

Eberhard-Karls-Universität Tübingen

Kunsthistorisches Institut

Proseminar: „Die Lithographie - Medium zwischen Tagesaktualität und freier Kunst“

Modul 10-3

Dozentin: Dr. phil. Anette Michels

WS 2011/12

Henri de Toulouse-Lautrec und die Stars vom Montmartre

Vorgelegt von:
Martin Labisch

Inhaltsverzeichnis

1. Henri de Toulouse-Lautrecs Gesamtwerk	3
2. Die Lithographie	5
2.1 Toulouse-Lautrec und die Farblithographie	7
3. Das Poster	9
3.1 Poster in Paris	9
3.2 Lautrecs Ansatz in der Plakatkunst	10
3.3 Einflüsse aus dem Japonismus	11
4. Die Stars vom Montmartre	13
4.1 La Goulue	14
4.3 Aristide Bruant	15
5. Bibliografie	17
6. Abbildungsverzeichnis	19

1. Henri de Toulouse-Lautrecs Gesamtwerk

Der Künstler Henri de Toulouse-Lautrec war einer der spannendsten Künstler der Belle Époque in Frankreich. Er wurde am 24. November 1864 in Albi als Sohn eines Grafen und dessen Cousine geboren.¹ Nachdem Lautrec sich im Alter von 14 Jahren beide Beine gebrochen hatte, kam der ohnehin schon Kleinwüchsige nur auf eine recht geringe Körpergröße.² Daher machte allein schon seine Statur ihn zu einer außergewöhnlichen Persönlichkeit. Als er am 9. September 1901 im Alter von 36 Jahren auf Schloss Malromé in Gironde an einem Schlaganfall starb, hatte Toulouse-Lautrec ein kurzes aber ausgelassenes Leben hinter sich.³ In dieser Hausarbeit soll vor allem auf die Zeit in Toulouse-Lautrecs Leben eingegangen werden in der er im Pariser Künstlerviertel Montmartre als Lithograph glänzte.

Als der junge Lautrec 1879 durch seinen zweiten Beinbruch ans Bett gefesselt war begann er das Zeichnen und bekam ab 1880 von seinem Onkel Charles de Toulouse-Lautrec und dem Maler René Princeteau erste Unterweisungen darin.⁴ Nach erfolgreichem Abschluss des Abiturs versuchte Lautrec sich in Paris zunächst im Atelier des Salonmalers Léon Bonnat und wechselte später in Fernand Cormons Atelier.⁵ Teil der für ihn so wichtigen Szene in Montmartre wurde Toulouse-Lautrec als er 1884 mit seinem Studienfreund René Grenier und dessen Frau eine Wohnung in eben diesem Viertel bezog.⁶ Das Moulin Rouge sollte fortan nicht das einzige Vergnügungs-Etablissement sein das Toulouse-Lautrec regelmäßig besuchte. Er war in zahlreichen Cabarets und Bars einer der Stammgäste.⁷ Sein künstlerisches Schaffen zu dieser Zeit ist am besten in einen Gemälde- und einen Graphikteil zu trennen.⁸ Als ausgebildeter Salon- und Historienmaler versuchte sich Henri de Toulouse-Lautrec in etwa 600 Gemälden von denen er allerdings selbst sagte: "Ich habe immer das Gleiche gemacht."⁹ Lautrecs malerische Werke, welche wohl am ehesten als Postimpressionismus zu bezeichnen sind,¹⁰ wurden zwar einige Male ausgestellt, brachten jedoch nie den Erfolg den er durch sein

¹ Vgl. Döring, Jürgen: Toulouse-Lautrec und die Belle Époque. München/Berlin/New York, 2003, S. 16.

² Vgl. Döring, 2003, S. 17.

³ Vgl. Döring, 2003, S. 23.

⁴ Vgl. Döring, 2003, S. 17.

⁵ Vgl. Ebd.

⁶ Vgl. Döring, 2003, S. 18.

⁷ Vgl. Ebd.

⁸ Vgl. Arnold, Matthias: Toulouse-Lautrec. Hamburg, 1982, S. 96.

⁹ Vgl. Ebd.

¹⁰ Vgl. Arnold, 1982, S. 94.

graphisches Schaffen erreichte.¹¹ Man kann Toulouse-Lautrec als sehr produktiven Künstler bezeichnen, da er mehrere Zeichnungen und Skizzen pro Tag und durchschnittlich ein Aquarell oder Gemälde in der Woche anfertigte.¹² Dies führte dazu, dass sich viele seiner Werke ähnlich sind. Charakteristika aus Zeichnungen vermischen sich in Lautrecs Œuvre mit Einflüssen aus der Historien- und Aquarellmalerei.¹³ Erst 1885, nachdem Lautrec zuvor hauptsächlich Pferde, Landschaften und akademische Aktstudien gemalt und gezeichnete hatte, fand er allmählich das Themengebiet in dem er aufgehen und prägend sein sollte. Von nun an porträtierte Toulouse-Lautrec nämlich die unterschiedlichsten Menschen aus dem Künstlerviertel Montmartre.¹⁴ Seine Porträts waren oft skandalös und leben von einer frechen Farbgebung.¹⁵ Er integrierte dabei häufig das Karikaturistische, sodass mit großer Selbstverständlichkeit auch das Hässliche in seine Kunst miteinbezogen wurde.¹⁶ Lautrec stellte jedoch nicht ausschließlich das berauschende Spektakel dar, sondern beachtete in seinen Werken auch die Schattenseiten des modernen Lebens.¹⁷ Dies verhalf ihm ab 1886 zu ersten Erfolgen, als er für mehrere Zeitungen kleine Illustrationen schuf und einige seiner Gemälde in Aristide Bruants Café *Le Mirliton* aufhängen durfte.¹⁸ Der entscheidende Durchbruch in seinem Schaffen kam jedoch erst 1891, als er den Auftrag bekam das neue Plakat für das Moulin Rouge zu gestalten.¹⁹ Nach diesem ersten signifikanten Kontakt mit dem Gebiet der Lithographie widmete sich Lautrec nun verstärkt dem Thema der Druckgrafiken. Er fühlte sich in diesem Genre sofort wohl und konnte hiermit viel mehr Aufsehen erregen als zuvor mit seinen Gemälden, die er jedoch auch weiterhin malte.²⁰ So schuf er zirka 350 Lithographien, darunter 31 Plakate,²¹ die Toulouse-Lautrec zu einem der populärsten Künstler des Genres machten.²² Warum gerade Lautrec so wichtig für die Plakatkunst war wird im Folgenden genauer untersucht.

¹¹ Vgl. Döring, 2003, S. 9.

¹² Vgl. Ebd.

¹³ Vgl. Arnold, 1982, S. 96.

¹⁴ Vgl. Döring, 2003, S. 8.

¹⁵ Vgl. Döring, 2003, S. 12.

¹⁶ Vgl. Perucchi-Petri, Ursula: Die Nabis und das moderne Paris. Bern, 2001, S. 86.

¹⁷ Vgl. Perucchi-Petri, 2001, S. 88.

¹⁸ Vgl. Döring, 2003, S. 9.

¹⁹ Vgl. Perucchi-Petri, 2001, S. 84.

²⁰ Vgl. Döring, 2003, S. 9.

²¹ Vgl. Arnold, 1982, S. 88.

²² Vgl. Döring, 2003, S. 9.

2. Die Lithographie

Essenziell für den Erfolg der Plakate, und somit auch für die Popularität Toulouse-Lautrecs, war die Erfindung der Lithographie, auch Steindruck genannt. Alois Senefelder hat 1798 dieses Flachdruckverfahren erfunden.²³ Anders als bei den bis dato bekannten Hochdruck- und Tiefdruckverfahren wird bei einer Lithografie die zu druckende Fläche von der nicht zu druckenden Fläche nicht anhand des Reliefs getrennt, sondern durch die Abstoßung von Fett von Wasser.²⁴ Es ist demnach ein chemisches Druckverfahren.²⁵ Der Plattenkalk aus Solnhofen in Bayern stellte sich als einzig geeignetes Material für dieses Druckprinzip heraus.²⁶ Dieser saugfähige Stein wird zunächst so abgeschliffen, dass eine gleichmäßige, etwas raue Oberfläche entsteht. Nun kann die Lithographie, mit Kreide oder Tusche aufgetragen werden.²⁷ Wichtig dabei ist, dass das Zeichenmaterial fetthaltig ist. Bevor der Druck jedoch ausgeführt werden kann muss der Stein chemisch behandelt werden. Die lithographierte Fläche muss fixiert werden, damit sie sich nicht mit den Chemikalien vermischt, die später noch aufgetragen werden. Hierzu wird *Gummi arabicum* benutzt. Dieses wasserlösliche Harz schützt nun die Flächen, die beim Druck noch weiß bleiben sollen. Nun wird der Stein angefeuchtet und mit Farbe eingerieben. Die vorher mit Zeichenmaterial bearbeiteten Flächen nehmen die Farbe auf und können jetzt durch Pressen auf Papier gebracht werden. Hierzu wurden zunächst Handpressen, später auch Schnellpressen verwendet. Schnellpressen sind Druckmaschinen die zwar nicht so genau, jedoch wesentlich ertragreicher als Handpressen sind.²⁸ Im Grunde basiert das Lithographieverfahren also auf dem Prinzip dass Wasser und Fett sich abstossen.²⁹

Der Grundgedanke hinter dem Verfahren der Lithographie war die Möglichkeit zur einfachen, billigen und schnellen Vervielfältigung von zum Beispiel Musiknoten, Landkarten und Theaterstücken.³⁰ Schon Senefelder experimentierte mit Metallplatten, um sein Druckverfahren von den sehr teuren und recht unhandlichen Steinen aus Solnhofen

²³ Vgl. Adams, Clinton: The Nature of Lithography. In: Gilmour, Pat (Hg.): Lasting Impressions. Lithography as Art. London, 1988, S. 25.

²⁴ Vgl. Edition Ulrich: Der Steindruck. Aufrufbar im Internet: <http://www.edition-ulrich.de/die-lithographie.html> (24.03.2012).

²⁵ Vgl. Adams, 1988, S. 25.

²⁶ Vgl. Edition Ulrich: Der Steindruck.

²⁷ Vgl. Rebel, Ernst: Druckgrafik. Geschichte und Fachbegriffe. 2., durchges. und akt. Auflage. Stuttgart, 2009, S. 102.

²⁸ Vgl. Edition Ulrich: Der Steindruck.

²⁹ Vgl. Rebel, 2009, S. 102.

³⁰ Vgl. Adams, 1988, S. 25.

loszulösen. Die ersten ansehnlichen Flachdrucke von Zinkblechen gelangen jedoch erst gegen 1900. Dies führte 1905 zur Erfindung des indirekten Flachdrucks, dem sogenannten *Offsetdruck*. Dieses Druckverfahren ist wesentlich billiger und schneller als der Steindruck. Noch heute ist der *Offsetdruck* das Hauptdruckverfahren für industrielle Drucke. Ohne Alois Senefelders Erfindung der Lithographie, dem ersten Flachdruckverfahren überhaupt, wäre diese Entwicklung überhaupt nicht möglich gewesen.³¹

Schnell wurde erkannt, dass dank Senefelders Druckverfahren auch Bücher mit Illustrationen schneller vervielfältigt werden können.³² Da Lithographien damals schon sehr gute reproduzierte Abbildungen einer Vorlage waren,³³ wurden sie ab 1820 zu einem beachtlichen kommerziellen Erfolg.³⁴

Künstler begannen sich verstärkt für die Lithographie zu interessieren, da so ihre Werke reproduzierbar waren. Dies hatte den Vorteil, dass sie an mehreren Orten gleichzeitig ausgestellt werden konnten und folglich die Möglichkeit geschaffen wurde diese mehrfach zu verkaufen. Die Lithographie brachte somit auch eine Art der Kommerzialisierung ins Kunstgewerbe, welche durchaus auf Kritik stieß, da man fürchtete, dass der Markt von Bildern mit künstlerisch eher geringem Wert überschwemmt werden könne.³⁵

Ein großer Schritt in der Entwicklung der Lithographie fand 1839 statt, als Hullmandel die ersten farbigen Künstlerlithographien druckte. Erst dadurch konnte das volle kommerzielle Potenzial der Lithographien ausgeschöpft werden.³⁶ Es waren Künstler wie Honoré Daumier und Paul Gavarni die das Medium der Lithographie Mitte des 19. Jahrhunderts entscheidend prägten.³⁷ Vor allem ihre Karikaturen, die nun mit geringerem Aufwand in Tageszeitungen und Wochenblättern publiziert werden konnte, waren für das Kunstpublikum und auch für die weniger kunstinteressierte Masse etwas Neues.³⁸

Doch brauchte es das Schaffen Henri de Toulouse-Lautrecs, um den nächsten Schritt zu gehen und Lithographien der breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen.

³¹ Vgl. Edition Ulrich: Der Steindruck.

³² Vgl. Adams, 1988, S. 25.

³³ Vgl. Griffiths, Antony: Starting Again From Scratch. Lithography in Germany between the 1890s and the 1920s. In: Gilmour, Pat (Hg.): Lasting Impressions. Lithography as Art. London, 1988, S. 193.

³⁴ Vgl. Griffiths, 1988, S. 183.

³⁵ Vgl. Adams, 1988, S. 27.

³⁶ Vgl. Adams, 1988, S. 28.

³⁷ Vgl. Ebd.

³⁸ Vgl. Ebd.

2.1 Toulouse-Lautrec und die Farblithographie

Natürlich gab es schon zahlreiche Künstler die vor Toulouse-Lautrec mit Farblithographien gearbeitet haben, doch hatten erst die Werke Lautrecs das gewisse Etwas, um besonderes Aufsehen zu erregen. Er galt als vielversprechendes Talent der Moderne und sollte dies dadurch beweisen, dass er Farblithographien revolutionierte. Die Art wie Lautrec Farbe in seinen Lithographien verwendete war etwas komplett Neues.³⁹ Bis dato galten Farblithographien als minderwertig im Vergleich zu schwarz-weißen Druckgrafiken. Farbige Plakate waren in Kreisen der Akademiker so sehr verpönt, dass auch die Pariser Salons diese erst ab 1898 zuließen.⁴⁰

Doch Toulouse-Lautrec machte Farblithographien sprichwörtlich salonreif. Seine Farbplakate stießen von Beginn an aus der Masse heraus, da er die sogenannte Spritztechnik benutzte, um den Lithographiestein einzufärben.⁴¹ Jules Chéret erfand diese, auch unter dem Namen *crachis* bekannte, Technik und Lautrec verfeinerte diese noch, um ein für sich selbst zufriedenstellendes Ergebnis zu erhalten.⁴² Während Chéret Schablonen benutzte, um die Flächen des Drucksteins abzudecken die nicht mit der entsprechenden Farbe bespritzt werden sollten, bepinselste Lautrec diese Flächen mit einer nicht näher bekannten Flüssigkeit. Diese erlaubte ihm Farbspritzer, die ungewollt auf einen Teil des Lithographiesteins gekommen waren, problemlos zu entfernen.⁴³ Lautrec verzichtete auch auf den Einsatz von Pinseln, um dünne Umrisse zu erhalten. Des Weiteren kontrastierte er dünne Kreidelinien mit der Spritztechnik.⁴⁴

Durch diese Technik erlangten viele seiner Drucke seit Ende 1893 eine besonders hohe Komplexität und grafische Vielfalt. Die „geheime“ Flüssigkeit die Lautrec benutzte, um ungewollte Farbspritzer vom Druckstein zu entfernen, wollte er sich patentieren lassen, gab allerdings angesichts des schwerwiegenden Patentprozesses dieses Vorhaben wieder auf.⁴⁵

Es war diese Spritztechnik die Toulouse-Lautrecs Lithographien so erfolgreich machte. Durch jene erreichte er feinste Farbabstufungen in seinen farbigen Drucken, welche zu einem so besonderen Merkmal dieser Werke wurde und bis heute noch ist.⁴⁶ Doch was brachte

³⁹ Vgl. Döring, 2003, S. 9.

⁴⁰ Vgl. Döring, 2003, S. 10.

⁴¹ Vgl. Ebd.

⁴² Vgl. Ebd.

⁴³ Vgl. Ebd.

⁴⁴ Vgl. Döring, 2003, S. 93.

⁴⁵ Vgl. Ebd.

⁴⁶ Vgl. Ebd.

Toulouse-Lautrec dazu die Farbigekeit in seinen Lithographien gerade so drucken zu lassen? Es waren Einflüsse aus der japanischen Kunst, genauer gesagt die japanischen Holzschnitte und deren Farbgebung, die Lautrecs Drucke beeinflussten.⁴⁷ Auch durch das Miteinbeziehen der japanischen Farbgebung wurden Farblithographien ab 1893 akzeptiert,⁴⁸ was also auf das Wirken von Henri de Toulouse-Lautrec zurückzuführen ist.

Um Ergebnisse zu erzielen die ihn selbst zufrieden stellten, benutzte er stets die selben vier Arbeitsschritte beim Anfertigen von Lithographien. Dabei ist ihre fest vorgeschriebene Reihenfolge von entscheidender Bedeutung: Zunächst zeichnete Lautrec Umriss mit Kreidestift auf den Lithographiestein, ehe er mit einem feuchten Pinsel die Körperumrisse ausgetuscht hat. Danach ging er mit dem Spritzsieb über den Stein um ungewollte Spritzer zu entfernen. Abschließend folgte die Binnenzeichnung der Körper, beziehungsweise der Motive, als letzter Schritt vor dem eigentlichen Druckprozess. Die Planung dieser vier Arbeitsschritte war essenziell für eine gute Lithographie und Toulouse-Lautrec war zu dieser Zeit der einzige Künstler der dies in einer Art beherrschte, welche einem einzelnen Werk eine solchen außergewöhnliche grafische Pracht entlocken konnte.⁴⁹

Seine Arbeiten lassen sich in vier Gebiete unterteilen: Illustrationen, die Lautrec für mehrere Bücher, Zeitschriften und Zeitungen anfertigte.⁵⁰ Einzelblätter für Sammler, sogenannte „Originalgrafiken“. Lautrec war einer der ersten Künstler der die Anzahl dieser Drucke begrenzte und jedes Exemplar persönlich signierte. Überdies fertigte Toulouse-Lautrec einige Mappenwerke und Alben an, die ebenfalls eher für Sammler gedacht waren.⁵¹ Als bekanntestes Werk ist hier die Serie *Elles* zu nennen.⁵² Doch die für seine Popularität wichtigste Gruppe, die Auftragsarbeiten in Plakatform, erlaubte ihm seine Extravaganz besonders auszuleben.⁵³ Er schaffte es die Menschen vom Montmartre sehr pointiert darzustellen, so dass der Betrachter sofort das Besondere an ihnen wahrnehmen kann.⁵⁴

Wie Toulouse-Lautrec, durch das Schaffen von Postern, eine solche Wichtigkeit für das Medium der Lithographie erlangen konnte verdient einen detaillierten Blick auf dieses Genre.

⁴⁷ Vgl. Perucchi-Petri, 2001, S. 84.

⁴⁸ Vgl. Döring, 2003, S. 11.

⁴⁹ Vgl. Döring, 2003, S. 93.

⁵⁰ Vgl. Döring, 2003, S. 12.

⁵¹ Vgl. Ebd.

⁵² Vgl. Arnold, 2001, S. 46.

⁵³ Vgl. Döring, 2003, S. 12.

⁵⁴ Vgl. Döring, 2003, S. 10.

3. Das Poster

Poster, auch Plakate oder Bildplakate genannt, sind für gewöhnlich eine auf Papier gedruckte Zusammenstellung von Bildern und Buchstaben die massenproduziert werden um öffentlich an Wänden oder Brettern zur Schau gestellt zu werden.⁵⁵ Ihr Aufkommen begann mit dem Bekanntwerden der Lithographie und da mit einem Poster ein großes Publikum erreicht werden kann, interessierten sich rasch zahlreiche Künstler dafür.⁵⁶ Poster sollten ein großes Format haben und von weitem gut sichtbar sein.⁵⁷ Informationen können so schnell verbreitet werden, was allerdings auch für Propaganda missbraucht werden kann. Poster wurden nach ihrer Entstehung schnell zu einer der wichtigsten Formen von kommerzieller Kunst.⁵⁸

3.1 Poster in Paris

Paris spielte eine zentrale Rolle für den Siegeszug der Bildplakate, dem Medium dem Toulouse-Lautrec einen großen Teil seiner Popularität zu verdanken hat. Die Stadt an der Seine gilt als Ursprungsort des künstlerischen Plakats.⁵⁹ Sie mussten sich im turbulenten Leben des Pariser Amüsemments behaupten und auch den heimlichen Wünschen des Betrachters entsprechen, also ein klein wenig Abbild des Lebens sein.⁶⁰ Lange Zeit hatten Plakate jedoch, da sie ausschließlich als Werbe- und Propagandamittel angesehen wurden, nur einen zweitrangigen Wert als Kunstform.⁶¹ Doch gab es stets eine Verbindung zur Malerei. So wurden Stilbewegungen der visuellen Kunst schon immer in das Medium der Bildreklame übertragen. Auch haben Plakate teilweise Einfluss auf die Form und Richtung der Malerei gehabt.⁶²

Im Jahr 1866 hat der Künstler Jules Chéret (1836-1933) damit begonnen farbige Lithographieplakate auf einer eigenen Presse zu drucken. Dank ihm wurden Plakate im Jahr 1870 zu einer eigenständigen Kunstform.⁶³ Den größten Entwicklungsschritt für Plakate gab es als Chéret von einer siebenjährigen Reise aus England nach Paris zurückkehrte und er

⁵⁵ Vgl. Barnicoat, John: Poster. In: Turner, Jane (Hg.): The Dictionary of Art. Volume 25. Pittoni to Raphael. New York, 1998, S. 345.

⁵⁶ Vgl. Ebd.

⁵⁷ Vgl. Henatsch, Martin: Die Entstehung des Plakats. Hildesheim, 1994, S. 42.

⁵⁸ Vgl. Barnicoat, 1998, S. 345.

⁵⁹ Vgl. Henatsch, 1994, S. 41.

⁶⁰ Vgl. Henatsch, 1994, S. 44.

⁶¹ Vgl. Barnicoat, John: Das Poster. München, 1972, S. 7.

⁶² Vgl. Ebd.

⁶³ Vgl. Ebd.

begann auf einer englischen Maschine, die nach Alois Senefelders Entwurf gebaut war, farbige Plakate zu drucken.⁶⁴ Dabei zeichnete Chéret direkt auf dem Lithographiestein und betonte somit den künstlerischen Anspruch der Lithographie als schöpferisches Ausdrucksmittel.⁶⁵ Natürlich gab es zuvor schon Anzeigen in illustrierter Form, jedoch waren diese kaum größer als eine Buchseite. Erst 1869, also dem Jahr in dem auch Chéret erste Plakate veröffentlichte, waren Anzeichen von neuen, vereinfachten Entwurfsformen zu entdecken.⁶⁶ Diese wurden später sogar zu wichtigen Merkmalen von Postern, die daraufhin Kompositionen aus einfachen flächigen Formen wurden.⁶⁷

Bei Chéret kam dies noch nicht so klar zum Ausdruck, da er den Ansatz verfolgte dass Plakate nicht unbedingt gute Werbung, sondern eher exzellente Wandmalerei sein sollten. Dies führte dazu, dass viele seiner Plakate Einflüsse von den Wandmalereien Giovanni Tiepolos aufweisen. Daher ist es nur gerecht, dass Chéret als Initiator der modernen Plakatkunst gilt. Vor allem, da er großartige Kunstwerke schuf und für diese einen neuen Ausstellungsraum außerhalb der Salons Paris fand, nämlich die Straße.⁶⁸

Ein Grund für den Erfolg des Plakats in Paris war der großzügige Umbau der Stadt durch Baron Haussmann unter Napoleon III, was weitläufige Straßenzüge mit monotonen Gebäuden mit sich brachte. An diesen nüchternen, strikt geordneten Wänden fielen die bunten Plakate Chérets besonders auf. Auch seine Bildersprache, die von einem breiten Publikum verstanden werden konnte, trug dazu bei.⁶⁹

3.2 Lautrecs Ansatz in der Plakatkunst

Wie schon bei der technischen Ausführung von Lithographien, nahm sich Toulouse-Lautrec beim Erstellen von Postern wiederum Jules Chéret als Vorbild. Er entwickelte diesen Stil noch weiter um genauer schildern zu können was in den Menschen auf den Straßen vorging.⁷⁰ Auch wollte er durch seine Plakate seine eigenen Lebenserfahrungen zum Ausdruck bringen. Die vielen karikaturistischen Elemente, die flächigen Formen und auch die dekorativ-ornamentalen Linien waren alles künstlerische Stilmittel, die sich bis dato nur im Plakat

⁶⁴ Vgl. Barnicoat, John: Das Poster. München, 1972, S. 7.

⁶⁵ Vgl. Ebd.

⁶⁶ Vgl. Barnicoat, 1972, S. 8.

⁶⁷ Vgl. Ebd.

⁶⁸ Vgl. Barnicoat, 1972, S. 12.

⁶⁹ Vgl. Ebd.

⁷⁰ Vgl. Barnicoat, 1972, S. 24.

anwenden liessen.⁷¹ Während Chéret das Plakat, beziehungsweise das Poster, noch im Zusammenhang mit der Kunst der Vergangenheit sah, formte Toulouse-Lautrec daraus eine Form die sogar künftigen Entwicklungen in der Malerei den Weg wies.⁷² Die allzu traditionellen Elemente, die in Chérets Plakaten noch zu sehen sind, wie die Einflüsse durch den Wandmaler Tiepolo, sind in Lautrecs Arbeiten weitestgehend verschwunden. Seine Plakate zeigen einen sehr modernen Stil und grenzen sich nun als eigenständiges Medium von dessen Vorläufern, Buchillustrationen und Staffeleibildern deutlich ab.⁷³

Während die Poster von Jules Chéret der Allgemeinheit gefallen sollten, stellten Toulouse-Lautrecs gedruckten Plakate einen scharfen Kontrast zu diesen dar. Sie waren künstlerisch sehr kompromisslos und von vielen Menschen damals als unangenehm betrachtet worden.⁷⁴ Teilweise stießen sie sogar auf strikte Ablehnung, erregten aber gleichzeitig großes Aufsehen. Da sie jedoch dadurch in aller Munde waren, wurde so auch deren Werbezweck erfüllt.⁷⁵

Toulouse-Lautrec hat zwar nur 31 Plakate geschaffen, diese gelten jedoch als Meilensteine in der Plakatkunst und beeinflussten auch andere Künstler wie zum Beispiel Pablo Picasso.⁷⁶

Lautrec hat also einiges dazu beigetragen, dass Plakate als eigenständige Kunstform gelten. Das Miteinbeziehen von Einflüssen aus der japanischen Kunst machte Toulouse-Lautrecs Plakate unter anderem so einzigartig. Es sind seine Poster, die als beste Beispiele der sogenannten *Art nouveau* in Frankreich gelten.⁷⁷

3.3 Einflüsse aus dem Japonismus

Die aus dem japanischen Holzschnitt kommenden Einflüsse, machten *Art nouveau* Plakate und auch Toulouse-Lautrec berühmt.⁷⁸

Durch die gewaltsame Öffnung Japans 1853 kam es dazu, dass die japanischen Wasserfarbendrucke von Holzplatten in Europa auftauchten. Zunächst wurden diese nur in Kaufhäusern benutzt, um Warensendungen aus dem Fernen Osten zu verpacken.⁷⁹ Dazu kam es durch die gewaltsame Öffnung Japans 1853. Der japanische Kunstmarkt und der Holzdruck haben sich

⁷¹ Vgl. Barnicoat, 1972, S. 24.

⁷² Vgl. Barnicoat, 1972, S. 25.

⁷³ Vgl. Ebd.

⁷⁴ Vgl. Barnicoat, 1972, S. 26.

⁷⁵ Vgl. Henatsch, 1994, S. 48.

⁷⁶ Vgl. Barnicoat, 1972, S. 26.

⁷⁷ Vgl. Barnicoat, 1972, S. 33.

⁷⁸ Vgl. Ebd.

⁷⁹ Vgl. Barnicoat, 1972, S. 35.

bis dahin ohne jedwede andere Einflüsse entwickelt und stellten für die nun das Land und die Kultur entdeckenden Europäer etwas völlig Neues dar.⁸⁰ Der Export von Kunst und Kunstgewerbe aus Japan begann.⁸¹ Mitte des 19. Jahrhunderts kamen dann die ersten Holzschnitte aus Japan nach Europa, welche vor allem die Impressionisten beeinflussten. Diese bisher unbekannte Form von Bildaufbau, Ausschnittwahl und Abstraktion sollte auch in der europäischen Kunst ihre Spuren hinterlassen.⁸²

Vor allem in Paris entstand eine regelrechte Japanmode. Die dort tätigen Künstler fanden in den japanischen Holzschnitten Bildformen, durch die sie ihre eigene moderne Welt mit neuen, bewusst unakademischen und ungewohnten Blickwinkeln beschreiben konnten.⁸³ Aus dieser Zeit, mit dieser Bildsprache, überwiegen daher Motive aus dem Alltag, wie zum Beispiel der Umgebung der Bretagne und der Provence bei Paul Gauguin und Vincent van Gogh, Bilder aus dem Pariser Straßenleben wie bei Félix Bracquemond und Pierre Bonnard, Darstellungen aus dem privaten häuslichen Leben wie bei Edgar Degas und natürlich Bilder aus der Welt der abendlichen Vergnügungsstätten die Toulouse-Lautrec berühmt machten.⁸⁴

Es waren die formalen Mittel der japanischen Kunst, für welche sich die Künstler interessierten. Besonders die Nahsichtigkeit und die flächige Anlage des Bildraumes wurden oft nachgeahmt.⁸⁵ Um diese neuen formalen Möglichkeiten ideal umzusetzen, war das moderne Medium der Farblithographien am besten geeignet. Henri de Toulouse-Lautrecs Lithographien waren es, welche diese neue, durch den Japonismus gewonnene Optik anschaulich vermittelten.⁸⁶ Er unterteilte die Bildfläche, wie auch häufig Degas, durch auffallend hart in den Vordergrund gestellte Bäume oder Pfosten. Die Flächenaufteilung ist in Werken, mit Einflüssen aus dem Japonismus, stets sehr geometrisch. Das Bild ist also in Horizontalen und Vertikalen geteilt.⁸⁷ Auch wurde in japanischen Holzschnitten für Europäer zum ersten Mal das komplette Bildverständnis durch die Zusammenhänge von Farbe, Linie

⁸⁰ Vgl. Vorpapel-Redl, Eva: Shiko Munakata und Sosaku Hanga. In: Gottschlich, Ralf (Hg.): Japanische Wege zur Moderne. Ausstellungskatalog: Reutlingen, 29. Okt. 2004 - 16. Jan. 2005, Reutlingen, 2004, S. 7.

⁸¹ Vgl. Smitmans, Adolf: Der japanische Blick. Japonismus als Formfaktor der Moderne. In: Kunz, Hannspeter / Mertens, Veronika / ders. (Hg.): Der japanische Blick. Japanische Holzschnitte des 18. und 19. Jahrhunderts und deutsche Graphik des frühen 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog: Albstadt, 15. Sep. - 10. Nov. 1996, Albstadt, 1996, S. 15.

⁸² Vgl. Vorpapel-Redl, 2004, S. 7.

⁸³ Vgl. Mertens, Veronika: Japonismus in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts. In: Kunz, Hannspeter / dies. / Smitmans, Adolf (Hg.): Der japanische Blick. Japanische Holzschnitte des 18. und 19. Jahrhunderts und deutsche Graphik des frühen 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog: Albstadt, 15. Sep. - 10. Nov. 1996, Albstadt, 1996, S. 70.

⁸⁴ Vgl. Ebd.

⁸⁵ Vgl. Mertens, 1996, S. 71.

⁸⁶ Vgl. Ebd.

⁸⁷ Vgl. Ebd.

und Komposition dargestellt.⁸⁸ Die Linie in japanischen Holzschnitten dient nicht nur der Optik. Sie ist keine Begrenzungslinie, sondern Ausdrucksmittel des Bildes selbst.⁸⁹ Des Weiteren bekommt Farbe eine komplett andere Möglichkeit der Expression, als in der europäischen Kunst. Diese steht ebenfalls für sich selbst. Es ist reine Farbe - unvermischt, ohne Licht und Schatten.⁹⁰

Die Rezeption japanischer Holzschnitte in der europäischen Kunst war somit ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Freiheit der Imagination in der Bildfläche. Eine bedeutende Errungenschaft der europäischen Moderne.⁹¹ Außerdem wurde in der Moderne die Zentralperspektive überwunden. Farben und Linien gewannen auch und vor allem dank der Rezeption japanischer Kunst und japanischer Holzschnitte, über das Abbildliche hinaus, die Möglichkeit ein Ganzes im Bild erscheinen zu lassen. Bis dato hat die Zentralperspektive die Welt nur im Ausschnitt gezeigt.⁹²

Aufgrund all dieser Erneuerungen die japanische Kunst mit sich brachte ist es ein Leichtes zu verstehen wieso Toulouse-Lautrec so sehr von japanischen Holzschnitten beeinflusst wurde.⁹³ Er liebte diese fernöstliche Kultur und ihre Malerei, sammelte sogar japanische Kunstwerke und Gegenstände. Auch sein Monogramm, sein heute berühmtes Markenzeichen, ist gestalterisch und in der Art seiner bildbestimmenden Platzierung vom Japonismus inspiriert.⁹⁴

4. Die Stars vom Montmartre

All diese bisher erläuterten Einflüsse sind in einigen entscheidenden Werken Henri de Toulouse-Lautrecs sehr gut erkennbar, nämlich in den Plakaten, die er von den Stars vom Montmartre schuf. Hier zeigen sich sowohl Lautrecs einzigartige Technik beim Erstellen von Lithographien, als auch sein künstlerisch höchstes Niveau. Es waren Menschen die ihn umgaben, die er am treffsichersten porträtierte. So ist es nur natürlich, dass zwei seiner ikonischen Plakate auch zwei der größten Stars dieser Zeit darstellen.

⁸⁸ Vgl. Smitmans, 1996, S. 15.

⁸⁹ Vgl. Smitmans, 1996, S. 19.

⁹⁰ Vgl. Ebd.

⁹¹ Vgl. Smitmans, 1996, S. 20.

⁹² Vgl. Smitmans, 1996, S. 22.

⁹³ Vgl. Döring, 2003, S. 11.

⁹⁴ Vgl. Arnold, 1982, S. 95.

4.1 La Goulue

1891 bekam Toulouse-Lautrec von Charles Zidler, einem Freund von ihm und gleichzeitig Direktor und Mitbegründer des Moulin Rouge, den Auftrag das neue Werbeplakat für das Etablissement zu gestalten.⁹⁵ Es war das erste und zugleich eines der berühmtesten Plakate das Lautrec je geschaffen hat.

Auf dem Plakat „Moulin Rouge“ (Abb. 1) sieht man den von gelben Lampen erleuchteten Saal des Cabarets. In diesem Saal tanzen die Stars La Goulue und ihr männlicher Tanzpartner Valentin-le-Désossé. Sie sind umringt von den schwarzen Silhouetten der Zuschauer. Valentins Halbfigur erscheint im Vordergrund des Plakats als graugrün schillernde Profilsilhouette. Seine Silhouette ist komplett eingefärbt, was zunächst sehr zurückgenommen wirkt, jedoch auch die stilisierte, gekurvte Binnenzeichnung in ihrer Skurrilität besonders betont.⁹⁶ Valentin verdeckt ein klein wenig den eigentlichen Star, die Tänzerin La Goulue, die Gefräßige, mit bürgerlichem Namen Louise Weber, eine der beliebtesten Tänzerinnen im Paris dieser Zeit.⁹⁷ Sie ist als einzige auf dem Plakat richtig dargestellt und nicht nur als Silhouette. Doch auch sie ist künstlerisch vereinfacht gestaltet und raffiniert in die Gesamtkomposition eingefügt. Rechts ist sie durch Valentin verdeckt während links eine Lampenreihe ins Bild hereinragt, die den Blick auf La Goulues wehende Dessous verdeckt.⁹⁸ Die wellenförmig geschwungene Linie suggeriert nicht nur das Körpervolumen der Tänzerinnen, sondern verbildlicht auch ihre Bewegung.⁹⁹ Die Tiefe des Raumes wird durch die unterschiedlich groß dargestellten Zuschauer verdeutlicht. Über dem Geschehen sind auf dem Plakat große, rote und schwarze Großbuchstaben zu sehen, die anzeigen wofür das Plakat wirbt, nämlich dem Cabaret Moulin Rouge und seinem Star La Goulue.¹⁰⁰

Das Plakat machte Toulouse-Lautrec über Nacht berühmt und animierte ihn dazu weiterhin Lithographien und Plakate anzufertigen. Doch der Erfolg war keineswegs Zufall. Das Motiv des Plakats war von Lautrec durchaus sorgfältig vorbereitet worden. Zahlreiche Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Skizzen und weitere Lithographien von Toulouse-Lautrec variieren

⁹⁵ Vgl. Arnold, 1982, S. 104.

⁹⁶ Vgl. Arnold, Matthias: Toulouse-Lautrec. Köln, 2001, S. 29.

⁹⁷ Vgl. Perucchi-Petri, 2001, S. 84.

⁹⁸ Vgl. Arnold, 2001, S. 29.

⁹⁹ Vgl. Perucchi-Petri, 2001, S. 86.

¹⁰⁰ Vgl. Arnold, 2001, S. 29.

das Thema des Tanzes im Moulin Rouge, sodass das Plakat „Moulin Rouge“ als Endprodukt dieser Studien gesehen werden kann.¹⁰¹

Lautrec greift dabei offensichtlich auf japanische Stilmittel zurück. Besonders stechen die starke flächige Vereinfachung und die ungewöhnlichen Anschneidungen am Bildrand heraus. Überdies war es damals noch neu Figuren silhouettenhaft vor einem helleren Hintergrund darzustellen und Flächen so linear zu konturieren.¹⁰²

Diese Stilmittel die Toulouse-Lautrec im Plakat „Moulin Rouge“ zum ersten Mal benutzte sollten Schule machen und zeigen zudem ihre Wirkung noch bis heute.

4.2 Aristide Bruant

Auch das bekannte Plakat „Ambassadeurs: Aristide Bruant“ (Abb. 2) weist viele typische Merkmale Lautrecs Schaffens auf. Aristide Bruant war ein bekannter Sänger und eine der Schlüsselfiguren des Fin de Siècle. Er trat zunächst in verschiedenen Bars als Amateursänger auf ehe er vom Besitzer der Bar *Chat Noir* entdeckt wurde. Später führte Bruant in den selben Räumlichkeiten seine eigene Bar, *Le Mirliton*. Außerdem erschien eine gleichnamige Zeitschrift, zu der Toulouse-Lautrec zahlreiche Illustrationen beisteuerte.¹⁰³ Bruant fiel nicht nur durch sein immer gleiches Outfit auf. Es waren vor allem seine Auftritte die ihn berühmt und berüchtigt machten. Er fluchte viel und tendierte auch dazu sein Publikum zu beleidigen. Sein Ruf wurde durch die Plakate von Lautrec sogar noch gefestigt. Das markante Auftreten Bruants spielt auf dem Plakat „Ambassadeurs: Aristide Bruant“ eine zentrale Rolle. Es ist ein Werbeplakat für einen Auftritt des Sängers im Nachtclub *Ambassadeurs*. Bruant wird dabei in seiner typischen Aufmachung dargestellt. Man sieht ihn im seitlichen Profil und er trägt dabei einen großen dunklen Umhang, der fast zwei Drittel der Bildfläche ausfüllt. Auf dem Kopf verdeckt ein schwarzer Hut die dunkelblonden Haare und ein großer roter Schal ist ein Mal um den Hals gelegt. In der Handschuh tragenden Hand hält Bruant einen hellbraunen Gehstock. Für gewöhnlich trug der Sänger auch noch hohe schwarze Stiefel und sein weiter Umhang war häufig schwarz und nicht in einem solchen dunklen Blauton wie auf dem Plakat „Ambassadeurs: Aristide Bruant“.¹⁰⁴

¹⁰¹ Vgl. Arnold, 2001, S. 31.

¹⁰² Vgl. Arnold, 2001, S. 34.

¹⁰³ Vgl. Döring, 2003, S. 88.

¹⁰⁴ Vgl. Döring, 2003, S. 89.

Auffällig sind auch die Großbuchstaben mit denen Toulouse-Lautrec hier experimentierte. Sie sind nicht wie üblich vom Drucker aufgesetzt, sondern vom Künstler selbst im Plakat eingefügt worden, was wiederum erklärt, warum der Hut Bruants über den Namen des Clubs gedruckt ist.¹⁰⁵

Auch in diesem Poster zeigen sich Toulouse-Lautrecs Qualitäten als Lithograph und herausragender Plakatkünstler. Die auffallende Farbigkeit ist abermals auf Einflüsse aus dem Japonismus zurückzuführen. Die Beschränkung auf die drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau erzeugt eine sehr suggestive Wirkung. Dies wird auch noch durch die flächige Reduzierung unterstrichen.¹⁰⁶

Dieses Plakat war so erfolgreich, dass Lautrec noch weitere Lithographien von Bruant anfertigte.¹⁰⁷

Henri de Toulouse-Lautrec war ein Künstler der die Aufmerksamkeit genoss die er durch seine skandalträchtigen Plakate erlangte. Er liebte es zu provozieren und forderte nur allzu gern die Engstirnigkeit seiner eigenen gesellschaftlichen Schicht heraus.¹⁰⁸ Die künstlerische Eigenwilligkeit die Toulouse-Lautrec seinen Plakaten verlieh sollte bis ins 20. Jahrhundert maßstabgebend bleiben.¹⁰⁹

Sein berühmter Ruf verhalf ihm 1893 zu acht Teilnahmen an Ausstellungen, sowie der Mitarbeit an allen wichtigen Grafikserien dieses Jahres.¹¹⁰

Es ist Toulouse-Lautrecs unkonventioneller, aber gleichzeitig origineller Stil der ihm zu einem der besten und bekanntesten Plakatkünstler aller Zeiten macht. Er ist als Künstler bedeutend ,da er das Genre des Plakats durch seine Reduktion der Fläche, hin zu einfachen Formen und wenigen aber dafür kräftigen Farben wesentlich geprägt hat. Toulouse-Lautrecs Plakate sind aussagekräftig und außergewöhnlich, weswegen der Künstler und seine Plakate einprägsam und nahezu unvergesslich sind.¹¹¹

¹⁰⁵ Vgl. Arnold, 2001, S. 37

¹⁰⁶ Vgl. Ebd.

¹⁰⁷ Vgl. Ebd.

¹⁰⁸ Vgl. Döring, 2003, S. 89.

¹⁰⁹ Vgl. Henatsch, 1994, S. 49.

¹¹⁰ Vgl. Döring, 2003, S. 89.

¹¹¹ Vgl. Barnicoat, 1998, S. 346.

5. Bibliografie

Adams, Clinton: The Nature of Lithography. In: Gilmour, Pat (Hg.): Lasting Impressions. Lithography as Art. London, 1988, S. 25-41.

Arnold, Matthias: Toulouse-Lautrec. Köln, 2001.

- Toulouse-Lautrec. Hamburg, 1982.

Barnicoat, John: Poster. In: Turner, Jane (Hg.): The Dictionary of Art. Volume 25. Pittoni to Raphael. New York, 1998, S. 345-355.

- Das Poster. München, 1972.

Döring, Jürgen: Toulouse-Lautrec und die Belle Époque. München/Berlin/New York, 2003.

Edition Ulrich: Der Steindruck. Aufrufbar im Internet: <http://www.edition-ulrich.de/die-lithographie.html> (24.03.2012).

Griffiths, Antony: Starting Again From Scratch. Lithography in Germany between the 1890s and the 1920s. In: Gilmour, Pat (Hg.): Lasting Impressions. Lithography as Art. London, 1988, S. 183-209.

Henatsch, Martin: Die Entstehung des Plakats. Hildesheim, 1994.

Mertens, Veronika: Japonismus in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts. In: Kunz, Hannspeter / dies. / Smitmans, Adolf (Hg.): Der japanische Blick. Japanische Holzschnitte des 18. und 19. Jahrhunderts und deutsche Graphik des frühen 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog: Albstadt, 15. Sep. - 10. Nov. 1996, Albstadt, 1996, S. 70-71.

Perucchi-Petri, Ursula: Die Nabis und das moderne Paris. Bern, 2001.

Rebel, Ernst: Druckgrafik. Geschichte und Fachbegriffe. 2., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Stuttgart, 2009.

Smitmans, Adolf: Der japanische Blick. Japonismus als Formfaktor der Moderne. In: Kunz, Hannspeter / Mertens, Veronika / ders. (Hg.): Der japanische Blick. Japanische Holzschnitte des 18. und 19. Jahrhunderts und deutsche Graphik des frühen 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog: Albstadt, 15. Sep. - 10. Nov. 1996, Albstadt, 1996, S. 15-23.

Vorpapel-Redl, Eva: Shiko Munakata und Sosaku Hanga. In: Gottschlich, Ralf (Hg.): Japanische Wege zur Moderne. Ausstellungskatalog: Reutlingen, 29. Okt. 2004 - 16. Jan. 2005, Reutlingen, 2004, S. 7-13.

6. Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Henri de Toulouse-Lautrec. Moulin Rouge, 1891. 170 x 124 cm. (Prometheus-Bildarchiv, 21.03.2012).

Bildnachweis: Döring, Jürgen: Plakat Kunst. Von Toulouse-Lautrec bis Benetton.

Ausstellungskatalog: Hamburg, 21. Jan. - 20. Mär. 1994, Hamburg 1994, S. 24.



Abb. 2: Henri de Toulouse-Lautrec. Ambassadeurs. Aristide Bruant, 1893. 127 x 95 cm.
(Prometheus-Bildarchiv, 21.03.2012).

Bildnachweis: Caproni, Giorgio: Toulouse-Lautrec. Milano, 1977.