

Vorwort und Dank

Matthias Frehner

Henri de Toulouse-Lautrec ist einer der berühmtesten Maler der frühen Moderne. Die Person ist dabei sogar bekannter als ihr Werk. Lautrecs Kunst und sein Leben bestimmen das Bild einer ganzen Epoche, nämlich die des Pariser Fin de Siècle mit seinen bis in unsere Gegenwart strahlenden Wahrzeichen – dem Eiffelturm, den Jugendstil-Metroeingängen, der Prunkarchitektur von Petit Palais, Grand Palais und Pont Alexandre III sowie dem legendären Vergnügungsviertel Montmartre. Leben und Kunst waren für den zwergwüchsigen Aristokraten eine symbiotische Einheit. Dieser »drollige Zwerg« und »leibhafte Pan« (Julius Meier-Graefe, 1894) war in der Gesellschaftsschicht, der er angehörte, ein Aussenseiter.¹ In den aufgepeitschten Tanzsälen, den staubigen Zirkusarenen und den verspiegelten Luxusbordellen verkehrte das Enfant terrible nicht nur als vergnügungssüchtiger und lüsterner Gast, sondern weil er das Leben der Tänzerinnen, Chanteusen, Clowns, Artisten und Prostituierten aus nächster Nähe kennenlernen wollte – Menschen, die wie er Aussenseiterfiguren waren und deshalb keine Mühe hatten, ihn als ihresgleichen zu akzeptieren. Toulouse-Lautrec war nie bloss ein Betrachter mit kaltem Blick wie Edgar Degas. Seine Kunst ist vielmehr der Bericht eines Betroffenen, ähnlich wie dies die literarischen Lebensberichte von Emile Zola waren.

Darüber hinaus spiegelt Lautrecs Kunst immer auch die eigene tragische Dandy-Existenz. Sein lebenshungriges und zugleich selbstzerstörerisches Künstlerleben, das er – und das ist das Thema unserer Ausstellung – mittels der Photographie minutiös dokumentieren liess, ist eine fortwährende Performance. Die Selbstinszenierung vor der Kamera beherrschte von Anfang an sein Interesse für das neue Medium Photographie. Daraus resultierte auch seine innovative Adaption des »photographischen Sehens«, dem Hauptaugenmerk der Ausstellung. Diese kann aufzeigen, wie konsequent und systematisch sich Toulouse-Lautrec den Blick durch die Photolinse als Künstler zunutze machte und daraus radikal neue Darstellungsperspektiven entwickelte. Dies, obwohl er, da es ihm wohl physisch zu anstrengend war, nie selbst zur Kamera griff.

Doch sehen wie ein Photograph heisst ja nicht unbedingt, selbst photographieren zu müssen. Wenn Lautrec Photos als Vorlage für ein Bild benötigte, liess er diese von Freunden ausführen. Denn als Maler und Zeichner liebte er es, seine Motive extrem heranzuzoomen. Dank diesem strategischen Kunstgriff konnte er Menschen nahe sein, ohne dass diese sich dessen bewusst waren. Den photographischen Blick setzte er zudem ein, um Schnappschüsse aus rasanten Bewegungsabläufen zu extrahieren und sie in kühnen Steilperspektiven und drastischen Ausschnitten zur Darstellung zu bringen. Mit diesem neuartigen Sehen reflektierte er den Beschleunigungsprozess, der damals alle Lebensbereiche erfasste. Toulouse-Lautrec ist der erste wichtige Künstler, der »automobiles« und »bicyclettes« nicht bloss als Kuriosa wiedergegeben hat und der begriff, dass sich der Lebensrhythmus im neuen Jahrhundert vollkommen verändern würde. Seine Darstellungen der ersten Automobile in voller Fahrt antizipieren haargenau die Photographien, die Jacques Henri Lartigue ein paar Jahre später von den ersten Autorennen aufnimmt.

Toulouse-Lautrec figuriert heute wie andere ebenfalls jung verstorbene Künstler wie Vincent van Gogh (1853–1890), Egon Schiele (1890–1918) oder Jean-Michel Basquiat (1960–1988) im Ranking der am meisten ausgestellten Künstler. HTL – wie er seine Plakate oft signierte, die meist für die Unterhaltungsindustrie auf dem Montmartre warben – ist heute ein »Blockbuster-Künstler«. Ausstellungen solcher Künstler sollen die Erwartungen breiter Massen erfüllen und bestätigen doch nur, was alle schon wissen: Sie befriedigen Klischeevorstellungen. Gemäss seinem Leitbild will das Kunstmuseum Bern aber keine solchen Ausstellungen veranstalten. Unsere Darbietungen sollen vielmehr relevante Fragen im aktuellen Gesellschaftsdiskurs aufwerfen und die kunstgeschichtliche

KUNSTMUSEUM BERN

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE

MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7

T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55

INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE

SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE

T +41 31 328 09 19/44

PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

Forschung vorwärts bringen. Wenn wir unersetzliche Originale Transportrisiken aussetzen, so nur unter der Bedingung, dass ihre Zusammenstellung den Erkenntnisstand bereichert. Die andere Maxime unserer Ausstellungspolitik ist, dass die Fragestellungen aus der eigenen Sammlung abgeleitet sind.

Dass wir uns ausgerechnet in Bern mit Toulouse-Lautrec befassen, liegt auf der Hand. Das hiesige Kunstmuseum besitzt nicht nur ein wunderbares Gemälde dieses Künstlers, sondern auch eine bedeutende Gruppe von Druckgraphiken. Auch die Eingrenzung auf das Thema Malerei und Photographie entspricht durchaus unserer thematischen Ausrichtung, haben wir uns doch bereits zwei Mal grundsätzlich mit dieser Wechselbeziehung befasst: 2003 mit der Ausstellung »Anker und Paris« sowie 2013 mit der Schau »Mythos und Geheimnis. Der Symbolismus und die Schweizer Künstler«. Letztere zeigte auf, dass die Symbolisten die Photographie nicht bloss wie Gustave Courbet und Edouard Manet als Vorlage für ihre Aktmalerei verwendeten, sondern sie als eigenständiges Ausdrucksmedium zu entdecken begannen. In der gleichen Zeit, in der sich die Photographie als ebenbürtige Kunstform neben der Malerei durchzusetzen begann, hat Toulouse-Lautrec sein grossartiges Werk geschaffen.

Was bei einem so breit erforschten und häufig in Ausstellungen gezeigten Künstler wie Toulouse-Lautrec erstaunt, ist die Tatsache, dass sein Verhältnis zur Photographie zwar bekannt ist, jedoch bis heute nur marginal gewürdigt wurde. Deshalb ist die Fragestellung »Toulouse-Lautrec und die Photographie«, mit der sich der Vallotton-Spezialist und Fin-de-Siècle-Kenner Rudolf Koella vor einigen Jahren zu befassen begann, für eine Ausstellung im Kunstmuseum Bern nicht nur leitbildkonform, sondern auch erfolgsversprechend. Dies umso mehr, als mir Koella sogleich bisher unbekanntes Aufnahmen vorlegen konnte, auf die er bei ersten Recherchen gestossen war. Ich wagte darum das Abenteuer und beschloss, das bisher teuerste Ausstellungsprojekt des Kunstmuseums Bern in Angriff zu nehmen. Was ich dabei nur insgeheim zu hoffen gewagt hatte, bestätigte sich rasch: Das Thema erwies sich als eine wahre Goldader. Unser Gastkurator stiess bei seinen Besuchen in der Bibliothèque nationale und im Musée de Montmartre in Paris, bei Privatsammlern und Verwandten des Künstlers sowie im Musée Toulouse-Lautrec in Albi immer wieder auf neues unbekanntes Photomaterial. Dass unsere Ausstellung damit die Quellenlage über einen derart populären und intensiv erforschten Künstler nicht bloss punktuell zu erweitern vermag – ein, zwei, drei Neuentdeckungen wären schon viel gewesen, doch Dutzende! –, darf als Sensation bezeichnet werden.

Die systematische Kategorisierung dieser Aufnahmen in Abteilungen wie konventionelle Porträts, inszenierte Selbstdarstellungen und Aufnahmen, in denen Toulouse-Lautrec künstlerische Probleme (persönliche und allgemeine) reflektierte, ermöglicht vielfältige neue Erkenntnisse. Koella ist es auch gelungen, die meisten dieser Aufnahmen den Photographen François Gauzi, Maurice Guibert und Paul Sescou, alles Freunde des Malers, zuzuordnen. Wichtig ist dabei die Erkenntnis, dass der Künstler in vielen Fällen als der eigentliche Autor der Aufnahmen gelten kann, hat er seinen Freunden doch haargenau vorgegeben, was sie abzulichten hatten. Oder er hat sich selbst vor ihrer Kamera so in Pose gesetzt, dass sie nur noch abzurücken brauchten. Die Fülle dieses markant erweiterten Photokorpus ermöglicht es, in unserem Museum dem Künstler so nahe zu kommen wie wohl nie zuvor. Viele dieser Aufnahmen versetzen uns in die Rolle eines Voyeurs, der unsichtbar neben und hinter Toulouse-Lautrec steht und ihn dabei oft als einen Vorgänger heutiger Inszenierungskünstlerinnen und -künstler wie Cindy Sherman und Urs Lüthi erlebt.

Das zweite Ziel dieser Ausstellung ist es, aufzuzeigen, welchen künstlerischen Gewinn Toulouse-Lautrec aus dem photographischen Sehen als Maler und Zeichner zog und wie konsequent er dieses zur Grundlage seiner Kunst machte. Wenn Picasso 1912 feststellen konnte: »Van Gogh

KUNSTMUSEUM BERN

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE

MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7

T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55

INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE

SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE

T +41 31 328 09 19/44

PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

sagte, seine Generation habe die Kunst der Japaner gehabt – wir haben die der Neger«,² und Félix Vallotton sich mit ähnlichem Enthusiasmus über den »Douanier Rousseau« äusserte,³ lässt sich von Toulouse-Lautrec behaupten, er habe seine epochalen Innovationen vor allem aus der Photographie bezogen. Wie Cézanne gab er den fixen Betrachterstandpunkt und den seit der Renaissance sakrosankten Illusionsraum zugunsten eines virtuellen Kamerablicks auf, der wie später derjenige der Kubisten seine zu malenden Objekte umkreist und sie aus den ungewöhnlichsten Blickpunkten erfasst. Entschieden hat er sich jeweils für diejenige Perspektive, die er als ultimativ empfand und die eine über den Augenblick hinaus gültige Aussage ermöglichte. Henri Cartier-Bresson hat diese Strategie später in Bezug auf seine eigene Photographie als die des »moment décisif«⁴ bezeichnet.

Das Prinzip der engen Bildausschnitte und der stürzenden Perspektiven, die minimalistische Beschränkung auf wenige Linien und Farbakzente, die ein flüchtiges Ereignis fragmentarisch erhaschen, findet sich in seinen Zeichnungen und Lithographien ebenso wie auf den Gemälden. Das wird in unserer Ausstellung mittels vielfältiger Beweisketten dargelegt, indem dort Kunstwerke mit den ihnen zugrunde liegenden Photographien konfrontiert werden. Doch auch Bilder, für die keine konkreten photographischen Prototypen gefunden werden konnten, sind eindeutig von der Photographie geprägt. Die Mehrzahl von Toulouse-Lautrecs Meisterwerken sind radikale Schnappschüsse und zeigen, was erst in den 1890er Jahren dank der neuen Kodak-Kamera mit ihren kurzen Verschlusszeiten darstellbar wurde: Sie sind Momentaufnahmen von rasanten Bewegungsabläufen. Dass seine Schnappschüsse wilder Tanzszenen, über Hindernisse sprengender Jockeys oder auf den Betrachter zustürzender Autos ohne die neuen photographischen Verfahren gar nicht hätten erfasst werden können, wird offenbar, wenn man die Pferderennen und Ballettszenen Degas' zum Vergleich heranzieht. Bei Degas gibt es Ausschnitte, fragmentierte und angehaltene Bewegungsabläufe, die er aus Einzelbeobachtungen synthetisierte. Bei Toulouse-Lautrec fehlen dagegen diese Zwischenschritte. Er zeichnete und malte Standbilder, was zu gewagten Ausschnitten, radikalen Verzerrungen und drastischen Fragmentierungen führte, wie sie sich zuvor bei keinem anderen Künstler finden lassen.

Wie sehr auch die Werke Lautrecs, die zuvor nie mit Photographie in Verbindung gebracht worden sind, von diesem Medium beeinflusst sind, belegt eindrücklich unser grossformatiges Porträt der *Misia Natanson am Flügel (Misia Natanson au piano)* von 1897. Wiedergegeben ist dieses Idol einer ganzen Künstlergeneration beim Klavierspiel, das sie ebenso gut beherrschte wie ihre Rolle als gesellschaftliche Autorität, die die geistige Elite jener Zeit in ihren Bann zu schlagen vermochte: Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine und Marcel Proust, Claude Debussy und Maurice Ravel, Auguste Renoir, Toulouse-Lautrec und die Nabis. 1895 hatte Lautrec Misia, die »russische Sphinx« mit den asiatischen Gesichtszügen, nicht nur zum Gegenstand eines Plakats gemacht, das für die von Misias Gatten Thadée Natanson herausgegebene *Revue blanche* warb, sondern auch auf dem lithographierten Umschlag des Albums *L'Estampe originale* dargestellt. Im Gegensatz zu dem Plakat, das Pierre Bonnard ein Jahr zuvor für die *Revue blanche* – ebenfalls mit einem Bildnis Misias – geschaffen hatte, wirken beide Porträts wie Bewegungsschnappschüsse. Auf dem Plakat lässt Lautrec die junge Frau als mondäne blaue Fee auf den Betrachter zuschiessen, während er sie auf der Umschlagzeichnung von schräg hinten in einer Theaterloge überrascht, mit Blick auf ihren

nackten Rücken, den das tief ausgeschnittene Kleid mit den Puffärmeln freigibt. 1897 malte er Misia auch in ihrem Landhaus in Villeneuve-sur-Yonne, wo Künstlerfreunde auf Einladung des Ehepaars Natanson oft den Sommer verbrachten. Dieses Mal handelte es sich aber nicht um eine Auftragsarbeit, vielmehr suchte Toulouse-Lautrec, wie dies im gleichen Jahr sein Kollege Edouard Vuillard tat, nach einem Vorwand, um dem gemeinsamen Idol so nahe wie möglich zu kommen. War Vuillard, der damals gleich mehrere Bildnisse von Misia schuf, der schönen jungen Frau so

KUNSTMUSEUM BERN

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE

MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8-12 CH-3000 BERN 7

T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55

INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE

SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE

T +41 31 328 09 19/44

PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

verfallen wie Hans Castorp der geheimnisvollen Madame Chauchat in Thomas Manns *Zauberberg*, so gefiel sich Lautrec wie so oft in der Rolle eines frechen Fauns, der seine Pinsel nicht nur zum Malen brauchte, sondern auch, wie sein prominentes Modell in ihrer Autobiographie berichtet, für erotische Spässe: »Dabei galt folgende Spielregel: Ich sass im Garten, an einen Baum gelehnt und in ein gutes Buch vertieft, auf dem Boden. Lautrec hockte sich neben mich und bewaffnete sich mit einem Pinsel, um mir damit kunstgerecht die Fusssohlen zu kitzeln [...]. Diese Übung, bei der in den geeigneten Augenblicken auch seine Finger eingriffen, konnte Stunden währen. Ich fühlte mich im Paradies, und er behauptete, auf meine Fusssohlen Phantasielandschaften zu malen.«⁵

Einen Spass machte sich Lautrec auch beim Malen des wunderbar flockigen, sozusagen schwerelosen Porträts von Misia am Klavier. Auch hier rückte er der Angebeteten so nahe, dass er sie jederzeit mit dem Pinsel hätte berühren können. Wie sehr ihn die Papparazzo-Nähe zu seinem »Opfer« erregte, manifestiert sich in jedem der zuckenden Pinselstriche. Dabei hatte sie ihm ohne Unterbrechung Beethovens *Ruinen von Athen* vorgespielt – »Die hübschen Ruinen, ach, die schönen Ruinen, noch einmal die Ruinen, Misia!« Immer wieder musste ich mich opfern«, erinnert sie sich.⁶ Auch auf diesem Bild ist Lautrecs photographischer Blick unverkennbar. Misias elektrisierendes Wesen provozierte ein Bild, in dem alles in Bewegung, alles so sehr lineare Energie ist, als antizipiere es bereits die divisionistischen Strategien des Futurismus. Während der Faun damals seine frivolen Träume auf die Leinwand »kitzelte« – Misia hat auf dem Bild ein spitzes Satyr-Ohr –, tupfte Vuillard in Villeneuve-sur-Yonne voller Behutsamkeit ein paar bezaubernde, mit Figuren bevölkerte Interieurszenen auf die Malgründe, in denen, wie Henri Ghéon 1897 schrieb, immer etwas Immaterielles schwebt. Das gewagteste Bild, das er von der »russischen Sphinx« gemalt hat, ist wohl eine Antwort auf Toulouse-Lautrecs Nahaufnahme der Misia im Theater und gibt in einem schmalen, querformatigen Ausschnitt den Nacken der Angebeteten wieder, ohne dass ihr nach unten geneigtes Gesicht erkannt werden könnte.⁷

Gelegentlich malte Vuillard die Angebetete während seinen »années Misia« auch nach Photos, die er mit seiner Kodak in Villeneuve-sur-Yonne oder aber in der feudalen Pariser Wohnung der Natansons gemacht hatte. Eines dieser Photos, das Misia am Klavier zeigt, ist dem Berner Bild so nahe, dass es wie eine Bildvorlage anmutet.

Eine dritte, gleichsam psychoanalytische Haltung unter den Künstlern nahm damals Vallotton ein, der Misia nicht weniger verehrte. Sein Bild *Misia à sa coiffeuse* von 1898 zeigt eine eher steife und tyrannische, puppenhafte Frau, während sie auf einem gleichzeitig entstandenen Holzschnitt des Künstlers erneut als Klavierspielerin auftritt.⁸ Darüber, dass die affektierte Misia mit ihren Verehrern spielte wie mit dressierten Pudeln, hat sich Lautrec in einem schonungslos karikierenden Bild mokiert. Die Ölskizze mit dem Titel *A table chez M. et Mme Thadée Natanson* von 1895 zeigt die tyrannische Misia, wie sie selber bekannte, »im Aufzug einer Bordellmutter«.⁹

Unsere Ausstellung schliesst nicht nur eine Lücke in der Toulouse-Lautrec-Forschung, sondern vermittelt zugleich einen neuen Blick auf eine ganze Epoche. Ich danke Rudolf Koella ganz herzlich für seine Idee und die immense Arbeit, die er bei ihrer Realisierung geleistet hat. Grosse und engagierte Unterstützung durfte er dabei von unserer Kuratorin Isabelle Fehlmann und unserem Kurator Simon Oberholzer entgegennehmen, denen ebenfalls grosser Dank gebührt. Wichtige Hinweise und Kontakte bei der Umsetzung des Projekts haben uns Eberhard W. Kornfeld und Léonard Gianadda vermittelt, die beide Freunde und Mäzene unseres Museums sind. Für ihre treue Verbundenheit mit dem Kunstmuseum Bern sei ihnen ganz herzlich gedankt. Für das heterogene Ausstellungsgut ein ästhetisch überzeugendes Ambiente entwickelt zu haben, ist das Verdienst unseres bewährten Ausstellungsarchitekten Ulrich Zickler, dem ich ebenfalls zu Dank verpflichtet bin. Ebenso überzeugende Arbeit leisteten die Buchgestalterin Marie Louise Suter und das Team des

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

Hirmer-Verlages, namentlich Thomas Zuhr, Sabine Frohmader, Karen Angne sowie Tanja Bokelmann. Die umfangreiche Publikation, die unsere Ausstellung begleitet, darf nicht zuletzt dank ihnen den Rang eines Standardwerkes beanspruchen. Dass auch die Ausstellung selbst in mustergültiger Perfektion verwirklicht werden konnte, verdanken wir dem Einsatz aller Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in unserem Hause, denen ich sehr herzlich danke.

Die Werke von Henri de Toulouse-Lautrec zählen zu den Höhepunkten der Klassischen Moderne. Entsprechend schwierig ist es, sie als Leihgaben für Ausstellungen zu erhalten. Ich danke allen Leihgeberinnen und Leihgebern in der Schweiz, in Europa und Amerika für ihre Bereitschaft, uns Arbeiten auszuleihen. Insbesondere geht mein Dank an das Musée Toulouse-Lautrec in Albi, mit dem wir bei dieser Gelegenheit eine gegenseitige Partnerschaft eingehen konnten. 2017 wird Albi eine von uns organisierte Klee-Ausstellung zeigen.

Dass die Ausstellung »Toulouse-Lautrec und die Photographie« Wirklichkeit werden konnte, verdanken wir unseren Langzeitpartnerschaften. Sie gaben uns den Mut, uns in ein derart aufwendiges und ehrgeiziges Projekt zu stürzen. Der Credit Suisse, die Kunst zum Ausdruck ihrer Corporate Identity erklärt hat und unsere Ausstellungstätigkeit grundlegend unterstützt, danken der Stiftungsrat und die Museumsleitung herzlich. Ebenso danken wir der Burgergemeinde Bern. Als weiteren Hauptfinanzpartner konnte das Kunstmuseum glücklicherweise den Lotteriefond des Kantons Bern gewinnen. Wir danken Herrn Regierungspräsident Hans-Jürg Käser für sein äusserst grosszügiges Entgegenkommen. Weitere Sponsoren dieser Ausstellung sind im Katalog aufgelistet; auch ihnen sei herzlich gedankt.

Wirklich grosse Kunst bietet immer Anlass zu Entdeckungen und Überraschungen, zumal dann, wenn das Thema einer Ausstellung so ausgerichtet ist, dass es den Erwartungen zuwiderläuft. Ich hoffe, dass dies auch mit dieser Ausstellung der Fall sein wird.

Matthias Frehner
Direktor Kunstmuseum Bern

1 Zit. nach: Werner Hofmann (Hrsg.), Pariser Leben. Toulouse-Lautrec und seine Welt, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1986, S. 18–19.

2 Zit. nach: Alan G. Wilkinson, »Der Primitivismus in der modernen Skulptur«, in: Skulptur im 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Merian-Park, Basel 1984, S. 44.

3 Vgl. Werner Weber, Eden und Elend. Félix Vallotton. Maler, Dichter, Kritiker, Zürich 1998, S. 124.

4 Vgl. zu diesem Begriff: Clive Scott, Street Photography: From ^{Atget} to Cartier-Bresson, London 2007, S. 44.

5 Misia Sert, Pariser Erinnerungen, aus dem Französischen übertragen von Hedwig Andertann, Wiesbaden o. J. [1954], S. 66.

6 Ebd., S. 65.

7 Vgl. Edouard Vuillard, La nuque de Misia, 1897–1899, Öl auf Karton, 13,5 × 33 cm, Privatbesitz, abgebildet in: Edouard Vuillard 1868–1940,

hrsg. v. Dieter Schwarz, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur 2014, S. 136.

8 Vgl. Félix Vallotton, Misia Natanson, 1898, Gouache auf Karton, 36 × 29 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue

Pinakothek, und Félix Vallotton, La Symphonie, 1897, Holzschnitt, beide abgebildet in: Misia, reine de Paris, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris

2012, S. 59 und 82.

9 Sert o. J. [1954] (wie Anm. 5), S. 66.