 124, 126, 127, 134, 138, 139, 163, 167, 168, 179, 186, 187, 189, 201, 202, 203, 205, 211, 215, 216, 221, 222, 223, 225, 233, 234, 236, 237, 240, 241, 264, 266.

ISBN 3-7913-0730-4