



Christian Berger; Wiederholung und Experiment bei Edgar Degas; Berlin: Reimer 2014; 215 S., 19 farb. u. 80 s/w-Abb.; ISBN 978-3-496-01498-0; € 39

Schnelle Pferde und grazile Balletttänzerinnen, Bade- und Café-Konzert-Szenen in zarten Pastellfarben, manchmal mit raschem, energischem Pinsel dahingeworfen, aber immer wieder die gleichen wiederkehrenden Motive: Für seine Bilderserien und beinahe unendlich erscheinenden Wiederholungen wurde Edgar Degas schnell nicht nur bekannt, sondern auch kritisiert. Émile Zola bemängelte 1880 unter dem Titel *Le Naturalisme au Salon*, Degas habe sich ‚in Spezialgebieten eingeschlossen‘. Auch der Kunsthistoriker und Philosoph Eugène Veron verstand nicht, weshalb Degas das Thema der Tänzerinnen immer weiterverfolgte und schrieb im selben Jahr wie Zola: „Warum nicht damit aufhören, wenn es ausgereizt ist?“ (9)

Degas‘ Tendenz zur Wiederholung stieß bei seinen Zeitgenossen häufig auf Irritation, zumindest konnten sie keinen Mehrwert darin erkennen. Charles Bigot, ein Kritiker der Impressionisten-Ausstellung 1876, bezeichnete ihn als „un artiste curieux“, als einen neugierigen Künstler also, von Berger als „merkwürdig“ übersetzt, bedauerte aber neben dieser an sich positiven Konnotation die „mangelhafte Ausarbeitung und die fehlende Eleganz der Darstellung“ (10). Solche Reaktionen können unter anderem darauf zurückgeführt werden, dass Degas die Ausstellungen bei Weitem nicht nur dafür nutzte, seine Arbeiten zu präsentieren, sondern sie bewusst als ‚Labor‘ und ‚Versuchsfeld‘ einsetzte. Ganz unterschiedlichen Datums und Themas waren dementsprechend die Arbeiten, die er dem Publikum zeigte, darüber hinaus stellte er unvollendete Bilder und Zustandsdrucke aus, was sicher am meisten verwunderte und auch heute noch überrascht. Er beschränkte sich nicht auf Grafik und Malerei, sondern wandte sich ebenso der Bildhauerei zu, um auch hier die Grenzen des Mediums neu zu definieren: Einem komplett neuartigen Typus entsprach die Tänzerinnen-Skulptur *Petite danseuse de quatorze ans* (1878–81), die mit menschlichem Haar und echter Kleidung ausgestattet war.

Edgar Degas‘ Fokussierung auf eine relativ eng begrenzte Anzahl spezieller Themen bildete den Nährboden für seine motivischen und technischen Experimente, die er geradezu systematisch und akribisch ausführte, um Spielräume auszuloten und neue Darstellungsformen zu entwickeln. Damit sind *Wiederholung und Experiment* essentielle Themen seines Schaffens. In Christian Bergers 2013 an der Freien Universität Berlin eingereichten Dissertationsschrift werden sie in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gestellt.

Im ersten Hauptkapitel beleuchtet Berger die *Dimensionen der Wiederholung bei Degas*, die sich als sehr vielschichtig erweisen. Als eine Strategie Degas‘ wird in Bergers Analyse die *Variation als Schaffensprinzip* erörtert. Degas arbeitete zum einen an Werkgruppen, neigte zum anderen aber auch zu aufeinander bezogenen Bild-



La classe de ballet, L. 587, um 1880–1900,
Öl auf Leinwand, 62 x 50,5 cm, Samm-
lung Bührle, Zürich (69)

paaren. In diesem Abschnitt finden neben der Frage von Skizze und Plastik im Werkprozess unter anderem die Themenkomplexe der Tanzklassen und der Orchesterbilder besondere Beachtung. Im Unterkapitel *Die Tanzklassen als Variation über ein Thema* vergleicht Berger die beiden Gemälde *Classe de danse* (1871) aus dem Metropolitan Museum in New York mit *Classe de danse à l'Opéra* (1872) aus dem Musée d'Orsay in Paris. Sie zählen zu Degas' ersten Tanzklassen und in beiden wartet eine einzelne Tänzerin mit nach hinten ausgestrecktem Fuß auf der Spitze gespannt auf ihren Einsatz. Neben Ähnlichkeiten in der komplexen Raumgestaltung und der Anzahl der Tänzerinnen unterscheiden sich die beiden Kompositionen in der Gruppierung der Figuren einmal im linken und einmal im rechten Bildbereich. Wie in vielen Gemälden Degas' sind ‚stillebenhafte Elemente‘ von zentraler Bedeutung; ein Geigenkasten im New Yorker Gemälde und der wie für den Betrachter freigehaltene Stuhl im Pariser Bild: Sie geben dem Bild eine Richtung und lenken den Blick des Betrachters.

Am Beispiel der *La classe de ballet* (um 1880–1900) aus der Zürcher Sammlung Bührle zeigt Berger in einer detaillierten Analyse, wie die *Wiederholung auf allen Ebenen* und auch als Neubearbeitung funktioniert. Die Begriffe ‚Retouche‘, ‚Repeint‘ und ‚Palimpsest‘ gelangen hier zu besonderer Geltung. *La classe de ballet* sei ein aus heutiger Sicht ‚irritierendes Werk‘, das gar etwas ‚Brutales‘ an sich habe. Während die Gesichter der zwei Figuren im Hintergrund klar und individuell ausgearbeitet sind, erscheint das Gesicht der Figur vor ihnen „maskenhaft“ und verzerrt (36). Nur ganz verschwommen angedeutet ist auch die Mimik des purpurrot gekleideten Mannes. Wie das Gesicht der mittleren Tänzerin, so wirkt auch jenes der Tänzerin im Vorder-



La répétition de ballet,
L. 365, 1876–77,
Gouache und Pastell
auf Monotypie-
grundlage,
55,7 x 68 cm, Nelson-
Atkins-Museum,
Kansas City (28)

grund übermalt und im Verlauf der Bildgenese verändert, wobei der Prozess im Bild selbst sichtbar ist: Bei genauer Betrachtung wird deutlich, dass sie zwei nebeneinander gesetzte Ohren hat. Das eine gehört wohl zur ursprünglichen Physiognomie, das weiter rechts liegende dementsprechend zum jetzigen Gesicht, wobei sich die zwei Ohren auch in Bezug auf den Farbauftrag unterscheiden. Teilweise wohl mit den Fingern aufgetragen, ziehen sich blaue und terrakottafarbene Schleier über große Partien der Leinwand: „Vorder- und Hintergrund beginnen zu verschwimmen, die an sich recht klar gezeichneten und modellierten Tänzerinnen tauchen aus den Farbschleiern auf und scheinen in ihnen zu schweben.“ (36) Da die Überarbeitungen weit über Retuschen hinausgehen, führt Berger mit Bezug auf Christophe Génins Definitionen in Étienne Souriaus *Vocabulaire d'esthétique* (2004) den Begriff des ‚Repeint‘ ein. In der mehrfachen Schichtung dieses über einen längeren Zeitraum von rund zwanzig Jahren entstandenen Bildes lässt sich der Begriff des Palimpsests sowohl auf der Leinwand selbst als auch im übertragenen Sinne mit Hinblick auf die motivische Wiederholung anwenden, denn die Darstellung basiert auf zahlreichen Vorläufern. Die Variation wird bei Degas hier zum „Entstehungsprinzip“ (37).

Weiterhin ist die Wiederholung bei Degas häufig auch bildimmanent, indem dieselben Figuren nicht nur in mehreren Bildern erscheinen, sondern auch mehrere Figuren in einem Bild dieselbe Haltung einnehmen. Bei Balletttänzerinnen im Rahmen von Probe und Aufführung liegt dies als ‚Pose‘ natürlich sehr nahe und gehört zur Tanzkunst untrennbar dazu: ohne ‚Répétition‘, was im Französischen sowohl Probe als auch Wiederholung bedeutet, kein Ballett, wobei die Wiederholung zusätzlich in choreografischer Hinsicht bedeutungsvoll ist. Damit widmet sich der ‚Maler



Classe de danse à l'Opéra, L. 298, 1872, Öl auf Leinwand, 32 x 46 cm,
Musée d'Orsay, Paris (78)

der Tänzerinnen' einem Bildthema auf eine Weise, in der sich Stil und Motiv entscheiden annähern und überschneiden (vgl. *Choreografie, Dynamik und Ornament: Bildimmanente Wiederholung*). „Überhaupt führt das Thema des Tanzes am offenkundigsten den Bezug einer künstlerischen Strategie der Wiederholung zu Degas' Sujets vor Augen, ohne dass die Verbindung auf diesen Themenkomplex reduziert wäre. [...] Auf ästhetischer Ebene kann die Wiederholung als mögliches Leitmotiv für Figuren, Emotionen und Handlungen fungieren oder auf rekurrierende musikalische Passagen reagieren [...]“ (43)

Trotz seiner zahlreichen Wiederholungen verschiedener und ähnlicher Ballettposen verzichtet Degas jedoch auf eine „analytische Zerlegung eines Bewegungsvorgangs in einzelne Momente“. Der Raum werde vielmehr durch die Posen „formal durch Staffelungen dynamisiert“ (47). Auf die Frage der Bewegungsabläufe einzugehen ist insofern wichtig, als dass sie mit der immer wieder eingebrachten Bedeutung der Bewegungsfotografie für Degas' Schaffen zusammenhängt. Degas hat wohl die Aufnahmen eines galoppierenden Pferdes von Eadweard Muybridge 1878 in der Zeitschrift *La Nature* gesehen. Seine Beschäftigung damit belegen diverse Skizzen und Pferdeplastiken. Dennoch habe Degas sich dem Objektivitätsanspruch der Fotografie keineswegs verpflichtet gefühlt. Auch noch lange nach Muybridges Veröffentlichungen stützte er sich zum Beispiel in dem großformatigen Basler Gemälde *Jockey blessé* (um 1896–98) auf ältere Darstellungsmodi. Das Rennpferd zeigt hier die traditionell überlieferte Darstellung des Galopp, in dem das Pferd seine Beine gleichzeitig nach



Jockey blessé, L. 141, um 1896–98,
Öl auf Leinwand, 181 x 151 cm,
Kunstmuseum Basel (49)

vorne und hinten weit ausstreckt, eine unphysiologische Haltung, die sich erst durch Muybridge als falsch erwiesen hatte.

In seinem zweiten Hauptkapitel erörtert Berger *Degas' Kunst als Experiment*. Insbesondere nehmen bei Degas *Neuartige Bild- und Ausstellungsformen* eine bedeutungsvolle Rolle ein. Kompositorisch erreichte er enorme Veränderungen durch seinen innovativen und radikalen Umgang mit der Perspektive und dem Bildausschnitt. Den ‚Einfluss‘ von Fotografie und japanischem Farbholzschnitt drängt Berger, der sich in diesem Punkt auf Michael Baxandall *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst* (dt. Ausg. 1990) stützt, zurück und betont vielmehr die künstlerische Eigenleistung Degas'. Neben der Auseinandersetzung mit den Alten Meistern insbesondere im Medium der Ölmalerei, zeigte sich Degas sehr aufgeschlossen gegenüber neuen Techniken wie der Fotografie und verschiedenen Drucktechniken dieses an technischen und wissenschaftlichen Innovationen so reichen Zeitalters. Unter der Überschrift *Verlusterfahrung und Neuerfindung. Künstlergeheimnisse, Alchemie, Vergangenheitssehnsucht* untersucht Berger gleichermaßen das Phänomen des im 19. Jahrhundert erstarkenden und die Gesellschaft prägenden Geschichtsbewusstseins.

Degas probierte weiterhin die unterschiedlichsten Verfahren und Werkzeuge aus und war immer daran interessiert, sein technisches Repertoire zu erweitern. Selbst vor wilden Improvisationen schreckte er nicht zurück. Auf den *Crayon électrique* soll er beispielsweise an einem regnerischen Tag gestoßen sein, als er bei Alexis

Rouart festsaß und, da ihm keine Kaltnadel zur Verfügung stand, dafür den Kohlestab einer Lichtbogenlampe verwendete. In einem Brief erfreute er sich später über das ‚schöne Grau‘, welches dieser ‚Kohlefaserstift‘ ergab.

Ein weiteres besonderes Beispiel für seine Experimentierfreude lässt sich in dem Gemälde *La répétition de ballet* (1876–77) entdecken, welches in einem singulären Materialmix aus Gouache und Pastell auf Monotypiegrundlage gemalt wurde. Das Bild basiert auf Degas‘ zweitem Versuch mit der Monotypie. Von Anfang an setzte er diese Technik nicht nur dafür ein, eigenständige Bilder zu produzieren, sondern betrachtete sie vielmehr als Grundlage für eine weitere Bearbeitung. Er übermalte sie in diesem Fall so stark, dass von der Monotypie kaum noch etwas wahrzunehmen ist. Dieses Verfahren der *Kollaboration und Transformation in der Druckgrafik* nutzte Degas in den Jahren zwischen 1874 bis 1893 in etwa jedem vierten bis fünften seiner Pastelle (116), wobei er als Grundlage häufig auch Lithografien und Radierungen verwendete.

Berger grenzt sich von der bisherigen Forschung ab, indem er den gerne verwendeten Begriff der Serialität bei Degas grundsätzlich infrage stellt und stattdessen lieber von der „Prozessualisierung des Werks“ spricht (143–145). Wenn schon der junge Degas mit sich kämpfte, ein Werk als vollendet zu erklären und dem starken inneren Drang widerstehen musste, Bilder immer wieder und wieder zu überarbeiten, so lotete er auch später noch ‚motivische Konfigurationen gerne in Bilderpaaren‘ aus. Daraus ließen sich jedoch keine ‚stabilen Einteilungen‘ ableiten. „Statt in sich geschlossener Werkgruppen oder linear aufeinander aufbauender Reihen – beziehungsweise Serien – sind komplexe, potenziell unerschöpfliche Netzwerke von Wechselverhältnissen festzustellen“, so schildert Berger Degas‘ Ansatz mit Bezug auf Alfred Gells Schrift *Art and Agency. An Anthropological Theory* (1998) (144). „Da Figuren und Motive in unterschiedlichen Zusammenhängen und Medien immer wieder auftauchen, lassen sich weder feste Gruppen bilden noch kann der Status einzelner Blätter, Leinwände oder Figuren eindeutig bestimmt werden: In gewisser Hinsicht rekuriert jedes Werk auf frühere und bereitet zugleich spätere vor.“ (144)

In der Darstellung von Degas‘ zeitgenössischer Rezeption erscheint der Entstehungshintergrund seiner Werke auf dichte und atmosphärische Weise. Als kleine Kritik sei lediglich anzumerken, dass sich Berger im Wesentlichen auf die angloamerikanische und deutsche Forschungsliteratur beruft. Die aktuelle französische Literatur lässt er leider tendenziell außen vor. Unabhängig davon eröffnen Bergers minutiöse Werkanalysen, die konzisen und auf das Wesentliche konzentrierten Betrachtungen und die genaue Darstellung der Werkgenese dem Leser einen neuen und vertieften Blick auf Degas‘ Kunst, indem sie ihn als experimentierfreudigen und überaus modernen, geradezu wagemutigen Künstler zeigen. Besonders hervorzuheben ist Bergers tiefgründiges Durchdenken und geradezu ‚Durchdeklinieren‘ der titelgebenden Begriffe *Wiederholung* und *Experiment*, wodurch er einen beachtenswerten und lesenswerten Beitrag zur Degas-Forschung leistet.

SARA TRÖSTER KLEMM
Leipzig