

Nikolassee und die zahlreichen farbigen Abbildungen des doppelbändigen Werkes von E. Maindron „Les affiches illustrées“, deren erster bis 1886 reicht, während der zweite die Zeit von 1886 bis 1895 umfaßt, bieten reichhaltiges Vergleichsmaterial.

Es ist nie aus den Augen zu verlieren, daß Chéret im farbigen Bildruck eigentlich keinen Vorläufer gehabt hat, daß bisher fast nur Schriftplakate gebräuchlich waren, und daß Chéret die ungeheuer schwere Aufgabe unternommen hat, nicht nur Schrift und Bild, sondern mit ihnen nun auch die Farbe ins Gleichgewicht zu bringen, und zwar in Formaten, die man bisher noch nicht kannte und für die, immer im Rahmen der Dreieinheit, die wechselnden Valeurs der Farbenflächen erst auszuprobieren waren. Die geistige Arbeit, die der Künstler hier geleistet hat, ist nicht zu unterschätzen. Es wird erzählt, daß Chéret seine Entwürfe so lange geändert habe, bis sie auch von der Rückseite gesehen ein befriedigendes und genügend ausgewogenes Bild ergaben. Dieses Mittel ist keineswegs neu, bietet aber doch einen kleinen Beweis dafür, wie gewissenhaft Chéret jedesmal aufs neue zu Werke gegangen ist.

Nach seiner Persönlichkeit war Chéret wenig dafür geeignet, sich in die Absichten anderer, insbesondere der Kaufleute oder der recht schwunglosen Buchhändler, zu versenken, und man darf offen sagen, daß ihm da manches mißglückt ist, mindestens solche Plakate, in denen der Entwurf nicht beherrscht werden konnte von der Femme de Paris, die der Künstler als Muse im Herzen trug. Aber wo die durch seine Sinne tollte, wo es sich darum handelte, das unpersönliche Vergnügen zu versinnbildlichen, da sprang ihm die Göttin, wenn nötig mit einem Saltomortale, in die Komposition, und es konnte garnicht anders kommen, als daß sie alsbald fest auf ihren schönen Beinen stand, wenn es ihr nicht etwa einfiel, mit

ihrer holden Rückseite auf der großen Pauke Platz zu nehmen und im Takt die Fußspitzen hoch in die Luft zu schlenkern.

Über die technische Vollendung wird bei verschiedenen Beispielen zu sprechen sein. Doch sei vorausgeschickt, daß ein großer künstlerischer Entwicklungsabschnitt, der wesentlich mit der Neueinführung der gelben Farbe zusammenfällt, aber mit ihr doch nicht ganz zu erklären ist, etwa um 1885 anzusetzen ist. Bis dahin war die

farbige Komposition an folgendes Grundschema gebunden: die obere Hälfte der Bildfläche hatte meist einen blaßgrünen, zuweilen auch blaßblauen Hintergrund, auf dem die Schrift in großen Buchstaben weiß eingesetzt ist; die untere Hälfte ist fast durchweg orange mit schwarzer, zuweilen farbige Schlagschatten werfenden Schrift bedruckt. Dieser orangefarbene Vordergrund bietet, wenn irgend eine Szene dargestellt wird, die Basis, auf der die Figuren stehen. Im übrigen ist aber von einer zeichnerischen Perspektive oder gar von einem Bildhorizont fast nie die Rede; die farbige Wirkung wird stets nur aus der Fläche und nicht in die Fläche beabsichtigt. Beherrscht die vergötterte Femme de Paris die Situation, so beliebt es ihr nicht immer zu stehen; sie springt, schwebt und taumelt, sie sitzt auf nichts, wirbelt, befindet sich aber immer schön als Hauptperson im Mittelpunkt des Bildes und hält alles, Schrift, Farbe, Staffage, prächtig zusammen; Derartige ist fast immer vollendet gelöst. Es versteht sich von selbst, daß die verehrte Femme immer die sprühendsten Farben des Lebens trägt, — in der ersten Malperiode rot, später meist gelb, auch weiß. Die übrigen Figuren haben kalte Farben, meist blaßgrün, erscheinen schemenhaft und kontrastieren äußerst wirkungsvoll zur weiblichen Personifikation der Pariser Lebenslust, die nun gerade an dem und dem Abend alle Minen springen lassen wird; sie kontrastieren nicht



Bild 14 / JULES CHÉRET / Plakat 1889
Druck: Imp. Chaix, Paris