

Systematik der Opportunität: Aktuelle Zugänge zu Degas

Christian Berger

Wiederholung und Experiment bei Edgar Degas.

Berlin, Reimer Verlag 2014.

215 S., 19 Farb- u. 80 s/w Abb.

ISBN 978-3-496-01498-0. € 39,00

Jonas Beyer

Zwischen Zeichnung und Druck.

Edgar Degas und die Wieder- entdeckung der Monotypie im 19. Jahrhundert.

Paderborn, Wilhelm Fink Verlag 2014.

406 S., 45 Farb- u. 148 s/w Abb.

ISBN 978-3-7705-5568-0. € 49,90

Pascal Bonafoux

Les Carnets de Degas.

Paris, Éditions du Seuil 2013.

159 S., 84 Farabb.

ISBN 978-2-02-109789-4. € 29,00

Line Clausen Pedersen

Degas' Method.

London, Black Dog Publishing 2015 [Reprint des Ausst.-

Kat. Kopenhagen, Ny Carlsberg

Glyptotek 2013]. 314 S., 159 Abb.

ISBN 978-1-910433-14-0. £ 39,95

Jahrhunderts ab, deren Werke nicht selten als Symptome eines Verfalls des technischen Wissens in der Malerei angesehen wurden. Das Interesse an Degas röhrt unter anderem daher, dass die Komplexität seiner Technik sehr schnell erkennbar ist, die Details seiner Vorgehensweise aber verborgen bleiben. Daraus speist sich der anhaltende Wunsch, dem Künstler seine Geheimnisse zu entreißen. Die Degas-Literatur spiegelt dies in ihren Titeln. So machte Denis Rouart mit *Degas: À la recherche de sa technique* (Paris 1945, Neuaufl. Genf 1988, engl. Übers. New York 1989) den Anfang. Die Monographie handelt Degas' Techniken von den eingesetzten Bindemitteln über Gouache, Pastell und Ölfarbe bis hin zu den druckgraphischen Techniken und der Zeichnung ab. Theodore Reff legte mit dem Titel der von ihm herausgegebenen Aufsatzsammlung *Degas: The Artist's Mind* (New York 1976) nahe, in den Kopf des Künstlers schauen zu können. 2004 widmete die National Gallery in London Degas eine Ausstellung der Reihe „Art in the Making“, in der sie die Ergebnisse der technischen Untersuchungen ihrer Sammlungsbestände präsentierte. Und jüngst im Sommer 2016 machte es über die Fachwelt hinaus Schlagzeilen, als australische Forscher unter einem Frauenportrait mittels eines Röntgenfluoreszenz-Scans ein anderes übermaltes weibliches Portrait entdeckten (David Thurrowgood u. a., A Hidden Portrait by Edgar Degas, in: *Scientific Reports*, 4. August 2016, doi:10.1038/srep29594). Doch so anschaulich kann die Arbeitsweise Degas' nicht immer gemacht werden.

Das „Geheimnis“ um Degas' künstlerische Techniken hat nicht verhindert, dass der Künstler ein *blue chip* der internationalen Kunstausstellungen geworden ist, als sollte sich Degas' angeblich gegenüber Alexis Rouart geäußerter Wunsch – „Je voudrais être illustre et inconnu“ – mit verteilten Rollen bewahrheiten: der berühmte Künstler mit

Edgar Degas (1834–1917) hatte einen Plan. Dies ist seit langem die Hypothese der Kunstkritik und der Kunstgeschichtsschreibung. Kaum einem anderen Künstler wird ein derart zielbewusstes Vorgehen unterstellt wie Degas. Vor allem die Komplexität seiner Techniken und Materialien fasziniert und setzt ihn von seinen Zeitgenossen des späten 19.

der unbekannten Technik und den wiedererkennbaren Motiven. „Of course, the ballet is as legitimate a subject for illustration as any other. A rule cannot be laid down that would excommunicate the paintings of Degas“, urteilte schon 1903 Richter Oliver Wendell Holmes im Fall Bleistein v. Donaldson (188 U.S. 239, 251 [1903]), in dem es unter anderem um die Legitimität verschiedener Sujets in Bezug auf das Copyright ging. Die Salonfähigkeit der Arbeiten Degas' ist heute kein Stein des Anstoßes mehr. Kein Jahr vergeht ohne Blockbuster-Ausstellung. 2016/17 zeigten die National Gallery of Victoria in Melbourne und das Museum of Fine Arts in Houston *Degas: A New Vision*, das MoMA hat sich 2016 mit *A Strange New Beauty* den Monotypien Degas' gewidmet. Noch in frischer Erinnerung sind im deutschsprachigen Raum die Ausstellungen zum Spätwerk (Fondation Beyeler, 2012/13) und die Karlsruher Ausstellung *Degas. Klassik und Experiment* (besprochen von Christian Berger in: *Kunstchronik* 2015/5, 261–267). Die internationale Reihe der Degas und dem Tanz gewidmeten Ausstellungen ist längst nicht abgeschlossen, und zum 100. Todestag des Künstlers 2017 ist neben *Degas: A Passion for Perfection* (ab Oktober im Fitzwilliam Museum, Cambridge) Weiteres zu erwarten. Kaum der Erwähnung bedarf es noch, dass Degas auch bei den großen Impressionisten-Ausstellungen fast immer prominent präsentiert wird.

DEGAS' METHODE: DAS OFFENE KUNSTWERK

Im Idealfall sind Ausstellungen forschungsorientiert. Ein Beispiel ist die erwähnte Karlsruher Ausstellung, ein anderes die in der Kopenhagener Ny Carlsberg Glyptotek gezeigte Schau *Degas' metode* (7.6.–1.9.2013), zu der neben dem dänischen auch ein englischsprachiger Katalog erschien. Der längste Beitrag darin ist der titelgebende und breit rezipierte Aufsatz von Line Clausen Pedersen (13–125), die bereits im ersten Absatz das Verhältnis zwischen Degas und dem Impressionismus aus dem Klammergriff der oft gestellten Frage befreit, ob Degas ein Impressionist war oder nicht (so z. B. das Motto der Ausstellung *Degas: un peintre im-*

pressionniste?, Giverny, Musée des Impressionismes, 2015), indem sie die Zeit des Impressionismus als eine für Degas günstige Rahmenbedingung versteht. Schnell steuert sie den Leser in das Atelier des Nicht-*Plein-air*-Malers als Ort seiner künstlerischen Experimente, die er sich dank einer gewissen finanziellen Unabhängigkeit leisten konnte: „a laboratory with graphic equipment, tubes of paint, canvases stretched and begun, memos to himself, a Bunsen burner, a gas lamp, a scrapper, rags, candles, a wealth of empirical material, instruments, notes and products.“ (19) Mit einem Zitat aus dem *National Observer* von 1891 wirft sie die Frage nach Degas' Methode auf, die der zeitgenössische Kritiker als „reckless confusion“ bezeichnet, aber dem Maler die Größe zugesteht, am Ende das gewünschte Ergebnis zu erzielen, das nach Clausen Pedersen darin besteht, das Material sprechen zu lassen, um die Kunst von der Natur abzusondern – und das bei einer Produktion von insgesamt über 3500 Werken.

Der Umfang des Gesamtwerks ist der Grund für die traditionelle Separierung von Werkgruppen nach Technik und Sujet, doch Clausen Pedersen propagiert einen anderen Ansatz, nämlich auf die verbindenden Elemente zwischen diesen Hilfskategorien zu schauen, nach „continuity“ in den „working patterns“ (111), um Degas' künstlerisches Projekt genauer zu beschreiben. Sie fasst es im Schlagwort des Artifiziellen zusammen (15). Clausen Pedersen verdichtet – für einen Katalogtext heutzutage ungewöhnlich – Quellen, Sekundärliteratur und Beobachtungen an den Kunstwerken zu einer scharfsinnigen Sektion der „Methode“ Degas' im Kontext ihrer Zeit. Sie formuliert hier bereits einige in den weiterhin zu besprechenden Monographien dargestellte Erkenntnisse. Sie ordnet ferner wohlbekannte Einzelheiten – wie beispielsweise Degas' Wertschätzung Ingres' und der Zeichnung sowie seine Rolle bei der Organisation der Impressionisten-Ausstellung bei gleichzeitiger Distanzierung von impressionistischen Sujets und Arbeitsweisen – der nach und nach herausgearbeiteten Struktur unter. Damit schafft sie es, eine multiple Perspektive auf Degas zu entwickeln, die der Methode des Künstlers



Abb. 1 Edgar Degas, Junge Spartanerinnen fordern die Jungen zum Wettkampf heraus, um 1860. Öl/Lw., 109,5 x 155 cm. London, The National Gallery (Ausst.kat. Degas, hg. v. Jean Sutherland Boggs, New York u. a. 1988, S. 99)

höchst angemessen erscheint. Degas wird hier zu einem Modernen, der das Neue mit einem klaren Bewusstsein für die Rolle der Tradition sieht und umsetzt, er ist gleichzeitig *ancien et moderne*. Für Clausen Pedersen ist das typisch für eine Zeit, die sich Ungleichzeitiges eklektisch anverwandelt. Ein Kennzeichen von Degas' Methode sei daher seine anhaltende Erforschung der sich bietenden Möglichkeiten, ein methodisches Ergriffen von Zweckmäßigen (22).

Degas war kein prinzipienloser Opportunist, aber er wusste opportune Gelegenheiten zu nutzen, wenn sie sich ihm boten. Viele der Werke Degas' treten daher als Variationen auf, als neu erkannte Möglichkeiten einer interessanten Konstellation. Ein weiteres Merkmal ist die Überwindung traditioneller künstlerischer Ordnungssysteme wie Farbe und Zeichnung und deren Helden Delacroix und Ingres („his own, free version of *disegno e colore*“, 124). Degas erreicht dadurch eine größere Autonomie der Kunst gegenüber der Natur, die zum Vorwand eines künstlerischen Verfahrens wird (25) – keine besonders neue Einsicht.

Interessanter wird der Grundgedanke, wenn er mit Beispielen operiert wie dem Vergleich der friesartigen Komposition von Gemälden wie *Junge Spartanerinnen fordern die Jungen zum Wettkampf heraus* (um 1860; Abb. 1) mit dem Relief der *Apfelpflücker* (Wachsrelief um 1881 oder 1890er Jahre, Bronzegüsse nach 1919; Abb. 2) und verschiedenen Ballettszenen (65), die wiederum in ihrer analogen friesartigen räumlichen Organisation und Figurenvariation die Sicht auf einige der Pferdedarstellungen verändern.

Clausen Pedersen setzt eigene Schwerpunkte: Sie vergleicht den Umgang Degas' und Daumiers mit der Linie und attestiert beiden, den Zeichnungsprozess offenzulegen (36), wenngleich dies bei Daumier mittels der Karikatur geschieht, bei Degas grundsätzlich nicht. Allerdings erkennt sie karikaturhafte Elemente in Degas' Skulptur der *Kleinen vierzehnjährigen Tänzerin* (1886): Die Figur sei aus ihrem natürlichen Zusammenhang des Balletts gerissen und isoliert und damit aus der

Abb. 2 Apfelpflücker, nach 1919. Bronze, 45,6 x 48,5 x 6 cm (Joseph S. Czestochowski/Anne Pingeot, Degas. Sculptures, New York 2002, S. 192, Nr. 37)

Realität entfernt, ungetrachtet ihrer dieser unmittelbar entnommenen Bestandteile aus Tüll, die nur sich selbst repräsentieren – ein für Degas typischer, in seiner Eigenart freigelegter Widerspruch. Wei-

tere Beiträge des Katalogs befassen sich mit technischen Untersuchungen an zwei von Degas' Tanzdarstellungen aus der Ny Carlsberg Glyptotek und der Phillips Collection in Washington, DC (Elizabeth Steele), den Monotypien (Peter Parshall), den Bronzegüssen als Surrogaten für Degas' plastische Interessen (Daphne Barbour und Shelley Sturman), Zeichnungen (Édouard Kopp), Degas' Einzelausstellung von Landschafts-Monotypien bei Durand-Ruel 1892 (Flemming Friberg). Ein abschließender Abschnitt widmet sich der statistischen Auswertung von Degas' Techniken (Josephine Nielsen-Bergqvist).

Nicht in erster Linie mit der Technik befasst und dennoch eng am künstlerischen Verfahren orientiert, widmete sich eine Ausstellung im Herbst 2013 in der Pariser Bibliothèque nationale den Skizzenbüchern Degas'. Der Künstler füllte zwischen den Jahren 1853 und 1886 38 Notizhefte mit ungefähr 500 Seiten Text und 2000 Seiten Skizzen. Die Reproduktionsqualität der ungefähr



80 für das Ausstellungsbuch ausgewählten Blätter ist ausgezeichnet (Abb. 3). Bedauerlich ist, dass zahlreiche Zeichnungen über den Falz hinweg abgedruckt sind, was die Wahrnehmung stört. Angegeben werden im Anhang zwar die Maße der 28 *carnets* aus den Beständen der BnF, doch nähere Informationen, z. B. zur Datierung, fehlen. Auch wenn man sie bei Bedarf bei Theodore Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, 2 Bde., 2., überarbeitete Aufl., New York 1985 (EA Oxford 1976) findet, so wird hier doch deutlich, dass der Katalog keine wissenschaftlichen Ambitionen hat, sondern ein *beau livret* sein will. Der von Pascal Bonafoix verfasste Begleittext ist eine romantische Phantasie über den alternden Degas und dessen Hausangestellte Zoé Closier, die er nach den alten Notizheften suchen und darin blättern lässt. Als eine wertvolle Folge der Ausstellung ist jedoch festzuhalten, dass die Skizzenhefte Degas' aus der BnF mittlerweile über deren Portal Gallica digitalisiert zur Verfügung stehen (Suchbegriff: Degas Carnets), ebenso zahlreiche Blätter aus den Sammlungen des Institut national d'histoire de l'art (INHA).

Abb. 3 Degas, Landschaftsskizze aus dem Carnet 8, S. 11 (Reff Nr. 22), 2. Hälfte 1860er Jahre. Aquarell, 23,6 x 19,2 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84386844/f17.item.r=degas%20carnet>)



VARIATIONEN ÜBER EIN THEMA

Zwei an der FU Berlin von Werner Busch betreute und 2014 erschienene Dissertationen

setzen sich ebenfalls mit Aspekten der künstlerischen Methoden von Degas auseinander. Christian Berger widmet sich *Wiederholung und Experiment bei Edgar Degas*, während Jonas Beyer Degas' Monotypien in der Druckgraphik des 19. Jahrhunderts situiert. Liest man die beiden Dissertationen im Zusammenhang, fallen Berührungspunkte auf, aber auch Abgrenzungen. So bleibt bei Berger die Photographie eine bewusste Leerstelle seiner Betrachtung, die unbedingt noch gefüllt werden sollte, denn seine Ausführungen zur Druckgraphik und den chemischen Voraussetzungen ihrer Variabilität, die so sehr Degas' experimentellem Verständnis entgegenkam, ließen sich gewinnbringend auf seine – zugegebenermaßen kurze – Episode als Photograph anwenden. Ob sein Interesse an der Photographie rasch wieder nachließ, weil deren technische Bedingungen für ihn nicht in gleicher Weise beherrschbar waren? Die richtige Balance zwischen Zufall und Beherrschung ist demgegenüber für Beyer genau der Umstand, der den Impuls für Degas' Landschaftsmonotypien gesetzt hat (262ff.). Weitere Parallelen zwischen Monotypie und Photographie sieht Beyer in den Bildmitteln der Unschärfe und des starken Kontrasts (311f.). Schließlich sind sich Berger und Beyer in ihrer Erkenntnis einig, Degas habe den künstlerischen Prozess offen halten wollen – und schließen damit an Clausen Pedersens Per-

spektive an. Hier zeichnet sich ein Konsens in der neueren Forschung im Hinblick auf das Gesamtwerk Degas' ab.

Bergers Arbeit gliedert sich in zwei etwa gleich lange Teile, die sich jeweils mit den Themen „Wiederholung“ und „Experiment“ befassen. Beide Begriffe beziehen sich aufeinander: Je nach Ausgang des Experiments ist dessen Wiederholung notwendig. Die *Tanzklassen* zeigen eine weitere Dimension der Wiederholung, die Berger als eine Variation über ein Thema begreift. Er sieht Degas' künstlerische Tätigkeit nicht nur als Wiederholung der Darstellung bestimmter Bildthemen, sondern als performative Parallelen zu diesen, die sich mit musikalischen Konzepten von Probe, Aufführung und Choreographie besser erfassen lassen als durch Kategorien wie Kopie und Original (44). Berger nähert sich den Erscheinungsformen der Wiederholung bei Degas über den Begriff des Palimpsests an und begreift sie sowohl als themen- wie medienüberschreitend als auch als bildimmanente Phänomene (9). Bei dieser Betrachtung werden bedauerlicherweise die intermedialen Bezüge zu Degas' Plastik mit dem Hinweis auf den privaten Charakter jener Werke außer Acht gelassen (12). Das Argument Bergers hätte dadurch noch an Kraft gewinnen können, denn gerade die Kategorie des Experiments ist grundsätzlich eher privater als öffentlicher Natur,

wie Berger selbst anhand der Kritiken Henry Harvards feststellt: Dieser befand in einer Ausstellungsbesprechung 1879, künstlerische Experimente hätten nichts in der Öffentlichkeit zu suchen, da auch Naturwissenschaftler erst mit belastbaren Ergebnissen an diese heranträten. Die gedankliche Nähe Degas' zu naturwissenschaftlichen Experimenten greift Berger überzeugend auf. Er unterstreicht, dass der Begriff des Experiments nicht nur technisch zu verstehen sei (81). Vielmehr gehe es um eine epistemologische Parallele zu den Naturwissenschaften, die Berger bei Degas als Erprobung von Anordnungen erläutert, und zwar bildimmanent als kompositorisches Experiment sowie in Ausstellungen als Präsentations-Experiment.

Ferner hat Berger, obgleich er die Plastik außen vor lassen möchte, einiges zur plastischen Praxis Degas' zu sagen, wenn er sich dem *Trinkenden Pferd* (Abb. 4) widmet, das er mit dem *Portrait de Mlle E[ugénie] F[iore]c]: à propos du ballet „La Sourc[e]“* (1867/68; Abb. 5) in Bezug setzt. Die in der Literatur festzustellende Meinungsverschiedenheit darüber, ob die Plastik als konkretes Hilfsmittel für das Gemälde oder unabhängig davon entstanden sei, lässt er offen und kann sich auf Selbstäußerungen Degas' berufen, der den experimentellen Charakter seiner plastischen Arbeiten als *essais* zum Verständnis der Körperformen im Raum unterstri-

chen hat (21). Dem Ansatz Clausen Pedersens folgend, ist hier die Schlussfolgerung erlaubt, dass gerade in dieser Ambivalenz eine den künstlerischen Prozess vorantreibende Eigenschaft liegt. So deutet auch Berger das Œuvre Degas' als „work in progress“ und bemerkt, am deutlichsten trete diese Einstellung bei der Wachsplastik hervor (64). Die im plastischen Experiment gewonnenen Erkenntnisse lassen sich für eine Vielzahl von malerischen und graphischen Werken fruchtbar machen. Das Privileg der frühen Werke als „Ersterfindungen“ unterläuft Degas in seinem Spätwerk durch wiederholte Überarbeitungen (63). Berger grenzt mit Deleuze die Wiederholung von Perfektionsentwicklungen, die für Degas in der Forschung durchaus angenommen werden (64), ebenso ab wie von der Serialität, indem er auf die Differenz in der Wiederholung hinweist (17), auf den Punkt gebracht im Klappentext: „Die Wiederholung eröffnet Spielräume zum Ausloten künstlerischer Möglichkeiten“ – die Nähe zum Gedanken des jeweils Opportunen, den Clausen Pedersen formuliert, liegt auf der Hand.



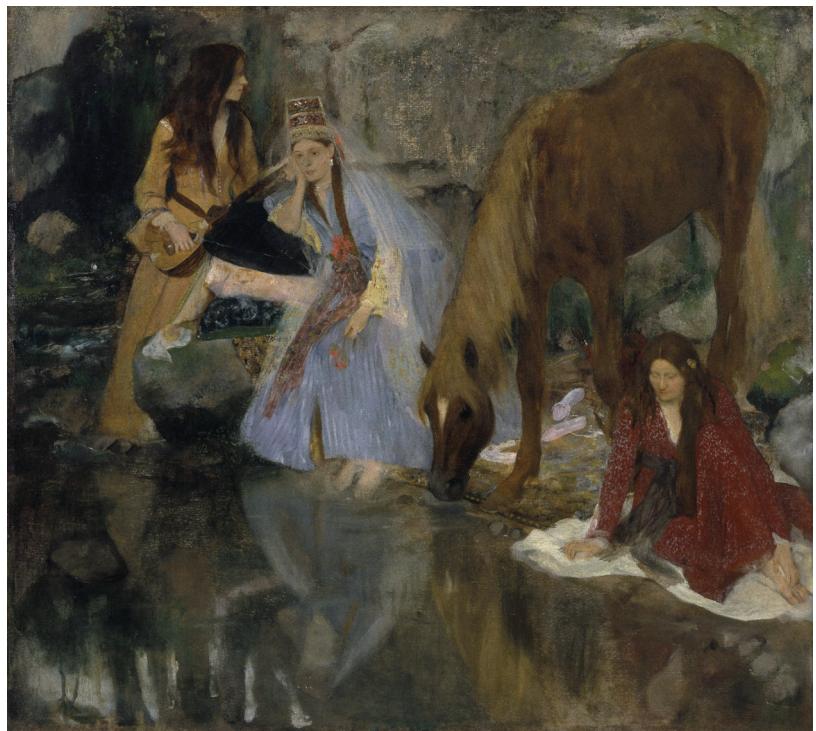
Abb. 4 Degas, *Trinkendes Pferd*, nach 1919. Bronze, 16,4 x 13,7 x 23 cm [Czestochowski/Pingeot, Degas: Sculptures, New York 2002, S. 146, Nr. 13]

EXPERIMENTELLE INNOVATIONEN

Berger leitet seine Schlussfolgerungen induktiv aus der Auseinandersetzung mit ausgewählten Werken ab. So setzt er im zweiten Kapitel mit einer konkreten Werkanalyse ein, um den Schaffensprozess Degas' vor den 1870er Jahren zu beschreiben, dem bereits erwähnten *Portrait de Mlle E[ugénie] F[iocre]* (vgl. Abb. 5). Das Werk bereitet Degas noch in traditionell akademischer Manier durch Studien und Skizzen vor, während diese Hierarchie der Fassungen später zusehends aufgelöst wird. In Extremfällen führte das dazu, dass er auch als vollendet betrachtete oder sogar verkaufte Werke überarbeiten wollte. Die Strategie, in weiteren Versionen neue Möglichkeiten auszuloten und Schwächen eines Bildes zu überwinden, stand mit einem Unwillen in Zusammenhang, künstlerische Projekte als abgeschlossen zu betrachten. Wie Berger bemerkt, hatte Degas Schwierigkeiten, Werke fertigzustellen. Wiederholt geht er auf Pentimenti ein, was diesen künstlerischen Charakterzug noch unterstreicht, und bezieht sich auf entsprechende Röntgenaufnahmen, die leider nicht den Weg in die Reihe der Abbildungen des Bandes gefunden haben. Demgegenüber erscheinen Degas' spätere Überarbeitungen aus der Hand gegebener Werke, welche die Grenzlinie zwischen *retouche* und *repaint* überschreiten, zuweilen recht brutal (36).

Abb. 5 Degas, *Portrait de Mlle E[ugénie] F[iocre]: à propos du ballet „La Sourc[e]“*, 1867/68. Öl/Lw., 130,8 x 145,1 cm. New York, Brooklyn Museum (<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4393>)

Auch Bergers Arbeit revolutioniert das Degas-Bild nicht völlig, aber er schärft es an vielen Stellen. Eine Leistung Bergers besteht in der Klärung, Präzisierung und Überprüfung von in der Forschung wiederholt vorgetragenen Deutungsmustern und Begrifflichkeiten, etwa bei der *répétition* oder im Verhältnis von Originalität und Innovation – letzterer Begriff sei vorzuziehen, weil er ohne die Konnotation des persönlichen Ausdrucks auskomme (41). Bergers geschärfter Blick auf die Werke Degas', die sich in ihren zahlreichen Bezügen untereinander als Instanzen eines Langzeitprojektes erkennen lassen, löst streckenweise auch die Forderung Clausen Pedersens nach einem Perspektivwechsel ein. Erhellend ist dabei sein Rekurs auf Alfred Gell, *Art and Agency* (1998), für seine Betrachtung des Werkkomplexes als „distributed object“, dessen Bestandteile, d. h. die Instanzen des variierten Werkes, in diversifizierten Beziehungen zueinander stehen (34). Damit erschließt Berger ein theoretisches Modell, um die zahlreichen Querverweise zwischen einzelnen Motiven, Figu-



ren und Konstellationen in Degas' *Tanzklassen* greifbar zu machen. In einem Abschnitt geht er bislang unbeachteten Bezügen nach (59), deren interagierende „Mikrostrukturen“ am besten in einer Datenbank zu visualisieren wären.

Stellenweise fragt sich der Leser, ob gegenüber dem Experiment nicht die Kategorie der Innovation sogar der präzisere Begriff sein könnte, etwa bei der Rezeption der Komplementärfarbentheorie Eugène Chevreuls (97). Diese Theorie hatte ihr experimentelles Stadium längst hinter sich gelassen, doch war ihre Anwendung auf die Farbgebung der Bilderrahmen auf den Impressionisten-Ausstellungen neuartig. Näher an einer naturwissenschaftlich geprägten Laborsituation war sicher das Experimentieren moderner Künstler mit neuen Materialien, seien es industriell hergestellte Pigmente, sei es die Verfremdung von Stoffen und Techniken für ästhetische Zwecke, was sie für die Kunstkritik oft in die Nähe der Alchemie rückte. Der ungewisse Ausgang, der dem Experiment zu eigen ist, begleitet auch Degas bei malerischen Versuchsanordnungen, etwa wenn er Ernest Rouart anweist, Mantegnas *Trionfo della Virtù* im Louvre so zu kopieren, wie Degas die Eigenart der venezianischen Malerei auffasste – erst mit einer apfelgrünen Grundierung, danach in Rot. Das Ergebnis, so Berger, „vermochte nicht zu überzeugen“ (103).

Anders stellt sich dies für die Mitte der 1870er bis 1880er Jahre betriebene Vermischung von Techniken wie Malerei, Pastellzeichnung und Druckgraphik dar: Degas verarbeitete beispielsweise zerriebene Pastellkreide mit dem Bindemittel Eitempera (107). Das Pastell kam zudem Degas' Gewohnheit entgegen, Werke immer wieder zu überarbeiten, da es ständig verändert werden kann – darüber hinaus experimentierte Degas auch mit unterschiedlichen Fixativen zur „Speicherung“ von Zwischenstufen. Die Druckgraphik bot mit ihren Zustandsdrucken analoge Möglichkeiten. Hier fällt indes noch mehr auf, wie sehr Degas mit zweckentfremdeten Instrumenten arbeitete bzw. experimentierte, wie beispielsweise mit dem *crayon électrique*, eigentlich dem Kohle-

stab einer Lichtbogenlampe, oder mit dem *crayon à l'émeri*, einem Schleifsteinstift. Experimentell sind auch die Versuche, farbige Graphiken herzustellen, da sie unter anderem auf technische Defizite der Lithographie und der Photographie reagieren, die Farbe nur mit Mühe oder noch gar nicht kontrolliert zu Papier bringen konnten. Berger ruft in diesem Kontext Lévi-Strauss' Rollenmodell des Bastlers (*bricoleur*) auf (118) – auch angesichts der technischen Improvisationen in der Druckgraphik ein nachvollziehbarer Vergleich.

MONOTYPIE ALS BILDGEBENDES VERFAHREN

Es sind just diese technischen Aspekte der Druckgraphik, die Jonas Beyer in seinem Buch über die Monotypie im Werk Degas' untersucht. Seine Schilderung des Forschungsstands in einer langen Fußnote, die darüber aufklärt, welche Monotypien in welchen Publikationen über die seit den 1960er Jahren erstellten Katalogisten hinaus zu ergänzen wären, macht eines deutlich: Ein neues Degas-Werkverzeichnis ist ein dringendes Desiderat, und zwar eines, das ernst nimmt, wie der Künstler die Grenzziehungen zwischen den Medien ignoriert und überwunden hat, und das deshalb das gesamte Œuvre umfassen muss. Nur ein digitales Werkverzeichnis kann die Werke in ihren oft kombinierten Medien und zahllosen technischen, ikonographischen und ausstellungsgeschichtlichen Verknüpfungen adäquat erfassen.

Beyer beginnt mit einem Rückblick auf die Geschichte der Monotypie undbettet Degas' druckgraphisches Interesse in die Konjunkturen des 19. Jahrhunderts ein. Zwischen dem Platten Ton der Radierung im Rückgriff auf Rembrandt und der Monotypie ist es nur ein kleiner Schritt. Die Frage, warum künstlerische Techniken der *anciens régimes* wie die Pastellzeichnung und die Monotypie im späteren 19. Jahrhundert eine Renaissance erfuhren, und welche kulturhistorischen Faktoren dazu beitragen, bleibt noch im Zusammenhang zu erforschen – eine Neubewertung von Zeichnung und Originalgraphik gegenüber vorgeblich industriellen Technologien wie der Photographie, ein Rekurs auf vorrevolutionäre Ästhetiken unter Na-

Abb. 6 Degas, Flussufer, 1890. Pastell über Monotypie, 30 x 40 cm. Privatsammlung (Richard Kendall, Degas Landscapes, New Haven u. a. 1993, S. 171, Abb. 152)

poléon III, ein Interesse der Bourgeoisie an vormals aristokratisch konnotierten Medien und ein wachsender Originalitäts- und Innovationsdruck auf dem sich ausdifferenzierenden Kunstmarkt

mögen dazu beigetragen haben. Fest steht, dass Degas mit seinen Pastellen und Monotypien eine zentrale Rolle in dieser Entwicklung spielte, die zudem eine populäre Erfolgsgeschichte war: Denn auch als Spiel, gewissermaßen als kleine Schwester des Experiments, war die Monotypie beliebt – Beyer schildert „Monotypie-Parties“ als Attraktionen im Paris um 1900 (146).

Degas hatte ein ausgeprägtes Interesse an künstlerischen und künstlerisch verwertbaren Techniken – mit Clausen Pedersen lässt sich sagen, er war auf der Suche nach technisch-ästhetischen Zweckmäßigkeiten. In den 1860er Jahren gehörte er zu jenen Künstlern im Umkreis der *Société des aquafortistes* um Alfred Cadart, zu dessen Sohn León er in die Werkstatt ging, um selbst an der Druckerpresse aktiv zu werden. Beyer wirft einen erhellenden Blick auf Degas' Beziehungen zu italienischen Künstlern in Paris, etwa zu Giuseppe De Nittis (39–51, hierzu auch der kleine Ausstellungskatalog *Degas and the Italians in Paris*, Royal Scottish Academy, Edinburgh 2003). Weitere Beobachtungen ließen sich im Anschluss an Joanna Meacock (Die Wissenschaft des Schönen. Whistler, Degas und das Wiederaufleben der Radierkunst im 19. Jahrhundert, in: Ausst.kat. *Impressionismus und Japanmode. Edgar Degas – James McNeill Whistler*, Städtische Galerie Überlingen, 2009, 70–85) zu Analogien und Verbindungen zwischen Degas und Whistler anstellen, die beide zu-



mindest phasenweise ähnliche Karrierepfade beschritten. Degas gehörte in den 1860er Jahren einer druckgraphischen Avantgarde an – ein Begriff, der im Vergleich zum „Experiment“, zur „Innovation“ und zur „Improvisation“ nachjustiert werden müsste.

Beyer beschränkt sich indes nicht auf die „Technikgeschichte“ Degas', sondern setzt sich auch mit Kontexten auseinander wie den Verhältnissen hinter den Ballettkulissen und den Schicksalen der jungen Tänzerinnen (176ff.). Jenseits des Experiments wird hier auch Degas' erzählerisches Potenzial aufgerufen. Nicht von ungefähr erinnert Beyer an Edmond Durants mit Degas in Verbindung gebrachtes „clair-obscur social“ (219f.). Degas' Darstellungen aus Bordellen haben ihr eigenes Kapitel (205–256). Nicht allen Thesen will man folgen – beispielsweise, ob die Monotypie in ihrer technischen Einfachheit das einfache und damit gesellschaftlich vorbildliche Landleben repräsentiere (136) –, aber die Darstellung bleibt stets erhellt und nachvollziehbar.

Beyer bemerkt, Degas reflektiere in den voyeuristischen Bordellszenen die „Unzulänglichkeit der Betrachterposition“ (251). Aus seinem letzten Kapitel erfährt man, dass Degas diese Unzulänglichkeit nicht nur ikonographisch und technisch, sondern auch wahrnehmungstheoretisch und letztlich erkenntnisphilosophisch an den Betrachter seiner Bilder weitergibt. Die hier geleiste-

te Analyse des Zusammenhangs von Unschärfe, Bewegung, Betrachterstellung und eingesetzten Medien ist Beyers zweiter großer Schwerpunkt. Vor allem an Degas' späten farbigen Landschaftsmonotypien (Abb. 6) wird eine Reihe von relevanten Referenzen erörtert. Die bedeutende Rolle des Zufalls in dem Landschaft bildenden, aber nicht abbildenden Verfahren wird mit den Praktiken August Strindbergs und Victor Hugos verglichen.

Weiterhin stellt Beyer die Rolle der Erinnerung im kreativen Verfahren heraus, die in einen Prozess der Verinnerlichung überführt wird, aus dem wiederum neue Landschaften entstehen können. Degas ist das perfekte Beispiel für Umberto Ecos „offenes Kunstwerk“: Die Unschärfe, die Offenheit des Werkes ist notwendig, um den Freiraum der Phantasie zu eröffnen. Zwischen Monotypie und Pastell ergibt sich in der Kombination eine Art Arbeitsteilung „zwischen Zeichnung und Druck“, in der das Pastell das Potenzial des kontingen- genten Untergrunds versuchsweise fixiert und schärft (323), den Vorgang aber bewusst offen hält und nicht abschließt (309). In seiner Schlussbe- trachtung versteht Beyer die Monotypie à la Degas als intentional herbeigeführte Verkomplizierung des Zeichenprozesses, ähnlich Clausen Pedersen, die feststellt, dass Kunst für Degas „fluid and complex“ sein musste (119), während Berger in Degas' Prozessualisierung auch eine Reaktion auf die lebensweltliche Kontingenzerfahrung sieht (145). Es ließen sich daran anschließend Überlegungen zum Topos der „denkenden Hand“ anstellen (aus der jüngeren Literatur etwa Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Chichester u. a. 2009; Yannis Had- jinicolaou, *Denkende Körper – Formende Hände. Handeling in Kunst und Kunsttheorie der Rembrandtisten*, Berlin/Boston 2016).

WACHS IN DEN HÄNDEN DER NACHWELT

Degas hatte also einen Plan, doch zu dem gehörte auch, ihn nie zu vollenden. Welche Folgen kann der neue Konsens mit sich bringen, Degas als Schöpfer eines ständigen *œuvre en progrès* zu se- hen? Der „elephant in the room“ sind die Bronzeplastiken, die weltweit als Werke Degas' ausge-

stellt werden (zu ihnen Anne Pingeot, *Degas. Sculptures*, Paris 1991, und Suzanne Glover Lindsay/Daphne S. Barbour/Shelley G. Sturman, *Edgar Degas Sculpture*, Sammlungskat. National Gallery of Art, Washington, DC 2010). Es ist überlie- fert, dass für Degas das Vergnügen, in Wachs immer wieder neu modellieren zu können, überwog, weil er so die Verantwortung, mit einer Bronze et- was für die Ewigkeit hinterlassen zu müssen, um- gehen konnte. Wenngleich die Aussagekraft dieser und anderer Anekdoten in Zweifel gezogen wurde: Bestenfalls blieb Degas unentschlossen, ob seine plastischen Arbeiten in Bronze gegossen werden sollten. Zu Lebzeiten geschah dies deshalb nicht. Auch ausgestellt wurde nur eine einzige Arbeit: die Wachsplastik der *Kleinen Tänzerin* (1881). (Degas' Ausstellungspolitik wäre im übrigen auch noch jen- seits der Geschichte des Impressionismus zu unter- suchen.) Die nach seinem Tod von Adrien Hébrard gegossenen Bronzen sind letztlich nur von den Er- ben, nicht vom Künstler autorisierte Abgüsse – vom Gipsabguss unterscheidet sie allein das Ewigkeit suggerierende Material. Der unkritische Betrach- ter könnte versucht sein, von diesem Material auf den Kunststatus des Objekts zu schließen. Doch wie Arthur Beale im Ausstellungskatalog *Degas and the Little Dancer* (Joslyn Art Museum Omaha, 1998) richtig bemerkte: „although bronze may be more noble and durable, it does not necessarily bring us closest to the artist.“ (108)

Die drei hier vergleichend betrachteten kri- tischen Studien zu Degas zeigen jede für sich, wie problematisch die Bronzegüsse nach Degas im Kontext seiner „Methode“ sind, um Kunstwerke als Instanzen eines andauernden offenen Prozes- ses zu verstehen und zu behandeln. Clausen Pe- dersen situiert die Wachsplastiken Degas' inner- halb von dessen Methode, Instabilitäten aufzusuchen, um aus ihnen Inspiration für Werke und weitere Experimente ziehen zu können (105). Die postumen Bronzen nach Degas wären dann nur teure Souvenirs an einen anspruchsvollen Künst- ler, unabhängig von ihren nicht von der Hand zu weisenden kunsthandwerklichen Qualitäten. Als

Gedankenexperiment stelle man sich eine Schokoladenskulptur von Dieter Roth als Bronzeguss vor. Mit solchen Konsequenzen aus den Erkenntnissen von Clausen Pedersen, Berger und Beyer wird sich die Degas-Forschung künftig auseinandersetzen müssen. Die Ny Carlsberg Glyptotek hat dies in ihrer Ausstellung *The Complete Collection of Degas' Models in Bronze* 2015 ignoriert – im ebenfalls von Line Clausen Pedersen herausgegebenen Katalog sind zahlreiche Photographien der Bronzen und Ausstellungsansichten seitenfüllend abgedruckt, doch eine Auseinandersetzung mit den im eigenen Haus gesetzten kunsthistorischen

Maßstäben oder auch nur ein Wiederabdruck des Aufsatzes von Barbour und Sturman aus dem Katalog von 2013 finden nicht statt. Degas bleibt nach wie vor so *inconnu*, wie es dem Ausstellungsbetrieb gerade recht ist, um ihn als *illustre* präsentieren zu können.

DR. DR. GRISCHKA PETRI
Kunsthistorisches Institut,
Regina-Pacis-Weg 1, 53113 Bonn,
grischka.petri@uni-bonn.de

Pompeo Batoni als „caposcuola“ der römischen Malerei und Liebling der „Milordi“

Edgar Peters Bowron

Pompeo Batoni. A complete catalogue of his paintings. New Haven/London, Yale University Press 2016. 2 Bde., 730 S., 420 Farb-, 40 s/w Abb. ISBN 978-0-300-14816-9. £ 195,00

nenteste war. Aus der Perspektive der Zeitgenossen wurden beide Maler als konkurrierendes Diokurenpaar wahrgenommen, und so war es folgerichtig, dass der radikale Verlust an Ansehen, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzte, beide traf, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen.

WEGE DER BISHERIGEN FORSCHUNG

Nach dem ersten Ansatz zu einer Rehabilitation Batonis durch die Dissertation von Ernst Emmerling von 1932 übernahmen italienische und amerikanische Fachleute die Aufarbeitung des Œuvres und des kulturellen und sozialen Kontextes, in dem es zu verorten ist. Auf die erste monographische Ausstellung, die Isa Belli Barsali 1967 in Lucca, dem Geburtsort des Malers, kuratierte und die ein großes internationales Echo fand, folgte der auf extreme Konzentration und Informationsdichte angelegte Catalogue raisonné, den Edgar Peters Bowron 1985 auf der Grundlage der von Anthony M. Clark († 1976), dem eigentlichen Wiederentdecker Batonis und des römischen Settecento, gesammelten Materialien erarbeitet und publiziert hat. Mit diesem Standardwerk war das Funda-

Die römische Malerei des 18. Jahrhunderts gehört nicht zu den Gebieten, die sich in der deutschsprachigen Kunstgeschichte einer besonderen Beachtung erfreuen. Fast scheint es, dass hier immer noch das Verdict nachwirkt, das Joshua Reynolds 1788 über die damals noch im Zentrum der internationalen Aufmerksamkeit stehende römische Malschule fällte. Die Perspektiven des Fortschritts und der Innovation verbanden sich schon zur damaligen Zeit nicht mit den von Reynolds als Epigonen des römischen Akademismus kritisierten Malern, von denen Batoni neben Mengs der promi-