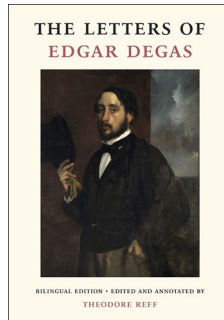


THE LETTERS OF EDGAR DEGAS, EDITED AND ANNOTATED BY THEODORE REFF

Bilingual Edition. New York: Wildenstein Plattner Institute/
University Park, PA: Pennsylvania State University Press 2020,
3 Bde., 1464 Seiten mit 55 Farbabb., ISBN 978-0-9988175-1-4.



Rezensiert von
Christian Berger

In der Literatur zu Edgar Degas (1834–1917) nehmen die überlieferten Selbstzeugnisse eine prominente Rolle ein. Hierunter fallen zum einen erhaltene schriftliche Originalquellen aus der Hand des Künstlers, zum anderen anekdotische Erinnerungen und Bonmot-Sammlungen von Zeitgenoss*innen, die diese in den Jahrzehnten nach Degas' Tod veröffentlichten. Zu letzterer Kategorie zählen die Aufzeichnungen von Daniel Halévy, dessen Vater Ludovic Halévy eine langjährige Freundschaft mit Degas verband, die Erinnerungen von Degas' Nichte Jeanne Fevre sowie die bereits 1924 erschienene Sammlung anekdotischer Erzählungen des Kunsthändlers Ambroise Vollard, deren Zuverlässigkeit allerdings besonders in Frage steht.¹ Auch in zahlreiche andere Texte von Zeitgenoss*innen, beispielsweise Paul Valérys kunsttheoretisch angereicherte Schrift *Degas Danse Dessin*, sind derartige Zeugnisse einge-

¹

Daniel Halévy, *Degas parle*, Paris 1960 (Neuauf. 1995); Jeanne Fevre, *Mon oncle Degas*, Genf 1949; Ambroise Vollard, *Degas (1834–1917)*, Paris 1924.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2022, S. 721–728

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.3.90395>

flossen.² Gemeinsam mit anderweitig publizierten Briefauszügen und Erinnerungen haben sie das Bild des Künstlers über die Jahre hinweg wesentlich geprägt.³

Unter den schriftlichen Selbstzeugnissen wiederum sind neben den Briefen, deren Neuausgabe diese Rezension gilt, vor allem die Notiz- und Skizzenbücher zu nennen, die sich größtenteils in der *Bibliothèque nationale de France* in Paris befinden. Letztere wurden bereits 1976 durch eine umfassende Edition der Forschung erschlossen.⁴ Einige Briefe wiederum liegen seit 1945 in einer Edition von Marcel Guérin vor.⁵ Wenn Theodore Reff, emeritierter Professor an der Columbia University in New York und als Herausgeber der *Notebooks* sowie Autor weiterer einschlägiger Publikationen einer der prominentesten Degas-Kenner,⁶ nun nach jahrzehntelanger Vorbereitung eine neue Briefausgabe vorlegt, verbindet sich damit eine erhebliche Erweiterung des erschlossenen Quellenbestands: Statt der 248 Briefe in der Edition von Guérin sind nun nicht weniger als 1245 Briefe und Brieffragmente in der luxuriös ausgestatteten, dreibändigen Ausgabe versammelt. Wie Reff als Herausgeber im Vorwort erläutert, wurden einige von ihnen zwischenzeitlich verstreut publiziert, und auch das nun versammelte Konvolut könne keineswegs als vollständig gelten, da immer noch unbekannte Briefe auf dem Markt erschienen.⁷ Während der Künstler weitgehend aufbewahrte, was seiner eigenen Hand entstammte, seien lediglich etwa sechzig an ihn gesandte Briefe erhalten. Bei dieser „Auslese“, so Reff, könnten auch die Erben eine Rolle gespielt haben.⁸ Zu den bedauerlichen – und unerklärlichen – Lücken zählt der größte Teil von Degas’ Korrespondenz mit seinem Vater Auguste und seinen Brüdern Achille und René Degas sowie mit

2

Paul Valéry, Degas Danse Dessin (1936), in: ders., *Ceuvres*, hg. von Jean Hytier, Bd. 2, Paris 1960, 1163–1240. Vgl. dazu *Degas Danse Dessin. Hommage à Degas avec Paul Valéry* (Ausst.-Kat. Paris, Musée d’Orsay), hg. von Leïla Jarbouai, Marine Kisiel und Nathalie Bailleux, Paris 2017.

3

Vgl. etwa Hans Graber (Hg.), *Edgar Degas. Eigene Zeugnisse – Fremde Schilderungen – Anekdoten*, Basel 1940; Richard Kendall (Hg.), *Degas by Himself. Drawings, Prints, Paintings, Writings*, Boston 1987; Karine Marie (Hg.), *Edgar Degas. Regards sur une œuvre*, Paris 1997.

4

Theodore Reff (Hg.), *The Notebooks of Edgar Degas. A Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*, Oxford 1976.

5

Marcel Guérin (Hg.), *Degas. Lettres*, Paris 1945; bereits 1931 erschien an gleicher Stelle eine weniger umfassende Ausgabe desselben Herausgebers.

6

Darunter insbesondere *The Artist’s Mind*, New York 1976.

7

So zum Beispiel *Degas inédit. Actes du Colloque Degas, Musée d’Orsay, 18–21 avril 1988*, Paris 1989. Diese Edition enthält rund 350 unveröffentlichte Briefe, davon über 200 an den Galeristen Paul Durand-Ruel. Dort wird bereits Reffs in Vorbereitung befindliche Edition erwähnt. Vgl. ebd., 355.

8

Vgl. *Preface*, I–15.

der amerikanischen Künstlerin Mary Cassatt. Letztere wurde durch seine Vermittlung in den Kreis der Impressionist*innen eingeführt und verfolgte in den 1880er Jahren zudem gemeinsame Projekte mit ihm. Auch sind insgesamt nur wenige Briefe an prominente impressionistische Künstler*innen erhalten, was auf die wechselseitige Distanz zwischen Degas und dieser losen Gruppierung hindeuten könnte.⁹

Der erste der drei Bände versammelt nach dem Vorwort und einer ausführlichen Einleitung gut 400 Briefe im französischen Original, also zahlenmäßig rund ein Drittel, umfangsmäßig etwas mehr, da Degas' Briefe mit den Jahren in der Tendenz kürzer wurden. Insbesondere im hohen Alter machte dem Künstler seine nachlassende Sehfähigkeit zu schaffen, worüber er sich seit dem Beginn dieser Schwierigkeiten ab Anfang der 1870er Jahre auch in seinen Briefen äußerte. Der zweite Band enthält die französische Transkription der übrigen Briefe; der dritte versammelt die englischen Übersetzungen sowie weitere Materialien, darunter Kurzbiografien häufig genannter Personen, nicht weniger als fünf Indices (Personen, Orte, Empfänger*innen der Briefe, Themen sowie erwähnte Arbeiten des Künstlers) und einen Stadtplan der 9. und 18. Arrondissements von Paris, wo Degas den größten Teil seines Lebens verbrachte. Bei den im französischen Original edierten Briefen wurden lediglich kleine Anpassungen im Interesse der Lesbarkeit vorgenommen.¹⁰ Sie werden durch einen extensiven Anmerkungsapparat in englischer Sprache ergänzt, der die Expertise des Herausgebers eindrucksvoll vor Augen führt und dennoch niemals ausufernd erscheint. Bei den Übersetzungen finden sich lediglich Fußnotenziffern, die wiederum auf den Apparat in den ersten zwei Bänden zurückverweisen. Im Zuge der Lektüre gilt es also, mitunter zwischen Einleitung, edierten Briefen, Übersetzungen und Anmerkungsapparat hin und her zu blättern. Dennoch erscheint dieser Aufbau absolut schlüssig und in der Handhabung angenehm. Auch die Bemühungen des Herausgebers um eine korrekte Datierung und Sequenzierung der Briefe sowie die Aufmerksamkeit für Details, etwa die Angaben zum Briefpapier, machen das Konvolut zu einem neuen, unverzichtbaren Standardwerk der Degas-Forschung.

Dass eine solche Edition in der heutigen Zeit überhaupt in Buchform erscheint, dürfte in ökonomischer Hinsicht wesentlich auf das *Wildenstein Plattner Institute* als herausgebende Institution zurückzuführen sein. Hierbei handelt es sich um eine Stiftung, die 2016 in den Vereinigten Staaten gemeinschaftlich von dem Kunsthändler Guy Wildenstein und der *Hasso Plattner Foundation* ins

9

Vgl. *Introduction*, I–44. Diesen Umstand betont auch Michelle Foa in ihrer Rezension der vorliegenden Publikation in *Nineteenth-Century Art Worldwide* 20, 2021 (31.08.2022).

10

Vgl. *Preface*, I–17.

Leben gerufen wurde.¹¹ Der mögliche Mehrwert einer digitalen (Zusatz-)Edition, die Querverweise zwischen einzelnen Briefen, die Verlinkung zu zusätzlichen Materialien oder gar eine umfassende Faksimilierung ermöglichen würde, wäre beträchtlich. In der vorliegenden Form bilden die drei Leinenbände im Schuber gleichwohl ein Musterbeispiel von – im besten Sinne – Wissenschaft und Spezialistentum alter Schule und die beeindruckende Summe eines in wesentlichen Teilen Degas und seiner Kunst gewidmeten Gelehrtenlebens.

In seiner Einleitung skizziert Reff ein Bild von Degas als Künstlerpersönlichkeit, wie es sich aus den in der Ausgabe versammelten Schriftstücken erschließt. Der Text behandelt sowohl die Spezifika und Funktionen der Briefe als auch die in ihnen aufgeworfenen Themen und Fragestellungen, von denen einige überaus problematische Punkte berühren, wie beispielsweise Degas' politische und gesellschaftliche Haltungen, sein Verhältnis zu Frauen sowie antisemitische Einstellungen.

Die Einleitung mündet in der Frage, welche Aussagen über Degas' Kunst den Briefen zu entnehmen sind. Denn abgesehen von wenigen Ausnahmen – wie einem Brief an die Mitglieder der Jury des Pariser Salons aus dem April 1870, in dem sich der noch weitgehend unbekannte Künstler über die Präsentationsbedingungen auslässt und alternative Vorschläge unterbreitet – verzichtet Degas in den erhaltenen Briefen zumeist auf längere Ausführungen zur Kunst. Die entsprechenden Passagen erinnern teils an anderweitig überlieferte Aussagen und zeugen von der allgemeinen Vorliebe des Künstlers für Aphorismen. Zumindest in dieser Hinsicht also lassen sich die Briefe weniger als jenes Korrektiv zu den *Notebooks* und fremden Erinnerungen begreifen, als die Reff sie an anderer Stelle bezeichnet.¹² Dass der Herausgeber selbst in der Einleitung gelegentlich auf solche vielzitierten Bonmots des Künstlers zurückgreift,¹³ verweist auf die methodische Problematik des Umgangs mit mehr oder minder gesicherten Künstler*innenäußerungen sowie der damit verbundenen Fragen künstlerischer Selbststilisierung – einschließlich der damit einhergehenden Mythisierung durch Zeitgenoss*innen und spätere Autor*innen. Die edierten Briefe zeugen von der Vorliebe des Künstlers für sorgfältig verdichtete Aussagen und Aphorismen – also Wendungen, die im Gedächtnis bleiben und sich zur Weitererzählung eignen. An einem Beispiel demons-

11

Vgl. [Wildenstein Plattner Institute](#) (25.08.2022). Hasso Plattner zählt zu den Mitbegründern des Softwareunternehmens SAP. Vgl. [Hasso Plattner Foundation](#) (31.08.2022).

12

Vgl. *Introduction*, I–46.

13

Vgl. etwa *Introduction*, I–33: „No art was ever less spontaneous than mine', he once confessed; 'Of inspiration, spontaneity, temperament, I know nothing.'“ Auch die Wahl des Verbs „to confess“ („gestehen“) wirkt in diesem Zusammenhang merkwürdig undistanziert und unkritisch. Das Zitat, dessen von Reff hier ausgelassener Mittelteil die Bedeutung der Alten Meister betont, bildet auch den Ausgangspunkt für Richard Thomson, *The Private Degas*, London 1987.

triert Reff, wie Degas – bei aller Spontaneität und Brillanz seines schriftlichen Ausdrucks – besonders pointierte Wendungen mitunter sorgfältig plante.¹⁴ Indem er diese in schriftlicher und mündlicher Form in Umlauf brachte, konstruierte er sein Bild für die Nachwelt entscheidend mit.

Zu den problematischsten Aspekten von Degas' Persönlichkeit gehört sein im höheren Alter und im Zuge der Dreyfus-Affäre offen zutage tretender Antisemitismus. Reff führt diese Problematik in seiner Einleitung klar vor Augen.¹⁵ Er verweist außerdem auf frühere Briefpassagen, in denen Degas künstlerisches Schaffen eng mit der jeweiligen nationalen Kultur oder (im zeitgenössischen Sprachgebrauch durchaus verbreitet) „Rasse“ verknüpfte,¹⁶ sowie auf die elitäre Selbstwahrnehmung des Künstlers als Abkömmling und Mitglied des privilegierten Bürgertums.¹⁷ An anderer Stelle hingegen stellt sich der Eindruck ein, dass Reffs Bemühungen um Differenzierung nichtsdestotrotz mit einer Tendenz einhergehen, den Künstler in kein allzu negatives Licht zu rücken – etwa hinsichtlich der komplexen Frage von Degas' Misogynie, die bis heute kontrovers diskutiert wird.¹⁸ Sehr bemüht erscheinen zudem die Versuche, sämtliche Belege für ein eindeutig heterosexuelles Interesse Degas' zusammenzutragen.¹⁹ Hier erscheinen jedoch der Verweis auf die gelegentlichen Sehnsüchte des Künstlers nach Eheleben und Fami-

14

Vgl. *Introduction*, I–31–33: Hier zeichnet Reff nach, wie Degas eine humoristisch gefasste Umzugsnotiz an Paul Lafond vom April 1890 bereits im Januar desselben Jahres plante. Die Passage lautet: „J'ai l'honneur de vous informer que l'hôtel Ingres, sans changer son nom ni son propriétaire, change de place et sera à partir du 15 courant, transféré 23 rue Ballu [...]“. Als *Hotel Ingres* firmiert dabei Degas' Wohnung, in der Lafond bei seinen regelmäßigen Parisbesuchen gelegentlich übernachtete. Hilfreich zum Verständnis erscheint hier auch die Kurzbiografie von Paul Lafond. Ebd., III–342f.

15

Vgl. *Introduction*, I–70–72. Vgl. zur Komplexität dieser Frage auch Linda Nochlin, *Degas and the Dreyfus Affair. A Portrait of the Artist as an Anti-Semite*, in: dies., *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York 1989, 141–169; Michael F. Zimmermann, *Degas' „grausamer Beobachter“*. Die bio-medizinischen Grundlagen des soziologischen Blicks, in: Robert Felfe und Maurice Saß (Hg.), *Naturalismen. Kunst, Wissenschaft und Ästhetik*, Berlin 2019, 171–188, hier 185.

16

Vgl. *Introduction*, I–82; *Letter 30*; 33, I–167–170; 177–181. Beide Briefe entstanden während Degas' Aufenthalt in New Orleans (1872–1873). Vgl. auch Marilyn R. Brown, „Miss La La's“ Teeth: Further Reflections on Degas and „Race“, in: Kathryn Brown (Hg.), *Perspectives on Degas*, London 2017, 94–132.

17

Vgl. *Introduction*, I–43.

18

Vgl. dazu u. a. Richard Kendall und Griselda Pollock (Hg.), *Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of Vision*, London 1992; Eunice Lipton, *Looking Into Degas. Uneasy Images of Women and Modern Life*, Berkeley 1986; *Degas. Dance, Politics, and Society* (Ausst.-Kat. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand), hg. von Adriano Pedrosa und Fernando Oliva, São Paulo 2021. In diesem aktuellen Katalog weist Norma Broude entsprechende Annahmen klar zurück („Degas's Alleged Misogyny. The Resilience of a Cultural Myth“, ebd., 28–41), während andere Beiträge ein vielschichtiges Bild von Geschlechterverhältnissen zeichnen, wie sie in Degas' Kunst und den dort verhandelten Lebensbereichen zum Tragen kommen.

19

Vgl. *Introduction*, I–54–60, sowie die umfangreiche Stichwortsammlung im Index unter der Kategorie „Relations with Women“ mit eigener Untergruppe „Sexual Relations“. Ebd.,

lie ebenso wenig überzeugend wie der auf seine Schwärmereien für unerreichbare Frauen oder eine Bitte an seinen Reisegefährten Giovanni Boldini, Kondome für eine Reise nach Spanien zu besorgen.²⁰ Jenseits einer – sicherlich unintendierten – Demonstration des strikt binären Denkens des Herausgebers wird man den Eindruck nicht los, es wäre diesem überaus wichtig gewesen, die heterosexuelle Orientierung und Potenz des Künstlers im Bild der Nachwelt sicherzustellen. Welche impliziten Einstellungen Reffs, etwa mit Blick auf die Verknüpfung von künstlerischer und viriler Potenz, hier eine Rolle gespielt haben mögen, bleibt Spekulation.

Von solchen Irritationen abgesehen aber zeugen die Ausführungen von der großen Kennerschaft des Herausgebers und vermitteln ein differenziertes Bild von Degas' Persönlichkeit, wobei auch leichtere Themen wie kulinarische Vorlieben – Lammkeule mit Bohnen – nicht ausgespart werden.²¹ Hier und an anderen Stellen ergibt sich nicht bloß ein gewisser Unterhaltungswert, sondern die Ausführungen etwa zu Kommunikationswesen und innerstädtischer Mobilität erscheinen zusätzlich von sozialgeschichtlichem Interesse. Beispielsweise erläutert Reff, dass die Post in Paris zu Degas' Zeit erstaunliche acht Mal am Tag zugestellt und Telegrammkarten durch ein Rohrpostsystem zwischen den Postämtern innerhalb der Stadt verteilt wurden, was es dem Künstler und seinen Korrespondenzpartner*innen ermöglichte, mehrmals am Tag miteinander zu kommunizieren. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verfügten manche seiner Bekannten sogar bereits über ein Telefon, das der auch in dieser Hinsicht konservativ eingestellte Degas allerdings ablehnte.²² Nicht mehr profitieren konnte er hingegen von der Pariser Métro, die zur Weltausstellung von 1900 eingeführt wurde und erst 1910 die Gegend um seinen Wohnort unterhalb des Montmartre erschloss. Stattdessen – auch davon geben die Briefe indirekt Auskunft – legte er wohl erhebliche Wege innerhalb der Stadt zu Fuß zurück.²³ Wie der Herausgeber an solchen Beispielen illustriert, vermitteln die Briefe einen Eindruck städtischen Lebens, zudem von Degas als Gesellschaftsmensch, der häufig bei Freunden dinierte und seine Korrespondenz ganz wesentlich zur Erhaltung sozialer Beziehungen einsetzte – also gerade nicht der weltabgeschiedene „Einsiedler“, als der er gelegentlich charakteri-

II-448f. Dort ist neben dem im Folgenden erwähnten Brief an Boldini nur ein weiterer angegeben, aus dem sich m. E. keine entsprechenden Belege entnehmen lassen.

20

Letter 373, I-474. Reffs Betonung dieser Passage erscheint auch insofern bemerkenswert, als Degas selbst schreibt, die in Andalusien wartende „Verführung“ („seduction“) würde vor allem seinen Reisegefährten erwarten („pour vous d'abord, puis même pour moi“).

21

Vgl. *Introduction*, I-63.

22

Vgl. *Introduction*, I-38, sowie als Quelle Valéry 1960, 1217. Vorstellbar wäre zusätzlich ein Zusammenhang mit Hörproblemen, wie sie Degas in zwei Briefen erwähnt. Vgl. *Letter 1063*, I-284; *Letter 1190*, I-306.

23

Vgl. *Introduction*, I-65-67.

siert wurde.²⁴ Wenn Degas auf Reisen war, fielen seine Briefe oft ausführlicher aus, was demonstriert, wie sehr ihm am konstanten Austausch mit seinen Pariser Bekannten gelegen war.

Aus Reffs Überlegungen zur Funktion, aber auch zum Stil der Korrespondenz resultiert eine überaus anregende Charakterisierung des Briefeschreibers Edgar Degas, der sich durch die vorliegende Ausgabe weitaus genauer als bisher greifen lässt. Abgedeckt wird hierbei ein breites Spektrum, das von recht wenigen besonders ausführlichen Briefen – etwa 1858 während des gemeinsamen Italienaufenthalts an Gustave Moreau oder 1872/73 aus New Orleans an Freunde in Paris – bis zu einer großen Zahl äußerst knapper Geldforderungen an seinen Galeristen und persönlichen Bankier Paul Durand-Ruel im höheren Alter reicht.

Reff verzichtet in seiner Einleitung auf eine detaillierte Demonstration des Erkenntnisgewinns der von ihm neu entdeckten und zusammengetragenen Briefe; lediglich sein Vorwort enthält einige derartige Beispiele. Dass dieser auch im Hinblick auf Degas' Kunst gleichwohl beachtlich ausfallen dürfte, verdeutlichen exemplarisch drei verstreut und teils entlegen publizierte Briefe zu experimentellen Malverfahren in *Essence*, wie sie Degas in den 1890er Jahren mit immer radikalerer Experimentierfreude anstellte.²⁵ Auch werden in der Zusammenführung Kürzungen in der Edition Guérins offengelegt, wegen derer Kontexte von Degas' Aussagen verlorengegangen waren, selbst wenn der künstlerisch wesentliche Teil eines Briefs erhalten blieb.²⁶ Anders als in den trunkierten Fassun-

24

Vgl. *Introduction*, I–40–42. Vgl. auch *Degas Beyond Impressionism* (Ausst.-Kat. London, National Gallery/Chicago, Art Institute) hg. von Richard Kendall, New Haven, CT/London 1996, 13–29 (Kap. I: *37 rue Victor Massé: Degas's Last Decades*), wo der Autor diesen „Mythos“ (ebd., 13) eindringlich kritisiert. Als (Ko-)Autor einer Vielzahl von Katalogen und (Ko-)Kurator der dazugehörigen Ausstellungen, häufig gemeinsam mit Jill DeVonyar, ist Kendall gemeinsam mit Reff als einer der anerkanntesten Degas-Kenner anzusehen. Die Genannten zählen zu einer überschaubaren Anzahl von Forscher*innen und Kurator*innen, welche über Jahrzehnte zahlreiche Publikationen und Ausstellungen zu Degas wesentlich geprägt haben. Zu nennen wären hier insbesondere noch Jean Sutherland Boggs, Henri Loyrette, Ronald Pickvance, George T. M. Shackelford und Richard Thomson, das heißt mehrheitlich (und mit Ausnahme von Loyrette) englischsprachige Autor*innen. Wie der Rezensent bei der Vorbereitung dieses Textes erfuhr, verstarb Richard Kendall im November 2021 im Alter von 75 Jahren. Siehe o. A., *Missing Art Historian With Alzheimer's Found Dead in Woods*, in: *U.S. News*, 09.11.2021 (31.08.2022). Zur schwierigen künstlerischen Einordnung Degas', der zudem die Bezeichnung „Impressionist“ stets ablehnte, vgl. Carol Armstrong, *Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago/London 1991.

25

Vgl. *Letters* 430, 757, 770, II–25–27; 239–241; 247f. Lediglich der zweite dieser Briefe ist in der erwähnten Sammlung *Degas inédit* (1989) enthalten, die anderen lediglich in einem wenig bekannten Ausstellungskatalog über Impressionismus in Lothringen (*L'impressionnisme en Lorraine*, Ausst.-Kat. Nancy, Musée des Beaux-Arts, 1975) sowie unvollständig in einem Auktionskatalog des Hôtel Drouot in Paris vom 25. Juni 1975. *Peinture à l'essence* bezeichnet eine von Degas bereits in den 1870er Jahren praktizierte Malmethode, bei der Ölfarbe mit Hilfe von Löschpapier das Öl entzogen und sie anschließend mit einem organischen Lösungsmittel, üblicherweise Terpentin, verdünnt wird. Mit einer solchen Farbe lässt sich ein matter, freskoähnlicher Farbauftrag erzielen. Vgl. zu diesen und weiteren technischen Experimenten Degas' Christian Berger, *Wiederholung und Experiment bei Edgar Degas*, Berlin 2014. Vgl. auch *Degas. Klassik und Experiment* (Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), hg. von Alexander Eiling, München 2014.

26

Vgl. etwa *Letters* 355; 365, I–454f.; 463f. Gekürzt in Guérin 1945, 135; 136–139. Im ersten Brief erwähnt Degas kurz eine Wachsplastik, wahrscheinlich *The Tub* (um 1889, National

gen vermittelt sich dadurch ein vollständigerer Eindruck des pointierten Wortkünstlers und Stilisten Degas, der seine Korrespondenz nicht in erster Linie zur Vermittlung künstlerischer Überlegungen, sondern vielmehr als eigenständige soziale und kommunikative Praxis pflegte.

Gallery, Washington, D. C. (31.08.2022). Guérin zitiert lediglich diese kurze Passage. Der zweite Brief, geschrieben auf einer Reise in den Pyrenäen, enthält eine komplexe Aussage zur Rücknahme des dreidimensionalen Effekts in der Skulptur. Die vollständige Fassung schließt mit einer amüsanten Passage, wonach ihn diese Überlegungen nun aber zu weit tragen würden und er lieber einen Spaziergang machen wolle, um mit frischem Appetit das dortige gute Essen zu genießen: „En dehors du bas relief lui-même, la sculpture ne serait-elle pas l'art singulier de donner l'idée des formes en trompant tout de même sur le relief? C'est le relief qui gâte tout, qui trompe le plus et c'est à lui qu'on croit. Cela me mènerait loin, et comme la table est excellente, je vais aller faire un tour pour gagner de la faim.“