

Brustpartie, u. a. mit Drahtemail, einer Technik italienischer Herkunft, die im 15. und frühen 16. Jahrhundert als eine Spezialität der Goldschmiede Ungarns galt. Eva Kovács reiht es typologisch in die Nachfolge der Büstenreliquiare des hl. Ludwig, einst in der Ste-Chapelle in Paris, und Karls des Großen in Aachen überzeugend ein. Sie datiert das Werk, dessen plastischer Stil gewisse Verwandtschaft mit dem des Skulpturenfundes von 1974 aufweist, in das dritte oder vierte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Damit bestreitet sie aber die Ansicht von Ernő Marosi, der am Ende seines „Führers zur Ausstellung“ das Ladislausreliquiar als eine „Inkunabel“ des ungarischen Drahtemails rühmt.

Trotzdem erscheint es sinnvoll, daß Marosi seinen Überblick mit dem Reliquiar aus Großwardein abschloß. Die Budapester Ausstellung hat klar gezeigt, daß in den Ländern des letzten Luxemburgers die internationale Gotik nordischer Prägung vorherrschend war. Die Architektur stand größtenteils immer noch im Zeichen der Parlerkunst. In der Malerei, Skulptur und Kunstgewerbe aber verschmolzen verschiedene, durch weitreichende dynastische und politische Verbindungen bedingte Stiltendenzen und regionale Traditionen. Dabei entstanden auch in Ungarn Werke höchster Qualität und reizvoller Eigenart. Dazu zählt ja auch das Reliquiar aus der Kathedrale von Großwardein. Und der sterbende Kaiser wünschte eben in dieser Kirche, unter dem Schutz des heiligen „Ritterkönigs“ Ladislaus, begraben zu werden. Wie seine Grabbeigaben (Kat. Nr. Zs. 62) beweisen, wurde sein Wunsch treu erfüllt.

Thomas von Bogyay

TOULOUSE-LAUTREC: DAS GESAMTE GRAPHISCHE WERK. SAMMLUNG GERSTENBERG. Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin (17. Januar — 8. März 1987), Haus der Kunst München (21. März — 24. Mai 1987), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (20. Juni — 30. August 1987), Wallraf-Richartz-Museum Köln (9. September — 8. November 1987), Rijksmuseum Vincent van Gogh Amsterdam (15. November 1987 — 17. Januar 1988), Royal Academy London (14. Oktober 1988 — 4. Januar 1989).

Ohne den sonst üblichen „Aufhänger“ eines Jubiläums reiste im vergangenen Jahr eine Ausstellung des gesamten graphischen Werks Toulouse-Lautrecs durch verschiedene deutsche Museen und wird nun im Ausland fortgesetzt. Zusammengestellt aus den exquisiten Stücken der Sammlung Gerstenberg, die unter sicherlich nicht ganz einfachen Umständen noch einmal zusammengetragen werden konnte, dokumentierte diese Ausstellung nicht nur das Genie Lautrecs, sondern auch die beachtlichen Aktivitäten deutscher Sammler um die Jahrhundertwende. Otto Gerstenberg (1848—1935), der Direktor der Viktoria-Versicherung, trug in Berlin seit dem Jahre 1900 mit außerordentlicher Beharrlichkeit das graphische Werk so unterschiedlicher Künstler wie Dürer, Rembrandt, Goya, Klinger, Menzel, Liebermann, Daumier, Manet, Degas und vielen anderen zusammen. Das besondere Interesse des Sammlers galt jedoch gerade Toulouse-Lautrec, dem 1901 verstorbenen Sproß aus französischem Hochadel, dessen Werk dem guten Geschmack im Deutschland jener Tage nicht eben entsprach. Man denke dabei nur an

den Skandal, den dessen 1895 im *Pan* veröffentlichte Farblithographie der Marcelle Lender (Kat. Nr. 115) verursacht hatte. Bis auf sechs Arbeiten gelang es ihm, das immerhin 360 Graphiken zählende Werk Lautrecs zusammenzustellen. Darunter sind Blätter, die als *rarissima* einzustufen sind, da von ihnen keine Auflagedrucke entstanden und sie oftmals nur in einem einzigen Exemplar bekannt sind. Diese beachtliche Leistung eines Berliner Sammlers mußte dann auch in dessen Heimatstadt, wo die Ausstellungstour in der Nationalgalerie begann, mit Hinweis auf die 750-Jahr-Feier als inoffizielle Eröffnungsveranstaltung des Jubeljahres erhalten. Da zur selben Zeit noch Adrianis hervorragende Ausstellung ausgewählter Gemälde und Zeichnungen Lautrecs in der Kunsthalle Tübingen zu besichtigen war, kam der ersten Station Berlin besondere Bedeutung zu.

Leider waren die Beschreibungen der Exponate in der Ausstellung selbst äußerst knapp gehalten, so daß dem Besucher ohne die Lektüre des hervorragend illustrierten Kataloges zahlreiche, im Grunde genommen unabdingbare Informationen vorenthalten blieben. Als Handbuch für einen Ausstellungsrundgang war der Katalog ob seines Formats und vor allem wegen seines Gewichtes wenig geeignet. Dafür jedoch sollte er gleichzeitig eine neubearbeitete, ergänzte und berichtigte Fassung des 1976 bei DuMont erschienenen Werkkataloges von Adriani/Wittrock darstellen, quasi eine „Volksausgabe“ des 1985 von Wittrock veröffentlichten zweibändigen Kataloges, der sich — schon aufgrund seines stolzen Preises von knapp 700,— DM — eher an Museumsleute und Händler richtet. Um so mehr erstaunt die Tatsache, daß Adriani, obschon er diese grundlegende Arbeit Wittrocks des öfteren zitiert und dessen Katalogisierung der Graphiken angibt, einige der dort angeführten Neudatierungen nicht berücksichtigt. So werden zwei Plakate, deren Datierung auf das Jahr 1896 aufgrund stilistischer Merkmale längst überfällig war, von Adriani weiterhin dem Jahr 1894 zugeordnet (Kat. Nrn. 59 und 60). Auch konnten neuere Ergebnisse der Lautrec-Forschung nicht in den Text einbezogen werden, da sie den Katalogbearbeitern nicht zugänglich waren.

So ist die Darstellung der kopflos gegebenen Yvette Guilbert auf Lautrecs berühmten Plakat für den *Divan Japonais* (Kat. Nr. 8) nicht als „bloßer“ ästhetischer Kniff oder Geniestreich Lautrecs zu verstehen, sondern hatte durchaus wettbewerbsrechtliche Gründe: 1890 debütierte die später überaus populäre Diseuse mit ihrem eigenen Programm zwar im *Divan Japonais*, zum Zeitpunkt der Entstehung des Plakates jedoch (1892/93), trat sie nicht mehr in diesem kleinen, zweitrangigen und etwas schäbigen Etablissement am Montmartre auf, sondern begeisterte Paris in den in der Innenstadt gelegenen mondäneren Cafés-Concerts. Der *Divan Japonais* warb somit mit der inzwischen berühmten Sängerin — ihr langer Hals und ihr „Markenzeichen“, die schwarzen Handschuhe, charakterisierten sie für die damaligen Betrachter eindeutig — ohne jedoch wegen unlauteren Wettbewerbs belangt werden zu können, da jederzeit behauptet werden konnte, daß eine andere Sängerin dargestellt sei.

Die von Lautrec im Jahre 1894 unter dem Titel *Chanteuse du café-concert* veröffentlichte Farblithographie (Kat. Nr. 70) wird auch hier unter dem von Joyant 1927 fälschlich eingeführten und seitdem ständig übernommenen Titel *Aux Ambassadeurs* katalogisiert. Wie ich in meiner Dissertation *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Graphik des ausgehenden 19. Jahrhunderts* (Berlin 1987, S. 143 ff.)

nachwies, ist hier jedoch eindeutig belegbar eine Szene aus dem Moulin Rouge gegeben. Hierbei kam es Lautrec aber sicherlich weniger auf die Darstellung einer bestimmten Sängerin in einem bestimmten Etablissement an — der originale Titel mag dies ausreichend belegen —, sondern eher auf die Wiedergabe des Atmosphärischen, des Café-Concerts schlechthin. Sowohl stilistisch als auch motivisch kommt dieser Lithographie somit eine exponierte Stellung im Werk Lautrecs zu. Der hier inkonsequent eingeschlagene Weg wird vom Künstler nicht weiter verfolgt: die am Stil der Nabis orientierten Farbflächen, die ihre Eigenständigkeit jedoch nur vorspiegeln, decken eine relativ detaillierte Zeichnung zu — der Probedruck des Zeichnungssteins zeigt dies deutlich —, und die an Degas' *La Chanteuse au gant* (L. 478 bis) oder *La Chanteuse verte* (L. 772) von 1878 bzw. 84 erinnernde Allgemeingültigkeit des Motivs ist ebenfalls nur vorge-täuscht, da der Künstler auch hier ganz nah an der Vorlage, am Gesehenen bleibt. Dieser Versuch Lautrecs gegen seine Natur als genauer Beobachter blieb singulärer Art.

Überdacht werden sollte auch die Datierung der Lithographie *La Goulue* (Kat. Nr. 95) auf das Jahr 1894. Sie mag in jenem Jahr als Musiktitel von Bosc veröffentlicht worden sein, muß aber wohl ursprünglich als verworfener Stein zur 1893 entstandenen Café-Concert-Mappe gelten, wie etliche andere Blätter auch, die Lautrec dann für die von *Escarmouche* publizierte Serie verwendete. Da sich Lautrec die Illustration der Mappe mit Henri-Gabriel Ibels (1867—1937) teilte, wurden einige Darstellungen von beiden Künstlern ausgeführt (Kat. Nrn. 49 und 51), so daß nur jeweils eine Lithographie übernommen werden konnte. Ebenso mußte sowohl unter den von Ibels als auch von Lautrec bereitgestellten Steinen eine Auswahl getroffen werden, da der Umfang der Mappe auf elf Blätter pro Künstler beschränkt war und somit einige Lithographien ausgesondert werden mußten (Kat. Nr. 53, 55 sowie Probedrucke der Kat. Nr. 42). Eine derartige Ausführung als Pinselzeichnung, wie sie *La Goulue* und ihren Tanzpartner Valentin le Désossé gibt, sowie die durch Abdecken aus dem *crachis* ausgesparte Rechte der Tänzerin ist 1894 nicht mehr denkbar, sondern verweist eindeutig auf den Stil der Lithographien, die der Künstler für die oben erwähnte Mappe schuf. Das im Hintergrund zu erkennende Gesicht des älteren Herren, das stilistisch völlig anders gestaltet ist, entspricht in seiner Ausführung den Kreidelithographien der Jahre nach 1894 und wurde demnach wohl erst zur Veröffentlichung als Musiktitel nachträglich hinzugefügt.

So ist es generell problematisch, das Erscheinungsdatum der Graphiken, das glücklicherweise durch Aufzeichnungen der Drucker bzw. durch Listung der Belegexemplare in der Bibliothèque Nationale meist gut überliefert ist, mit dem Entstehungsdatum gleichzusetzen. Gerade bei Toulouse-Lautrec, dessen Œuvre aufs engste mit seiner Biographie verwoben ist, sind bestimmte Motive und vor allem Modelle nur in einem genau begrenzten Zeitraum möglich. So schnell er bereit war, sich für ein Modell zu begeistern, es immer wieder auch in heute wenig sinnvoll erscheinenden Zusammenhängen darzustellen, so schnell vergaß er es auch wieder und wandte sich einer neu entdeckten Person zu, der er sich so lange annahm, bis er sie zeichnerisch im Griff hatte, sie „definieren“ konnte, wie er selbst es einmal nannte. Als Beispiel sei hier Oscar Wilde erwähnt, den er Anfang Mai 1895 in London kennengelernt hatte und dessen Porträt er nach seiner Rückkehr nach Paris aus dem Gedächtnis malte (Do. P. 574), ebenso wie er ihn in einer am 15. Mai 1895 in *La Revue Blanche* erschienenen Illustration darstellte

und auf der im selben Monat entstandenen Dekoration für die Bude der Goulue (Do. P. 591) den englischen Schriftsteller im Vordergrund als Zuschauer zeigte. Schon damals führte diese Darstellung zu einiger Verwirrung, da man sich nicht recht erklären konnte, warum Lautrec gerade ihn, der durch seinen „Sodomiten-Prozeß“ weltweites Aufsehen erregt hatte, nun hier zeigte (siehe *Fin de Siècle* vom 7. Juli 1895, S. 5). Die Erscheinung des Oscar Wilde befand sich eben zu dieser Zeit in Lautrecs „Repertoire“, und so erschien er nur in jenem sehr begrenzten Zeitraum in dessen Bildern.

Ähnliches ist auch auf stilistischem Gebiet zu beobachten: im Jahre 1896 liebte es Lautrec, Stoffe und Tapeten in seinen Bildern mit einem fragezeichenförmigen Ornament darzustellen. Dies erlaubte es unter anderem, die beiden vorhin erwähnten Plakate (Kat. Nrn. 59 und 60) neu zu datieren. Ebenso läßt die Signierung seiner Werke — besonders seiner Plakate, die er als Chance begriff, seinen Namen einer großen Öffentlichkeit bekannt zu machen — mit dem vollen Namen, dem Namen und dem Monogramm, ausschließlich dem Monogramm oder dem in einem kleinen Elefanten bzw. ameisenbärähnlichen Wesen eingefügten Monogramm eine relativ exakte zeitliche Einordnung zu.

So erscheinen heute auch Zweifel an der Eigenhändigkeit des Plakats für Aristide Bruants Auftritte am Eldorado angebracht (Kat. Nr. 4): erwiesenermaßen schuf Lautrec im Jahre 1892 eine großformatige Affiche für Bruants Engagement am Ambassadeurs, dessen Komposition jene des Plakates für das Eldorado spiegelverkehrt vorgibt. Dieses Plakat ist jedoch mit dem vollen Namen signiert. Erst ein Jahr später kommt auf Plakaten das Monogramm hinzu, ab Ende 1894 steht das Monogramm meist allein. Da das Plakat für das Eldorado ausschließlich mit dem Monogramm signiert ist, wäre es für das bislang angenommene Entstehungsjahr 1892 vollkommen untypisch. Des weiteren hat Lautrec mit der Druckerei Bourgerie, die diese Affiche hergestellt hat (Druckervermerk im Stein), nur in einem sehr begrenzten Zeitraum zusammengearbeitet, nämlich von Ende 1895 bis Mitte 1896. Außerdem waren Bruants Auftritte am Ambassadeurs im Jahre 1892 so wenig erfolgreich (siehe die negativen Kritiken in *La Vie parisienne* vom 9. Juli 1892 und *Le Courrier français* vom 7. August 1892), daß es kaum vorstellbar ist, daß das direkt konkurrierende Unternehmen Eldorado sich unmittelbar darauf auf ein Engagement des an den Champs-Élysées durchgefallenen Sängers eingelassen hätte. Diese Auftritte wären mit Sicherheit in den Programmhinweisen der Boulevardblätter erwähnt worden. Gegen Ende des Jahres 1895 jedoch verkaufte Bruant sein Cabaret Le Mirliton, um im darauffolgenden Jahr eine triumphale Tournee durch Frankreich zu unternehmen, deren Abschluß eine Reihe von Auftritten am Eldorado in Paris darstellte. So ist es denkbar, daß Bruant seinen Freund Lautrec bat, den Entwurf des vier Jahre alten, von Sammlern inzwischen sehr gesuchten Plakates noch einmal verwenden zu dürfen. Lautrec wird kaum seine eigene Komposition kopiert haben: wahrscheinlich ist vielmehr, daß ein Mitarbeiter der Druckerei Bourgerie den früheren Entwurf — wohl mit Lautrecs Einverständnis — auf einen neuen Stein übertrug, womit sich auch die spiegelverkehrte Darstellung erklären würde. Für diese These spricht ebenfalls, daß Bruant Lautrec schon einmal erfolgreich um Erlaubnis gebeten hatte, dessen Plakat aus dem Jahre 1893 (Kat. Nr. 12) lithographisch reproduzieren zu lassen, um es als Autogrammkarte zu verwenden. Einige Ungeschicklichkeiten in der Binnenzeichnung sprechen zudem gegen die

Autorschaft Lautrecs. So ist beispielsweise die Silhouette des Kopfes des im Hintergrund stehenden Mannes geradezu grotesk gegeben, eine Verzeichnung, wie sie eben bei direkten Kopien häufig zu beobachten ist. Die — wie die Vorlage — von zwei Steinen gedruckte Affiche zeigt an ihrer Nahtstelle eine Unsicherheit, die Lautrec wohl kaum unkorrigiert gelassen hätte: die Falten des Schals, bei der Vorlage auf dem unteren Stein fortgeführt, enden abrupt mit der Unterkante des oberen Steins. Ebenso unsensibel und uninspiriert ist das olivgrüne Kreissegment in der linken unteren Ecke ausgeführt. Gerade auf solche Details verwendete Lautrec viel Mühe: im Original ist die Linie leicht geschwungen und mit delikaten Pinseltupfern ausgefüllt, während in der Wiederholung ein fast geometrisch genaues Kreissegment gegeben ist, das eine Vereinigung mit der Schulterlinie des Ärmels außerhalb des Bildes nicht mehr anzudeuten vermag. Dessen gleichmäßige Ausmalung läßt es zudem eher als einen in das Bild hineinragenden Gegenstand erscheinen, denn als neutralen Hintergrund. So gibt es noch einige schwerfällige Details mehr, welche die Autorschaft Lautrecs an diesem Plakat sehr zweifelhaft erscheinen lassen. Der im Katalog von Adriani zitierte Brief Lautrecs erwähnt ein Bruant-Plakat, das bei Chaix gedruckt wurde. Dabei kann es sich jedoch nur um das 1893 entstandene Plakat gehandelt haben (Kat. Nr. 57), das als einziges der Affichen für Bruant bei Chaix gedruckt wurde.

Problematisch — wie bei Einzelausstellungen üblich — ist die Präsentation von einzelnen Blättern, die für eine Serie geschaffen wurden, zu der auch andere Künstler Arbeiten beigesteuert haben. Bei Publikationen, die den Charakter einer Anthologie hatten, mag dies sehr gut vertretbar sein, da die einzelnen Blätter zueinander nicht in einem unmittelbaren Bezug stehen. Bei graphischen Folgen wie den *Vieilles Histoires* (Kat. Nrn. 27—32) oder in besonderem Maße bei der Café-Concert-Mappe (Kat. Nrn. 16—26), deren Lithographien von Toulouse-Lautrec und Henri-Gabriel Ibels gestaltet wurden, ergibt die Präsentation der Werke nur eines Künstlers einen doch unvollständigen Eindruck der Gesamtwirkung der Publikation. Sicher wäre es zu verwirrend gewesen, in der Ausstellung selbst auch noch die Arbeiten von Ibels zu zeigen, im Katalog jedoch hätte man sich deren Abbildung zum Vergleich gewünscht. Dies hätte auch sehr gut verdeutlicht, wie viel Lautrec auf stilistischem Gebiet diesem damals populäreren Künstler verdankte. Versuchte man bislang immer Steinlens Einfluß auf Lautrec nachzuweisen — der kaum gegeben ist, da Steinlen vielmehr von Lautrec beeinflusst wurde —, so wäre dies eine gute Gelegenheit gewesen, zu zeigen, wie groß die Bedeutung Ibels' gerade für die kleinformatigen Lithographien aus dem Jahre 1893 war. Lautrec kannte den Künstler seit den gemeinsamen Ausstellungen im Salon des Indépendants (1891 und 92) sowie bei Le Barc de Boutteville (1892) und scheint ihn überaus geschätzt zu haben, da er ihm — was sehr selten geschah — jenes Porträt widmete, das Lautrec zum Zwecke der Reproduktion für einen Artikel über Ibels in *La Plume* (15. Januar 1893) geschaffen hatte (Do. P. 463). Den Auftakt dieses Einflusses bildete das berühmte Plakat Lautrecs für Aristide Bruant (Kat. Nr. 12), das gleichsam eine Paraphrase des 1892 entstandenen, damals hochgeschätzten Plakates von Ibels für den Chansonnier Mévisto darstellt. So zeigen dann auch die einzelnen Blätter der erwähnten Folgen deutliche stilistische Anklänge an die Graphiken von Ibels: Die ausgiebige Benutzung des Pinsels, der von Lautrec bis 1894 in den kleinformatigen Arbeiten mehr und mehr durch die Kreide ersetzt

werden sollte, die deckend druckenden, mit dem Pinsel gestalteten, gleichmäßigen Flächen und die kontrastreich aus dem *crachis* ausgesparten Stellen.

Da solch eine umfassende Schau der Graphiken Lautrecs wohl nicht mehr so bald gezeigt werden dürfte, ist es bedauerlich, daß diese Möglichkeit der Neudatierungen und -bewertungen nicht genutzt werden konnte. So wird dann der vorliegende Katalog für die nächsten Jahre, bis zu einer erneuten Publikation des graphischen Werkes Toulouse-Lautrecs, seine Gültigkeit als Handbuch behalten werden müssen.

Wieland Barthelmess

Rezensionen

ZWEI NEUE BÜCHER ÜBER ANTONELLO DA MESSINA (mit vier Abbildungen)

FIGORELLA SRICCHIA SANTORO, *Antonello e l'Europa*. Milano, Edizione Jaca Book 1986. 204 Seiten, 94 schwarzweiße Abbildungen im Text und 48 Farbtafeln.

Seit der ersten großen Ausstellung, welche Antonello da Messina 1953 in seiner Geburtsstadt gewidmet worden ist, sind im internationalen Schrifttum zahlreiche Beiträge zu Einzelproblemen des Œuvres sowohl als auch zur Frage der Stellung des Meisters innerhalb der Kunst seiner Zeit erschienen. Eine zweite, weniger umfangreiche Ausstellung fand 1981/82 statt, ebenfalls in Messina, veranstaltet vom Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione der Regione Sicilia. Für deren Vorbereitung und für den umfangreichen Katalog zeichneten im wesentlichen Alessandro Marabottini und Fiorella Sricchia Santoro verantwortlich. In der 1986 erschienenen Monographie Sricchia Santoros über Antonello sind nun die im Katalog entwickelten Thesen und Theorien, von deren wichtigsten hier zu berichten ist, mit einigen Korrekturen zusammengefaßt.

Über gewisse Grundtatsachen, Leben und Werk Antonellos betreffend, ist die Forschung der letzten acht Jahrzehnte zu einem gewissen Konsens gekommen: Geburt in Messina um 1430 — manche Autoren möchten ein etwas früheres Datum annehmen, im dritten Jahrzehnt —, Lehrzeit und Mitarbeit bei Colantonio in Neapel während der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre, daran anschließend ausgedehnte Tätigkeit in Messina. Dort wird Antonello erstmals 1457 in einem Auftragsdokument faßbar, nimmt im selben Jahr auch einen Schüler bei sich auf, scheint demnach schon seit einiger Zeit eine eigene Werkstatt geführt zu haben. Dokumente der sechziger und frühen siebziger Jahre behandeln Aufträge für Altarbilder und Gonfaloni (Gemälde religiöser Thematik, welche in reich verzierter und vergoldeter Fassung an Stangen bei Prozessionen mitgeführt wurden). Viele der Dokumente, die bereits vor 1908 veröffentlicht wurden, sind nur in Abschriften erhalten geblieben, die Originale mit zahlreichen noch nicht publizierten archivalischen Zeugnissen im großen Erdbeben des genannten Jahres zugrunde gegangen. Zwischen August 1474 und Juni 1477 erscheint des Künstlers Name in kei-