

Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **44 (1964-1965)**

Heft 9

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

UMSCHAU

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Zur Pariser Jubiläumsausstellung im Petit Palais

Am 24. November 1864, ein Jahr nach Eugène Delacroixs Tod, wurde in Albi aus altem Adelsgeschlecht Graf Henri de Toulouse-Lautrec geboren. Als die Maler vom Montmartre Mitte September 1901 die erwartete Nachricht vom Ableben Lautrecs besprachen, hatte Picasso, der ein Jahr zuvor erstmals nach Paris gefahren war, in ihrem Kreis mit einer Ausstellung Fuß gefaßt. Später geboren und früher gestorben als die meisten Impressionisten, von denen er Degas besonders verehrte, begegnete der gesellschaftssüchtige Einzelgänger aus Albi bei der *Revue Blanche* der Gruppe der «Nabis» und im Atelier seines Lehrers Cormon dem verschlossenen Vincent Van Gogh, der ihm vier Jahre später in den Tod vorausging. Lautrecs Plakate bestimmten zusammen mit gleichgerichteten Lithographien Pierre Bonnards wichtige Züge des Jugendstils, doch die Essenz seiner Kunst, in einem kurzen Leben mit großer Begabung aus ungezählten Begegnungen herausdestilliert, ließ sich keinem namhaften Meister vererben. So wäre er noch mehr als die reiferen Künstler Cézanne, Gauguin und Van Gogh für die Nachwelt sich selber geblieben, hätten nicht Geschwätz und Legende sein Lebenswerk zur Illustration eines dekadenten Künstlerromans degradiert. Henri de Toulouse-Lautrec, zwerghaft verkrüppelter Sohn eines extravaganten Grafen, Gast aller Nachtlokale, Maler der Freudenhäuser und Straßendirnen, haltloser Alkoholiker, war ein sensibler Mann von traditionsgebundener Kultur und angeborener Menschenkenntnis, der seine Mißgestalt und unerfüllbare Sehnsucht nach dem «normalen Leben» zu verdecken, ja im Purzelbaum der Karikatur zu überspringen versuchte und sich als Künstler so sehr an seine Umwelt vergab, daß es Unverstand wäre, ihn vorab außerhalb seines Werkes oder nur in einem besonders pikanten Teil desselben finden zu wollen.

Eine Ausstellung von zweihundert Gemälden, Plakaten, Lithographien und Zeichnungen, die sich zeitlich von frühen Skizzen in Schulheften und Wörterbüchern bis zu den letzten Bildern aus Paris und Bordeaux erstreckte, vermochte im vergangenen Sommer in Albi zahlreiche Besucher anzuziehen. Seit dem 10. Oktober steht sie, um neun Nummern erweitert, für den Rest des Jahres im Mittelpunkt des Pariser Kunstlebens. Die umfassende, untendenziös aufgebaute Schau wird — bei allen Mängeln — ihrem ersten Ziel, die *künstlerische* Aussage Lautrecs möglichst direkt zu vermitteln, wenn nicht gänzlich, so doch weitgehend gerecht.

Mehr noch als kindliche Schreibversuche späterer Dichter werden Jugendwerke großer Maler leicht überschätzt. Flüchtig hingeworfene Federzeichnungen des zehn- bis vierzehnjährigen Lautrec, wie sie zum Beispiel auf der Doppelseite eines Schulhefts von 1876—1878 zu sehen sind, dokumentieren nebst einer geschickten Hand die sprudelnde Lust, zu gestalten, festzuhalten und zu verwandeln. Die angriffige Witzigkeit des wohlgezogenen Gymnasiasten äußert sich in drolligen Briefen nicht weniger als in karikierenden Skizzen. In der Familie der Toulouse-Lautrec gab es mehrere Freizeitmaler. Auch der Vater wußte mit dem Stift umzugehen. Henri erbt von ihm ein Talent, von dem sich nicht sagen läßt, wie es sich entfaltet hätte, wäre der kränkliche Junge, der seine Mußstunden bei schönem Wetter mit Reiten, bei schlechtem am liebsten mit Malen verbrachte, nicht mit dreizehn und mit vierzehn Jahren durch zwei Oberschenkelbrüche, die sein Wachstum blockierten, mehr und mehr auf sich selber verwiesen worden.

Pferde, die er nun kaum mehr bestieg, wurden zum Lieblingsthema seiner frühen Gemälde, schlankbeinige Tiere mit gestreckten Hälsen, leicht überzüchtete Hengste von

nervöser Statur, die sich Soldaten zum Ausritt satteln, Reitpferde vornehmer Jäger, Renner aus edlem Gestüt, Zugpferde im Trab und Galopp. Zwei Bilder des Siebzehnjährigen zeigen den Vater als herrischen Lenker eines gefährlichen Viergespanns und als phantastisch verummten Falkner auf seinem Lieblingstier. Technik, Stil und Motive dieser manchmal allzu pastosen Ölskizzen gehen auf Lautrecs taubstummen Lehrer und Hausfreund Princeteau zurück, der bei bescheidenem Können das künstlerische Selbstvertrauen seines Schülers gestärkt haben dürfte.

Mit Lautrecs Übertritt ins Atelier Cormon, dem ein paar Monate Studium beim arrivierten Maler Bonnat vorausgegangen waren, konzentrierte sich sein Interesse auf den Menschen. Neben einer frühen Aktstudie von erstaunlicher Reife und verschiedenen Bildnissen seiner Freunde zeigt die Ausstellung fünf Porträts seiner Mutter und zwei kritische Auseinandersetzungen mit seiner eigenen Ungestalt, die auf dem Selbstbildnis des Sechzehn- oder Siebzehnjährigen noch verdeckt, in späteren Karikaturen aber mit krasser Übertreibung bloßgestellt wird. Den Bildnissen der Mutter kommt in diesen Lehrjahren eine besondere Stellung zu (die es wünschenswert gemacht hätte, sie überschaubar nebeneinanderzuhängen). Lautrec wohnte bis 1884 bei seiner Mutter in Paris, fern vom Vater, der sich von beiden distanzierte. Nach dem Tod ihres zweiten Knaben (1868) lebte Gräfin Adèle de Toulouse-Lautrec-Monfa (1841—1930) ganz ihrem einzigen Kinde Henri. Ihr wichtigster Zug scheint eine vornehme Diskretion und ein unerschütterlicher Glaube an ihren hilfebedürftigen Künstlersohn gewesen zu sein. Henris erster Versuch zeigt die lesende Mutter in einem Lehnstuhl (1881). Zwei Bildnisse von 1883 verraten eine Annäherung an den zarten Impressionismus von Manets Schwägerin Berthe Morisot. Einmal sitzt die Gräfin im blau-grün verfärbten Licht einer Gartenlaube, dann wie träumend mit geschlossenen Lidern vor einem hohen Fenster an ihrem Frühstückstisch. Beidemale kontrastiert die helle Ölmalerei mit dem schweigenden Ernst ihres Inhalts, weil die Dargestellte weder gefeiert

noch mit forschender Eindringlichkeit charakterisiert, sondern aus der scheuen Distanz eines Jünglings durch den Schleier kindlicher Achtung betrachtet wird. Zwei Jahre später zeigt ein Blatt die gealterte Mutter im Profil, einer Stellung, die nach zwei weiteren Jahren nochmals für ein Ölgemälde aufgenommen wird, das bei feinerer Pinselführung wenig gewinnt.

Zeitlich deckt sich dieses Bild mit dem Pastellporträt seines Ateliergenossen Vincent Van Gogh, das das geschnittene Charakterprofil wie den Kopf einer klassischen Münze in die abgestimmte Flächenornamentik eines blau-grün-gelben Grundes einlegt. Das der Kunst des Dargestellten kongeniale Meisterwerk des dreiundzwanzigjährigen Lautrec könnte selbstgesetztes Paradigma zu einer frühen Folge reifer Leistungen sein, aber es markiert im Lebenswerk keinen geschlossenen Abschnitt, sondern nur eine Wendung des Weges, dessen Jahresmeilen sich mit einem Dutzend weiterer Bildnisse beinahe vollgültig abstecken ließen. Eine solche Ausstellung, die nur Porträts umfassen würde, hätte den Vorteil, Lautrecs Kunst vom Anekdotischen loszulösen. (Anderen Malern kommt man auf ähnliche Weise bei, wenn man sich vorübergehend auf ihre Stilleben oder Landschaftsbilder beschränkt.)

Noch vor 1890 verschärfte sich Lautrecs Strich, der das menschliche Antlitz nicht nur wiedergibt, sondern angeht — aber nicht als Beute eines sarkastischen Karikaturisten, der seine Umwelt höhnisch bloßstellt, sondern als andere Einsamkeit, die sich immer nur stellenweise begreifen läßt. Jeden Künstler treibt der Drang, zu gestalten. Mehr als die Dekadenz seiner Zeit malt der Außenseiter von Albi den preisgegebenen, echter und falscher Ideale entkleideten Menschen, dem er in seiner auferlegten Anspruchslosigkeit bis in die Intimitäten des Alltags nachgehen darf. Daumier steht ihm nahe als der resignierende Maler seines eigenen Auftrags, aber nicht als aktiver Mitgestalter einer brüchigen Welt. Die Distanz zum dämonischen Goya ist vollends eklatant. Lautrec sucht die Begegnung, nicht das Gericht. Angeborene Höflichkeit und das Fehlen einer metaphysischen Dimension, quälender Lebensdurst

und die Augenfreudigkeit seiner Zeit halten sein ebenso unstetes wie produktives Talent, das sich allzuleicht verausgabt, in eng gezogenen Grenzen. Zwar umfaßt sein Themenkreis, dem Landschaften und Stilleben fremd sind, neben dem Porträt die Welt der Freudenhäuser, Nachtlokale und Kabarettts, des Zirkus und des Theaters, des Pferde- und Radsports, des Gerichts und selbst des Spitals, aber sowohl der Zeichner wie der Maler und Lithograph Toulouse-Lautrec leidet wie die meisten seiner Umgebung unter einer geistigen Leere und Bezugslosigkeit. Überspringt er sich im witzigen Einfall — köstlich zum Beispiel in der lithographierten Einladungskarte zu einem Drink, auf der das stadtbekanntes Opfer des Alkohols seine Freunde als Hirt zu einer Tasse Kuhmilch bittet —, fällt er doch immer wieder auf sich selber und das Problem seiner Fraglosigkeit zurück.

Die gepreßt nach vorn geschobenen Lippen seiner frei gewählten Modelle geben den geschnittenen Profilen oft einen herben, selbstironischen Zug, mit dem sie sich wortlos gegen Melancholie und falsches Mitleid behaupten. Hélène Vary (1888) findet in Lautrecs Atelier eine Sicherheit, von der das gleichzeitige Foto des siebzehnjährigen Mädchens wenig verrät. Carmen Gaudins lauernde Skepsis («Femme dans l'atelier») geht im Bildnis der «Plätterin» (1889) beinahe trotzig zum Angriff über. Gegen den Alltag, die Arbeit oder sich selbst? Die Verdeckung des Auges durch eine ungebärdige Strähne steigert die typisierende Wirkung des vom flach gehaltenen Hintergrund abstechenden Profils. Aus dem gleichen Jahr datiert die nicht minder meisterhafte Federzeichnung «Gueule de bois», die den sinnlichen Durst einer einsamen Trinkerin mit wenigen Strichen ins Bild hebt: Suzanne Valadon, Maurice Utrillos Mutter, sitzt mit aufgestütztem Arm an einem Tischchen und starrt, das vorgeschobene Kinn in der Linken, über ein Glas und eine Flasche ins Leere. Die morose Müdigkeit ihres Gesichtes wird hervorgehoben, aber nicht übertrieben, und selbst in den pointierten Charakterisierungen seines Lieblingsmodells Yvette Guilbert (1894) bannt die faszinierende Stilisierung einer großen Pose

den Abfall in die verzerrende Karikatur. Was hier in wenigen Federzügen oder mit ein paar Pinseln Tusche und Farbe erfaßt wird, gelingt in anderen Werken unter Aufwand einer reichen Palette. Die Pariser Ausstellung zeigt zwei auf Karton gemalte Bilder der «Clownesse Cha-U-Kao» (1895) und einer unbekanntes «Frau bei ihrer Toilette» (1896). Die beiden Gemälde aus dem Jeu de Paume belegen weitere Möglichkeiten von Lautrecs vielseitiger Kunst der Situierung einzelner Personen. «Cha-U-Kao» fleischige Schulter verdeckt das Kinn und den Mund des von der Seite gesehenen Kopfes, und die junge Frau, die bei der Morgentoilette mit entblößtem Oberkörper auf ihren Kleidern sitzt, wird, wie früher schon «Bruant au Mirliton» auf dem berühmten Plakat von 1894, vollends von hinten gezeigt. Mit stупender Sicherheit — Lautrec liebt das Wort «Technik» — transponiert hier ein Künstler ephemere Erscheinungen in ihre bleibende Gestalt. Noch nach seiner Entlassung aus der Nervenheilanstalt, in der er den Zyklus «Le Cirque» schuf, malte Toulouse-Lautrec, schon vom Tode gezeichnet, 1899 und 1900 nochmals zwei Mädchenporträts: eine englische Kaffeehaussängerin im «Star» zu Le Havre und eine achtzehnjährige Modistin vom Pariser Montmartre. Beinahe einmalig in seinem Oeuvre, wird das frische Gesicht der lächelnden Miß Dolly im Dreiviertelprofil vor einen seltsam abstrakten Fond hingezaubert. Stiller wirkt die Anmut der jungen Modistin. Der gesenkte Blick und die geschlossenen Lippen erinnern an das große Bild der Mutter am Frühstückstisch. Aber nun fassen klare Konturen die breiten Flächen, und das Licht des sinkenden Impressionismus bringt den eigenen Farbklang — gelb, grün, rot zwischen tiefem Blauschwarz — beinahe magisch zum Leuchten. Mehr noch als alle anderen Bilder adeln diese beiden Porträts nicht nur die Dargestellten, sondern auch ihren Künstler. Man muß, so scheint uns, von ihnen und den anderen Bildnissen ausgehen, will man den tieferen Wert der größeren Kompositionen und des Gesamtwerks richtig erfassen. Der bisweilen zynische Zug, mit dem vor allem das Auseinanderleben der Geschlechter gezeigt wird («A la mie», 1891),

und der frenetische Taumel einzelner Figuren und Szenen (L'écuyère au Cirque Fernando), um 1888) hätten ohne die menschliche Wurzel dieser noch immer humanen Kunst kaum einen Einfluß auf die bleibende Bildwelt des Fin de Siècle. Wer spricht noch vom raffinierten Lüstling Félicien Rops? Aber von Lautrecs großem Gemälde «Au Salon de la rue des Moulins» (1894) und manch anderen Bildern, die in diesem Bordell und in den umliegenden Vergnügungslokalen gemalt worden sind, überkommt den Betrachter heute, nach siebzig Jahren, dann und wann irgend so etwas wie Ehrfurcht.

*

Zahlreiche Werke, die unter Glas gezeigt werden, kommen nicht recht zur Geltung. Rücksichtnahme auf das Format und die Rahmung unterbricht nicht nur wiederholt den chronologischen Ablauf, sondern ver-

unmöglichst mehrfach auch den Vergleich thematisch oder stilistisch nahestehender Stücke. Nach den hellen Räumen des Hauptteils wirken die zwei letzten, schlecht beleuchteten Säle trotz der leider sehr beschränkten Auswahl aus dem graphischen Werk überladen, ungeordnet, provinziell, und man stellt sich die Frage, warum diese Jubiläumsschau im Petit Palais untergebracht werden mußte, während im Louvre seit vier Monaten hundertachtzig unvollendete Bilder Rouaults auf Kosten der alten Italiener gezeigt werden können. Wenn die Ausstellung zum hundertsten Geburtstag Henri de Toulouse-Lautrecs dennoch weitgehend befriedigt, ist das vor allem das Verdienst von Jacqueline Bouchot-Sauphique, die mit der Auswahl der Werke betraut war und zusammen mit ihren Mitarbeiterinnen den handlichen Katalog besorgt hat.

Robert L. Füglistner