

Adaption der Altmeister und experimentelle Bildverfahren – ein etwas anderer Degas

Degas. Klassik und Experiment.

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe,
8. November 2014–15. Februar
2015. Kat. hg. v. Alexander Eiling.
München, Hirmer 2014.
299 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-7774-2287-9. € 45,00

Die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe kann auf eine beachtliche Zahl von Ausstellungen zur französischen Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts zurückblicken, wovon zahlreiche umfangreiche Werk-schauen zeugen. Allein innerhalb der letzten gut zehn Jahre reichte das Spektrum von Eugène Delacroix (2003/04) über Édouard Vuillard (2008/09) und Jean-Baptiste-Camille Corot (2012/13; vgl. die Rez. von Klaus Heinrich Kohrs in: *Kunstchronik* 66, 2013/4, 199ff.) bis zu Jean-Honoré Fragonard (2013/14; vgl. die Rez. von Christoph Vogtherr in: *Kunstchronik* 68, 2015/4, 200ff.). Eine weitere Fortsetzung dieses Reigens, der sich nicht zuletzt dem Sammlungsspektrum sowie der geografischen Nähe zu Frankreich verdankt, stellt die Ausstellung *Degas. Klassik und Experiment* dar. Über 130 Werke aus mehr als 50 internationalen Sammlungen, darunter zahlreiche Leihgaben aus Übersee, führten die Vielseitigkeit von Degas' Schaffen ebenso wie die Bedeutung wiederkehrender Themen und Motive in seinem Œuvre vor Augen.

Unter den Exponaten befand sich auch eine Auswahl von Bildern anderer Künstler, die das Anliegen der Ausstellung zusätzlich unterstrichen. Ziel der KuratorInnen – Alexander Eiling in Zusammenarbeit mit Sonja Maria Krämer und Nina Trauth – war es nämlich, einerseits die „Bedeu-

tung der klassischen Tradition“ für Edgar Degas' Werk zu unterstreichen und andererseits „Einblick in das breite Spektrum seiner zum Teil hoch-experimentellen Herstellungsverfahren“ zu geben, um dadurch der „pauschalen Einordnung des Künstlers als Impressionist“ entgegenzuwirken, so Eiling in seinem einleitenden Katalogessay (17).

ORIGINELLE SCHWERPUNKTSETZUNG

Die KuratorInnen der Karlsruher Schau knüpften an eine Forschungsrichtung zu Degas' Kopierpraxis an, deren zentrale Positionen – wie im Katalog hervorgehoben – die Arbeiten von Henri Loyrette (im Kat. *Copier Créer*, Paris 1993), Theodore Reff (in zahlreichen Aufsätzen) und Richard Thomson (im Kat. *The Private Degas*, Manchester 1987) markieren. Da die Ausstellung Degas' Einordnung in kunstgeschichtliche Modelle verkomplizierte, wären insbesondere noch Carol Armstrong (*Odd Man Out*, Chicago 1991) sowie Richard Kendall (Kat. *Degas beyond Impressionism*, London 1996) als wichtige Referenzen anzuführen. Für die Analyse experimenteller Herstellungsverfahren ist auf Publikationen zu bestimmten Werk- und Sammlungskomplexen zu verweisen (wie Kat. *Edgar Degas: The Painter as Printmaker*, Boston 1984; Anne F. Maheux, *Degas Pastels*, Ottawa 1988; Kat. *Art in the Making: Degas*, London 2004; Jonas Beyer, *Zwischen Zeichnung und Druck. Edgar Degas und die Wiederentdeckung der Monotypie im 19. Jahrhundert*, München 2014; Christian Berger, *Wiederholung und Experiment bei Edgar Degas*, Berlin 2014), auf Denis Rouarts frühe Untersuchung *Degas à la recherche de sa technique* (Paris 1945) sowie auf die Kopenhagener Ausstellung *Degas' Method* von 2013.

Obwohl das Karlsruher Projekt also keinen völlig neuen Blick auf Degas und sein Werk warf – was bei einem so vielbeachteten, eingehend bearbeiteten und häufig ausgestellten Künstler auch kaum vorstellbar erscheint – war sein Fokus den-



Abb. 1 Edgar Degas, Selbstbildnis mit erhobem Hut, um 1863. Öl auf Lw., 92,5 x 66,5 cm. Lissabon, Fundação Calouste Gulbenkian (Ausst.kat. 2014, Kat. Nr. 10)

Perspektiven herausarbeiten, dürfte die Betonung der zentralen Rolle der „alten Meister“ für Degas' Bildfindungen und künstlerische Praxis viele Besucher überrascht haben.

Die Komplexität der Referenzen und Bezugspunkte, innerhalb derer das Œuvre zu situieren ist, verdeutlichte ein der Ausstellung als eine Art Ouvertüre vorangestelltes „Laboratorium Degas“. Anhand von Reproduktionen, die auf einer halbkreisförmigen Wand verteilt waren, wurde hier ein Panorama heterogener

noch bemerkenswert. Im Unterschied zu anderen großen Schauen der letzten Jahre stellte es weder ein einzelnes Thema – wie das Ballett, den Akt oder die Pferderennen – in den Vordergrund, noch beschränkte es sich auf eine bestimmte Werkphase. Im Gegenteil: Die in Degas' Zeit wie heute populären Hauptthemen des Künstlers traten hier etwas zurück zugunsten weniger bekannter und seltener präsentierter Werkkomplexe, etwa den Porträts und den Historien. Und obwohl die KuratorInnen Degas' Anbindung an die Tradition keineswegs an die Stelle der gängigeren, auf Charles Baudelaires gleichnamigen Text über Constantin Guys rekurrierenden Charakterisierung als „Maler des modernen Lebens“ setzten, sondern vielmehr den dialektischen Zusammenhang beider

Bild- und Erfahrungswelten ausgebreitet, mit denen sich Degas auseinandersetzte und die er in seinen Werken verarbeitete. Das Spektrum reichte von antiker Kunst über altdeutsche Malerei bis hin zu einem Plan der Stadt Paris und umfasste Gemälde von Jean-Auguste-Dominique Ingres und Édouard Manet ebenso wie japanische Farbholzschnitte, Karikaturen und Fotografien. Die Ausstellung eröffnete von hier aus eine Perspektive in Richtung der klassischen Tradition, ließ aber Bezüge zur Kunst Japans oder zur Bewegungsfotografie eines Eadweard Muybridge an einzelnen Stellen durchschimmern. Daneben sind dem Japonismus sowie dem Verhältnis Manet – Degas eigene Beiträge im Katalog gewidmet. In ihrem thematisch gegliederten Aufbau changierte die Präsentati-



Abb. 2 Degas, Selbstbildnis (recto), Bildnisstudie nach Parmigianino (verso), 1854. Bleistift, 33 x 23,8 cm. Privatsammlung [Ausst.kat. 2014, Kat. Nr. 1]

tion zwischen einer Thesenausstellung und einer Werkschau, innerhalb derer das Leitthema in unterschiedlicher Deutlichkeit hervortrat. Die fünf Gemälde und Pastelle von Degas, durch deren Besitz die Kunsthalle einen der größten Sammlungsbestände des Künstlers in Deutschland vorweisen kann, dienten dabei nicht unbedingt als Dreh- und Angelpunkte, sondern wurden durch gezielte Leihgaben kontextualisiert.

PORTRÄT, LANDSCHAFT, DRUCKGRAFIK

Den Auftakt des Parcours bildeten die Selbstporträts: den Ausgangs- und Höhepunkt zugleich markierte hier das *Selbstbildnis mit erhobener Hut* aus der Fundação Gulbenkian in Lissabon (Abb. 1). Angesichts seines programmatischen Anspruchs überrascht, dass Degas das Werk – wie sämtliche seiner zahlreichen Selbstporträts – nie öffentlich ausstellte. Während Landschaftshintergrund und Inkarnat an venezianische Malerei erinnern, ver-

weist die klare Linienführung auf die intensive Auseinandersetzung mit Ingres. Diese Gleichrangigkeit von Linie und Farbe, ein vergleichbar repräsentativer Charakter und der selbstbewusste Habitus finden sich auch auf einem Selbstporträt Théodore Chasseriaus, zu dem Degas' Bild in Bezug gesetzt wurde. Eine glückliche visuelle Korrespondenz durch die Hängung in einer Achse bestand zudem zwischen dem Chasseriau-Bildnis und einer frühen Bleistiftstudie Degas', deren Rückseite eine Kopie nach einem heute zumeist Parmigianino zugeschriebenen Bildnis zeigt, das damals noch für ein Selbstporträt Raffaels gehalten wurde (Abb. 2). Diese Doppelung verlieh dem Blatt einen geradezu programmatischen Charakter innerhalb der Ausstellung. Umgeben war es von drei Porträts (Courbet, Manet, Tissot) aus der Sammlung der Kunsthalle, deren Bezug zu den Selbstporträts sich nicht zwingend ergab. Folgerichtig sind ihnen im Katalog auch keine Einträge gewidmet.



Die weiteren dem Porträtwerk gewidmeten Räume verdeutlichten die Privatheit dieser Gattung für Degas – er porträtierte fast ausschließlich Familienmitglieder und Freunde – ebenso wie ihre Bedeutung innerhalb seines Œuvres, auch über das Frühwerk hinaus. Besondere Highlights waren hier das malerisch brillante Bildnis *Edmondo und Thérèse Morbili* aus Boston, ein vom Los Angeles County Museum entliehenes Doppelporträt der Schwestern *Giovanna und Giulia Bellelli*, auf dem die jüngere der beiden Schwestern durch beinahe

fotografisch anmutende Unschärfe merkwürdig entrückt erscheint, sowie schließlich eine Auswahl an Bildnissen von Mitgliedern der Familie Rouart, denen der Betrachter regelrecht beim Altern zusehen konnte.

Degas' technische Experimentierfreude wurde in der Ausstellung vor allem im Bereich der Druckgrafik greifbar: Frühe Radierungen in verschiedenen Zuständen belegten seine im Kontext des *Etching Revival* in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu situierende Auseinandersetzung mit Rem-

brandt, während Blätter wie *Mary Cassatt im Louvre* sich durch den ungewöhnlichen Einsatz grafischer Mischtechniken und die schon beschriebene experimentelle Kompositionsweise auszeichnen. Schließlich wären noch die Monotypien zu nennen, sowohl die aus dem Dunkel hervortretenden Frauen bei oder nach der Toilette als auch die farbigen Landschaftsmonotypien, die der Künstler teils in Pastell überarbeitete. Generell dokumentierte die Ausstellung die Bedeutung der nicht allzu zahlreichen Landschaftsdarstellungen in Degas' Werk.



Abb. 3 Degas, Alexander und Bucephalus, 1861/62. Öl auf Lw., 115 x 89 cm. Washington D.C., National Gallery of Art [Ausst.kat. 2014, Kat. Nr. 86]

VORBILDICHE ALTE MEISTER

Besonders ergiebig für die Frage der Auseinandersetzung mit altmeisterlichen Vorbildern ist die Historienmalerei. Die KuratorInnen ließen diese allerdings nicht für sich stehen, sondern verbanden sie unter der Überschrift „Von Sparta nach Paris“ mit Bildern zeitgenössischer Szenen aus Oper, Ballett und den Café-Concerts. Sie betonten damit den Stellenwert, den Degas seinen frühen Historienbildern zeit lebens beimaß, ebenso wie die Vielfalt themenübergreifender Bezüge im Œuvre, die auch vermeintlich klar umrissene Werkphasen überschreiten. Im Rahmen der Ausstellung waren jene Korrespondenzen die wichtigsten, die über thematische Grenzen hinweg verfolgt werden konnten – etwa von den *Jungen Spartanerinnen* (um 1860) zu späten Zeichnungen von Tänzerinnen. Mindestens ebenso instruktiv für den Besucher waren Zusammenstellungen wie die von Skizzen für das wenig bekannte Gemälde *Alexander und Bucephalus* aus der National Gallery in Washington (Abb. 3), die den frühen, klassisch geprägten Werkprozess des indirekten Ingres-Schülers Degas veranschaulichen und die Lesbarkeit der fragmentarisch gebliebenen Komposition erleichtern. Daneben erfreute man sich an der Qualität der zahlreichen Leihgaben und damit der seltenen Möglichkeit, erstaunliche Werke wie das *Baumwollkontor in New Orleans* – Degas' ersten öffentlichen Ankauf, bis heute in der Sammlung des Musée des

Beaux-Arts in Pau – oder die ebenfalls während der Amerikareise des Künstlers Anfang der 1870er Jahre angelegte *Gesangsprobe* aus der Dumberton Oaks Collection in Washington sehen zu können.

Auch die letzten beiden Kapitel der Ausstellung, die sich mit den Pferdedarstellungen und dem weiblichen Akt beschäftigten, unterstrichen die Suche nach einer mit dem modernen Leben korrespondierenden Bildsprache, für die der Künstler auch auf zeitgenössische Bildmedien wie den japanischen Farbholzschnitt und die Fotografie zurückgreifen konnte. Damit wurde eine mono-



Abb. 4 Degas, *Jockeys vor dem Start*, 1878/79. Öl und Pastell auf Papier, 107 x 73 cm. Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts [Ausst.kat. 2014, Kat. Nr. 98]

Abb. 5 Degas, *Frau des Kandaules*, um 1856. Öl auf Lw., 29 x 22,1 cm. Schottland, Privatsammlung (Ausst.kat. 2014, Kat. Nr. 115)

kausale Argumentation oder eindeutige Einflusskonstruktion vermieden, die der Komplexität von Degas' Praxis nicht gerecht würde. Das erste der beiden Kapitel trug den programmatischen Titel „Vom Parthenon-Fries auf die Rennbahn“ und kombinierte Kopien nach antiken und altitalienischen Motiven – letztere entstanden vornehmlich während der Italienreise des Künstlers in den Jahren 1856–59 – mit einer laut Richard Thomson (*Degas. The Nudes*, London 1988) wohl auch für spätere Aktdarstellungen einflussreichen Kopie nach Delacroix' *Einzug der Kreuzritter in Konstantinopel*,

zeitgenössischen Pferderennendarstellungen von Théodore Géricault und Édouard Manet, Aufnahmen von Muybridge und vor allem Degas' eigenen Pferderennen, darunter die kompositorisch wie durch ihr Kolorit frappierenden *Jockeys vor dem Start* aus Birmingham (Abb. 4).

Entsprechend einem überlieferten Bonmot des Künstlers hätte der letzte Teil „Von Susanna im Bade zur Frau in der Wanne“ heißen können. Am erstaunlichsten war hier vielleicht ein frühes, wenig bekanntes Bild zum Thema der *Frau des Kandaules* (Abb. 5) aus schottischem Privatbesitz, das den rückwärtig gegebenen Akt in einem so reduzierten Interieur zeigt, dass das antike Sujet der auf Herodot zurückgehenden Geschichte ohne den Titel kaum wahrzunehmen wäre.



DER KATALOG

Der Katalog, in dem neben den ausführlichen Katalognummern – keine Selbstverständlichkeit – vor allem die ausgezeichnete Qualität der Reproduktionen auffällt, ist entsprechend dem Ausstellungsparcours gegliedert. Er modifiziert allerdings mitunter die Abfolge der Exponate und der thematischen Blöcke. Daraus ergibt sich eine stringente Argumentation. Dem umfangreichen eigentlichen Katalogteil vorangestellt sind fünf thematische Aufsätze, unter denen Margret Stoffmanns kenntnisreiche Ausführungen zur Bedeutung der Kopierpraxis für den Künstler hervorstechen. Insbesondere die Linie, die sie von einer wenig bekannten Kopie der *Allegoria sacra* von Giovanni Bellini, die der junge Degas um 1859/60 in den Uffizien

anfertiigte, zu raffinierten späteren Raumkonstruktionen wie dem *Baumwollkontor* zieht, ist überaus aufschlussreich. Anett Göthes Text über „Degas und den Japonismus“ hingegen fällt zu stark einflussgeschichtlich und etwas schematisch aus: Sicherlich kann Degas „zu den Japonisten der ersten Generation in der französischen Kunst gezählt werden“ (64), wenn man mit solchen Ismen operieren möchte – aber was ist damit schon gesagt?

Mary Anne Stevens' Rekonstruktion des Verhältnisses zwischen Manet und Degas trägt dem Umstand Rechnung, dass wohl kein anderer Zeitgenosse in gleichem Maße wie diese beiden zwischen einem Bekenntnis zur Tradition und einer gleichzeitigen Suche nach neuen Ausdrucksformen operierte. Die Autorin weist auf Parallelen hin, ohne Differenzen zu überdecken. Einzig ihr Fazit, wonach beide Künstler „visuelle Sprachen“ generiert hätten, „die neue Erwartungen an die Kunst heranzogen und sie schließlich in die Abstraktion führen sollten“ (52), überrascht in seiner teleologischen Eindeutigkeit. Bettina Kaufmanns Ausführungen über „Degas und Deutschland“, denen eine Auflistung der Sammlungskomplexe in deutschen Museen beigegeben ist, stellen nicht nur aufgrund des Ausstellungsorts eine sinnvolle Ergänzung dar.

Sieht man also von minimalen Kritikpunkten ab, ist eine überzeugende Ausstellung mit einem gelungenen Katalog geglückt. Zu diesem positiven Eindruck trug auch die Gestaltung der Räume bei, in denen immer wieder – gemäß Degas' eigenen Vorstellungen – Leinwandgemälde und Papierarbeiten gemischt gezeigt wurden. Mit den in verschiedenen Grautönen gehaltenen Wänden war die Präsentation angenehm nüchtern und unaufdringlich. Instruktive Raumtexte erlaubten es, die jeweilige Konzeption nachzuvollziehen, während Texte zu einzelnen Arbeiten statt auf Wandbildern in einem kleinen Begleitheft abgedruckt waren, was der Betrachtung der Werke zugute kam. Die Klassifizierung von Degas' künstlerischer

Praxis zwischen „Klassik und Experiment“ vermittelte ein komplexeres und facettenreicheres Bild von Degas' Kunst als manche Schau der letzten Jahre. Gerade die den Akten und Pferdedarstellungen gewidmeten Räume verdeutlichten, dass auch auf diesen gut erforschten Feldern noch neue Einsichten möglich sind.

Zu fragen bleibt allenfalls, ob die Bedeutung der Kopien und damit der alten Meister für das gesamte Œuvre nicht etwas überbetont wird – werden diese Aspekte doch im frühen Schaffen sowie in Teilen des Spätwerks viel deutlicher. Um das „Laboratorium Degas“ in seinen vielfältigen, technischen wie motivischen Dimensionen experimenteller Erprobung und seiner stets mehrfach geschichteten und gebrochenen Auseinandersetzung mit anderen Kunst- und Bildformen besser zu verstehen, lieferte die Ausstellung gleichwohl zahlreiche wichtige Einsichten und Anknüpfungspunkte.

DR. CHRISTIAN BERGER
Johannes Gutenberg-Universität Mainz,
IKM – Abteilung Kunstgeschichte,
Jakob-Welder-Weg 12, 55128 Mainz,
christian.berger@uni-mainz.de