Logik der Bilder

Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis

Herausgegeben von Richard Hoppe-Sailer,
Claus Volkenandt und Gundolf Winter

Reimer

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung

© VG Bild-Kunst, Bonn 2005
Wassily Kandinsky

© Courtesy: Monika Sprüth Galerie, Köln/VG Bild-Kunst, Bonn 2005
Andreas Gursky

© Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2005
Pablo Picasso

© Man Ray Trust, Paris/VG Bild-Kunst, Bonn 2005
Man Ray

© Albert Renger-Patzsch Archiv/Ann und Jürgen Wilde/VG Bild-Kunst, Bonn 2005
Albert Renger-Patzsch

Die Rechte für alle anderen Abbildungen liegen bei den jeweiligen Künstlern oder deren Erben

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin
unter Verwendung einer Abbildung von Andreas Gursky: *Schiphol*, 1994

© 2005 by Dietrich Reimer Verlag GmbH
www.dietrichreimerverlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 3-496-01328-1

Michael Lüthy

Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten in Edgar Degas' Werkprozess

„Wie viele neue Dinge ich gesehen habe, welche Pläne das in meinen Kopf gesetzt hat! Und doch gebe sie schon wieder auf, ich will nichts weiter als meinen Winkel, in dem ich liebevoll graben kann. Die Kunst weitet sich nicht aus, sie wiederholt und verdichtet sich. Und wenn Sie um jeden Preis Vergleiche mögen, so werde ich Ihnen sagen, dass man, um gute Früchte hervorzubringen, sich am Spalier aufbinden muss. Da bleibt man sein ganzes Leben, die Arme ausgebreitet, den Mund offen, um mit dem zu verschmelzen, was vorüberkommt, was einen umgibt, um davon zu leben."
(Degas an Lorenz Frölich, 27. November 1872)

„Nicht im Salon enden, das Leben anderswo verbringen – in der Küche."
(Degas an Paul Bartholomé, 9. September 1882)

Was heißt es, sich in Degas' Œuvre zu orientieren, das mit über 1500 Gemälden und Pastellen, mehreren tausend Zeichnungen, einem reichen druckgrafischen Werk und hunderten von Skulpturen schon in seinem Umfang kolossal ist? Was heißt es, sich in seinem Denken zu orientieren, das bestimmten Ideen und Absichten jahrzehntelang treu blieb, selbst über die verschiedenen Perioden hinweg, in die man das Werk rückblickend einzuteilen versucht? Welche Motive werden erkennbar, wenn man unter Motiv nicht nur den gegenständlichen Vorwurf der Bilder versteht, sondern zugleich die Motivation, dieselben Sujets immer wieder aufzugreifen? Mit dem schlichten Wunsch, sich künstlerisch mitzuteilen, ist Degas' Œuvre kaum zu erklären. Über ein halbes Jahrhundert künstlerisch produktiv, erscheint die Zeitspanne von 1865 bis 1886, in der er seine Werke öffentlich präsentiert, beinahe wie eine Anomalie, nach der er sich, ebenso menschenscheu wie unbekümmert um öffentliche Anerkennung, wieder in die Privatheit seines Ateliers zurückzieht. Besonders das Spätwerk verdeutlicht, dass der Rahmen des Visuellen überschritten wird. Denn an beiden Enden der Kommunikationskette steht eine Form von Unsichtbarkeit: auf der einen Seite die Verborgenheit der Werke, auf der anderen Seite die zunehmende Erblindung des Künstlers. Letztere beendet seine Arbeit indessen keineswegs, sondern akzentuiert sie lediglich um. Sie hält ihn nicht einmal davon ab, Ausstellungen zu besuchen, wie der bewegende Bericht über den fast 80jährigen Degas belegt, der täglich die Retro-

spektive des verehrten Ingres besucht, um die Bilder abzutasten, die er kaum mehr sehen kann.[1] Degas' Werk handelt von mehr als dem Sehen, so wie jene „Folge von Operationen", als die er das Kunstwerk definiert, auf etwas zielt, was die Form übersteigt.[2] Um sich diesem Mehr und Anderem zu nähern, müssen die Prozesse der Bildentstehung ins Auge gefasst, das Gemachte aus dem Blickwinkel des Machens betrachtet werden, bis zu dem Punkt, insbesondere das Spätwerk als ein einziges *work in progress* zu begreifen.

„Le vague"

Der Tanz, schreibt Alain Badiou in seinem kleinen Buch zur Ästhetik der verschiedenen Künste, ist wie ein Kreis im Raum, ein Kreis jedoch, der sein eigenes Prinzip ist, indem er nicht von außen gezeichnet wird, sondern sich selbst zeichnet. Der Tanz, so Badiou weiter, ist eine erste Bewegung: Jede Geste, jeder Bewegungsverlauf erscheint nicht als Folgewirkung von etwas, sondern als Ursprung der Beweglichkeit selbst. Der tanzende Körper drückt dabei keinerlei Innerlichkeit aus, vielmehr ist er selbst die Innerlichkeit, die, ganz an der Oberfläche, als Intensität erscheint. Ein derartiger Körper ist notwendigerweise nackt. Es ist nicht wichtig, präzisiert Badiou, ob er es in empirischer Hinsicht ist. Unter Nacktheit ist zu verstehen, dass der Tanz sich auf nichts anderes bezieht als auf sich selbst, in der Nacktheit seines Auftauchens.[3]

Badious Ausführungen sind ein erster Hinweis darauf, was hier an einigen von Degas' Bildern gezeigt werden soll, um auf die einleitend gestellten Fragen eine Antwort zu suchen. Obschon diese Ausführungen, die an Mallarmés und Valérys Gedanken über den Tanz anschließen, den Künstler an keiner Stelle erwähnen, charakterisieren sie nicht nur die Tanzkunst, sondern zugleich Degas' zeichnerische und malerische Praxis, diese ins Bild zu setzen. Indem sich Badiou überdies weniger für die konkrete theatralische Praxis des Balletts interessiert als vielmehr für den Tanz als eine Bewegungs- und Denkform, lassen seine Formulierungen nicht nur an Degas' Tänzerinnen-Bilder denken, sondern zugleich auch an andere Motive, insbesondere an die sich waschenden und kämmenden Frauen. Denn das Verbindende unter Degas' Sujets ist tatsächlich das Moment einer selbstbezüglichen, in sich zurücklaufenden Bewegung. Ruhende Posen gibt es, mit Ausnahme der Porträts, in seinem Œuvre kaum. So führt auch die Landschaft, die bei den Impressionisten eine entscheidende Rolle spielt, nur ein Nebendasein – allerdings mit bemerkenswerten Ergebnissen. Selbst da aber interessiert ihn in erster Linie deren Lebendigkeit:

> „Wenn die Blätter der Bäume sich nicht bewegten", schreibt er in einem Brief an Henri Rouart, „wie traurig wären die Bäume, und auch wir! [...] Es ist die Bewegung der Dinge und der Menschen, die zerstreut und sogar tröstet, wenn ein so Unglücklicher überhaupt getröstet werden kann."[4]

Abb. 1: Edgar Degas, *Classe de danse*. 1871. Öl auf Holz. 19,7 x 27 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, H. O. Havemeyer Collection.

Abb. 2: Edgar Degas, *Groupe de danseuses*. Um 1900–05. Öl auf Leinwand. 46 x 61 cm. Edinburgh, National Gallery of Scotland.

Bewegung und ästhetische Lust gehen für Degas Hand in Hand. Das Beispiel der flirrenden Blätter, die ihm tröstende Zerstreuung bringen, verweist zudem auf den Zusammenhang zwischen Anmut, Unbestimmtheit und Versunkenheit, wie er im italienischen *vago* zum Ausdruck kommt.[5] Bezeichnend hierfür ist ein von Daniel Halévy in seinem Tagebuch aufgezeichneter Wortwechsel über die Serie von Landschaftsmonotypien, die in den 1890er Jahren in Erinnerung an eine Fahrt durch das herbstliche Burgund entstehen:

> „Ich saß bei der Wagentür", so Degas in Halévys Aufzeichnung, „und schaute unbestimmt [vaguement]. Das hat mich auf den Gedanken gebracht, Landschaften zu machen. Es sind einundzwanzig.' – ‚Was? Sehr unbestimmte Sachen [des choses très vagues]?' – ‚Vielleicht.' – ‚Seelenzustände?' fragte mein Vater. [...] – ‚Augenzustände', antwortete Degas."[6]

Nach gängiger Auffassung setzt Degas' Spätwerk nach der letzten Impressionisten-Ausstellung 1886 ein, auf der Degas noch einmal mit zahlreichen Arbeiten vertreten ist, um fortan auf die Zurschaustellung seiner Werke fast durchwegs zu verzichten. Zu Recht wird das Spätwerk als Radikalisierung des bisherigen Œuvres beschrieben, insbesondere weil es sich auf ganz wenige Themen und Motive konzentriert, diese allerdings dutzend-, ja hundertfach wiederholt und variiert. Worin aber besteht die Radikalisierung *innerhalb* der Bearbeitung des Motivs, also *innerhalb* des einzelnen Bildes? Um eine noch perfektere Wiedergabe im Sinne naturalistischer Korrektheit geht es offensichtlich nicht. Diesbezüglich wären sogar nur Rückschritte zu vermelden, da eine der Eigentümlichkeiten des Spätwerks eben jenes angesprochene Vage ist. Was die Bilder zeigen, der Ort und selbst die Protagonistinnen, verschwimmen in einer irritierenden Unschärfe der Darstellung. Trotz der gesteigerten, ja betörenden Leuchtkraft, die Degas' Bilder jetzt erreichen, gibt es ein Negatives, welches das Sichtbare affiziert und die Lesbarkeit irritiert. Vergleichen wir dafür zwei Gemälde (*Abb. 1 und 2*), die sich vom Sujet her nahe stehen, aber im Abstand von fast dreißig Jahren entstanden sind.[7] Das erste Bild, das zu Degas' frühesten Tanzbildern gehört, ist exemplarisch für das, was schon den Zeitgenossen an Degas' damaligen Arbeiten auffällt: die asymmetrischen Kompositionen, die diskontinuierlichen Räume, die ungewohnten Blickpunkte und seltsamen Posen der Dargestellten sowie das neuartige Verhältnis von Betrachter und Bild. Der Raum ist zugleich breit und tief, nach Vorder-, Mittel- und Hintergrund klar strukturiert, und alles, was er enthält, wird präzise geschildert, die hohen Türen und schlanken Spiegel, die Weite des Tanzbodens und die Nacktheit der Wände. Die Ballerinen werden nach Kostüm, Haarfarbe und Pose sorgfältig unterschieden, und die Bilderzählung durch Details wie die Gießkanne bereichert, die zum regelmäßigen Befeuchten des Bodens diente. Als Interieur-Bild ist die kleine Tafel, die ganze 19,7 x 27 cm misst, auf größtmögliche Information hin angelegt, als Genre-Bild einer Tanzstunde zielt sie auf eine möglichst variantenreiche Narration. Das späte, gegen 1900 entstandene Gemälde zeigt im Mittelpunkt eine Tänzerin, die in ihrer Pose von der zentral gesetzten Ballerina des früheren Bildes

Abb. 3: Edgar Degas, *Après le bain, femme s'essuyant les cheveux*. Um 1890-05. Pastell auf Papier. 103,8 x 98,4 cm. London, National Gallery.

abzustammen scheint, und auch die asymmetrische Komposition, der abgewinkelte Raum und die seitliche Positionierung einer Tänzerinnen-Gruppe sind vergleichbar.[8] Doch in ihrer Erscheinungsweise unterscheiden sich die beiden Bilder grundlegend. Degas schließt näher zu den Figuren auf, welche jetzt die ganze Bildhöhe einnehmen. Der Raum verknappt sich, in der Breite, vor allem aber in der Tiefe. Das Pfefferminzgrün, das im früheren Bild als lokale Schattenfarbe eingesetzt wird, wandelt sich zum Träger eines irisierenden Lichts, das sich über ganzen Raum verteilt und zugleich dessen Tiefe aufsaugt, da es sich keiner bestimmbaren Beleuchtungsquelle verdankt, sondern mit der Materialität der Farbe verschmilzt. Ob hier trainiert, ausgeruht oder wirklich getanzt wird, lässt sich ebenso wenig bestimmen wie die Gesichtszüge der Tänzerinnen, deren silberweiß schimmernde Körper ineinander fließen. Das Weglassen der Möbel und aller weiterer Details, an denen das frühere Bild so reich ist, verstärkt die Ambiguität von Raum und Situation. Sie führt unter anderem dazu, dass die leicht gespenstische Öffnung auf der linken Seite erst im Vergleich mit dem früheren Bild als Spiegel und der weiße Farbfleck darin als gespiegeltes Tutu erkennbar wird. Gemessen an der Erzählfreudigkeit des früheren Bildes stellt sich eine gewisse Enttäuschung ein: Das Bild vermittelt den Eindruck, dass es, zumindest auf der Gegenstandsebene, nicht viel zu sehen gibt. Drei Unschärfen verbinden sich: die zeichnerisch-malerische, durch die ein Formloses die Form streift und ein Opakes die Transparenz angreift, sodann die situative, die Raum, Zeit und Handlung verschwimmen lässt, und schließlich die physiognomische, die jede Innerlichkeit ausschließt und die Figuren ins Unpersönliche gleiten lässt. Der im früheren Bild überraschend und augenblickshaft inszenierte Raum verwandelt sich in einen Gedächtnisort, der gesättigt wirkt von den überreichen, sich überlagernden Erinne-

rungen, die Degas in jahrzehntelanger Arbeit am Motiv aufhäufte. Das Vage dürfte folglich als Chiffre für ein Schweben aufzufassen sein – für ein Schweben zwischen innen und außen, Erinnerung und Sehen, das auf keine Seite hin aufgelöst werden kann, sondern an den Betrachter weitergegeben wird.[9]

Dieselbe Unbestimmtheit kennzeichnet auch die Bilder sich waschender und trocknender Frauen (*Farbabb. 5* und *Abb. 3*). Auch hier steht sie mit der Materialität des Mediums in unmittelbarem Bezug, sei es mit der *peinture à l'essence*, einer mit Terpentin stark verflüssigten Ölmalerei, sei es mit der porösen, ebenso weichen wie zerfurchenden Qualität der Pastellkreide. Erneut treffen wir auf anonymisierte Figuren, die auch dann gesichtslos bleiben, wenn sie sich nicht vom Betrachter abwenden, wie es die Regel ist. Gewiss sind Handlungen des Waschens, Trocknens und Kämmens erkennbar, doch sie werden kaum als Momente einer Erzählung kenntlich, sondern erscheinen losgelöst von Absicht und Ziel. Die Bewegung verdichtet sich zum „Ursprung der Beweglichkeit", zur „Bewegung in der Nacktheit ihres Auftauchens", wie sie Badiou in der Tanzkunst erkennt. Da das Bild sehr nahe zum Modell aufschließt, verknappt sich der Bildraum aufs Äußerste. Die malerische, situative und physiognomische Unbestimmtheit gewinnt hier den Zug, als müsse sie die radikale Intimität der Bilder ausgleichen: sie dadurch erträglich machen, dass sie uns das Dargestellte nicht nur zeigt, sondern im selben Zuge entzieht.

Bild und Bewegung

Indem Degas so nahe ans Modell herantritt, unterschreitet er jenen Abstand zwischen Augpunkt und Objekt, den der junge Künstler noch für unabdingbar hielt, um einen Körper zeichnerisch erfassen zu können.[10] Aus dieser Annäherung folgt, dass der Raum den Figuren nicht mehr vorgängig ist, so wie es im frühen Bild der *Classe de danse* (*Abb. 1*) der Fall ist. Die gravitätischen Körper dominieren jetzt das gesamte Bildfeld, dessen Mitte sie besetzen und dessen vektorielle Kräfte sie bestimmen, womit es Degas gelingt, Körperbewegung und Bildkomposition wechselseitig auseinander hervorgehen zu lassen. Der umgebende Raum hingegen bleibt eigentümlich amorph, nicht zuletzt deshalb, weil die Körper, zusammen mit den Tüchern, mit denen sie hantieren, die für die Raumorientierung wichtigen Stellen wie Zimmerecken oder Raumkanten verdecken.

Die Annäherung hat weiterhin zur Konsequenz, dass die Bilder meistens etwas zeigen, das von einem einzigen Blickpunkt aus gar nicht zu erfassen ist, sondern vielmehr verschiedene Blickrichtungen eines dynamisierten Sehens ineinander blendet. Im Pastell einer Frau in der Badeschüssel (*Farbabb. 5*), das Degas auf der achten Impressionisten-Ausstellung 1886 ausstellt, scheint der Augpunkt des Betrachters sowohl einer vertikalen wie einer horizontalen Drift unterworfen.[11] Die Badeschüssel ist eindeutig von oben, der Rücken hingegen frontal gesehen, während das aufgestellte Bein von einer Position weiter rechts aus festgehalten scheint. Die Bewegung

des Blicks um die Figur herum erfährt ihre Entsprechung in der kompositorischen Anlage des Blattes, die vom Rund der Schüssel dominiert wird. Damit überlagern sich drei Bewegungen: erstens diejenige eines ungebundenen Blicks, zweitens diejenige der Figur, deren Hand zudem ein Moment von Bewegungsunschärfe einführt, sowie schließlich der Akt des Zeichnens, was insbesondere am rechten Bein der Frau sichtbar wird, das Degas in zwei Zuständen festhält. Auf diese Weise wird unentscheidbar, ob jene unterschiedlichen Beinhaltungen eher auf zwei voneinander abweichende Perspektiven oder aber auf ein Variieren der kompositorischen Bildorganisation zurückzuführen sind. In den Notizheften formuliert Degas ein Arbeitsprogramm, das sich genau dieser Bewegungsüberlagerung widmet und sie an verschiedenen Sujets durchspielt:

> „Eine Serie von Bewegungen der Arme beim Tanz machen", notiert er, „sich selbst darum herumdrehend. Schließlich aus jeder Perspektive eine Gestalt oder ein Objekt, egal was, studieren. [...] Um einen Raum herum ansteigende Stufen aufstellen, um das Zeichnen der Dinge von unten und von oben zu üben [...]. Für ein Porträt im Erdgeschoss posieren lassen und in der ersten Etage arbeiten, um sich daran zu gewöhnen, sich die Formen und den Ausdruck zu merken und niemals *unmittelbar* zu zeichnen oder zu malen."[12]

Dasselbe nimmt er sich auch für Architekturstudien vor:

> „Man hat noch niemals Monumente oder Häuser von unten nach oben und von nahem gezeichnet, so wie man sie sieht, wenn man in den Straßen an ihnen vorbeigeht."[13]

Parallel zu diesen Notizbucheinträgen entstehen einige von Degas' bekanntesten Werken, die das entworfene Arbeitsprogramm bildnerisch umsetzen. Zwei Beispiele seien herausgegriffen. 1879–81 arbeitet er an der Wachsplastik der *Petite danseuse de quatorze ans*.[14] Er bereitet sie durch zahlreiche Zeichnungen vor, die das Mädchen von allen Seiten festhalten, um die unterschiedlichen Aspekte schließlich zu einer plastischen Figur zu verschmelzen, die keine privilegierte Ansicht kennt, sondern für jeden Betrachtungswinkel formal perfekt ausbalanciert wird. Die unterschiedlichen Perspektiven auf die Figur werden von Degas in eine einzige Form eingefaltet, die sich in der Rezeption des Betrachters, wenn er um die Figur herumgeht, wieder in eine Fülle unterschiedlicher Aspekte ausfaltet. Ebenfalls 1879 entsteht das Gemälde *Miss Lala au cirque Fernando* (*Abb. 4*), das aufgrund des differenten Mediums auch anders verfährt.[15] Degas' Blick richtet sich in die Zirkuskuppel hinauf, womit er der Artistin folgt, die soeben dabei ist, sich an einem Seilzug in die Höhe ziehen zu lassen. Die sich überlagernden Aufwärtsbewegungen von Blick und Figur werden durch suggerierte Drehbewegungen um eine vertikale Achse ergänzt. Die unterschiedlich abgewinkelten Obergadensegmente erzeugen einen Dreheffekt, der entweder einer Betrachterperspektive zugeschlagen werden kann, die sich um die Figur herum-

Abb. 4: Edgar Degas, *Miss Lala au cirque Fernando*. 1879. Öl auf Leinwand. 116,8 x 77,5 cm. London, National Gallery.

bewegt, oder aber der Akrobatin selbst, die, lediglich an einem Punkt aufgehängt, sich um ihre Körperachse dreht. Ja, man könnte sogar davon sprechen, das Bild selbst drehe sich – eine Suggestion, die durch die eingelassenen Fenster, welche das Bild innerbildlich zu wiederholen scheinen, verstärkt wird.[16]

Degas steht jeweils nicht jenseits, sondern vielmehr inmitten des Raums, den er zeigt, und sein Sehen richtet sich nicht nur auf Körper in Bewegung, sondern bewohnt selbst einen Körper, der sich bewegt.[17] Eines der Probleme, das Degas sein ganzes Œuvre hindurch umkreist, ist folglich die Frage, wie diese unterschiedlichen Kräfte bildnerisch zu synthetisieren sind: wie die Momentanität und Kontingenz der Körperstellungen einerseits, der Perspektiven auf diesen Körper andererseits so verschränkt werden können, dass daraus eine Komposition entsteht, die in sich ausbalanciert erscheint, zugleich aber weder das Bewegungspotenzial des gezeigten Körpers noch die Mobilität des Sehens negiert. Man kann sich dieses bildplastische Problem kaum schwierig genug vorstellen, auch deshalb, weil das Bild auf diese Weise von vornherein auf seine Überschreitung hin angelegt ist. Viele von Degas' Äußerungen betreffen diese Problematik, zum Beispiel sein berühmter Ausspruch, die Zeichnung sei „nicht die Form, sondern die Art und Weise, die Form zu sehen", oder die in einem Brief formulierte Maxime, man müsse dasselbe Sujet zehn Mal, ja hundert Mal wiederholen, da nichts in der Kunst dem Zufall gleichen dürfe, nicht einmal die Bewegung.[18]

Die Synthetisierung von Körperbewegung, Sehbewegung und flächenbezogener Bildordnung vollzieht sich in Kompositionen, die bald mehr der Geometrisierung,

bald mehr der Ornamentalisierung zustreben. Lineamente bilden sich heraus, die zugleich körper- und dingbezogene Kontur und Verlaufsformen des Blicks sind. Sie verbinden unterschiedliche Gegenstände und Raumebenen miteinander, sei es durch die Fortführung derselben Linie, sei es durch ein Spiel von Formwiederholungen.[19] *Miss Lala au cirque Fernando* (*Abb. 4*) ist dafür ein gutes Beispiel. Die Arme, Beine und die Rumpflinie der Akrobatin sind so im Strebewerk der Architektur verankert, dass die Zufälligkeit und Wandelbarkeit des Aspekts, unter dem sich die Szene darbietet, in einer sinnfälligen und doch höchst dynamischen Bildordnung aufgehoben wird.[20] Eine andere Variante zeigt das Pastell einer sich trocknenden Frau (*Abb. 3*). Degas verbindet die Kontur der Arme und der Schulterpartie zu einer rechtwinkligen, den Raum im Zickzack durchmessenden abstrakten Form. Sie verknüpft sich mit den übrigen Linien des Bildes, der Raumkante und dem Pantoffel links, der Sessellehne und der Badewanne rechts, zu einem Diagonalennetz, das zwar fest gefügt wirkt, zugleich aber frei und beweglich in den Bildraum „gehängt" erscheint.

Wiederum anders verfahren die mehrfigurigen Tänzerinnen-Bilder (*Farbabb. 6*). Die häufig nur ausschnitthaft gezeigten Körper werden so dicht zueinander geschoben, dass sich die einzelnen Körperglieder verflechten. Dadurch entsteht jenes raumzeitliche Ornament, das Valéry am Tanz beobachtete, dessen Beschreibung aber umstandslos auf Degas Bilder übertragbar ist:

> „Indem dieselben Glieder", so Valéry, „sich verschränken, entfalten und wieder verschränken oder Bewegungen in gleichen oder harmonischen Zeitabständen einander antworten, entsteht ein *Ornament im Bereich der Dauer*, wie durch die Wiederholung von Figuren im Raum oder von ihren Symmetrien das *Ornament im Bereich der Ausdehnung* entsteht."[21]

Die annähernd spiegelbildliche Entsprechung zweier Figuren, so wie wir sie in diesem Pastell (*Farbabb. 6*) bei den beiden zentralen Figuren antreffen, finden wir bei Degas häufig. Fast immer handelt es sich um *contraposto*-Haltungen, bei denen der Kopf in die Gegenrichtung zum Körper gewendet ist.[22] Spiegeln sich zwei *contraposto*-Figuren ineinander, entfalten sie ein komplexes Spiel zwischen Abstoßung und Anziehung, Übereinstimmung und Differenz. Zugleich begegnen wir einem weiteren Fall jener innerbildlichen Reflexion, die auf anderer Ebene bereits bei *Miss Lala au cirque Fernando* zu beobachten war. Denn die wechselseitige Spiegelung der Tänzerinnen führt zu einer *mise en abîme* des Bildes. An der Nahtstelle zwischen den beiden Figuren, die wie eine quer durch den Raum führende Spiegelachse wirkt, scheint sich das Bild zu verdoppeln. Es enthält sich gewissermaßen selbst, was zur Folge hat, dass die Grenze zwischen Wirklichkeit und Bild verwischt wird. Gleichzeitig führt uns dieses Phänomen zum Arbeitsprogramm zurück, das Degas in seinem Notizbuch festhält. Denn im Zuge der Überlegungen, wie er die bewegte Körperlichkeit von Maler und Modell in die fixierte Einansichtigkeit des Bildes übertragen könnte, nimmt er sich die Verwendung von Spiegeln vor, und zwar nicht nur aus praktischen Erwägungen, sondern ebenfalls, um den Illusionismus des Bildes zu brechen. Dem Vor-

satz, eine Figur aus jeder Perspektive zu studieren, fügt er hinzu, man könne sich dafür eines Spiegels bedienen, da man sich dann nicht vom Platz zu bewegen habe. Man müsse sich dann lediglich am Platz selbst niederbeugen oder sich zur Seite neigen, dadurch bewege man sich schon um sie herum. Einige Seiten später ergänzt er, man solle die Dinge nur als im Spiegel Gesehene zeichnen, um sich daran zu gewöhnen, „das Trompe-l'œil zu hassen".[23]

Sehen und Berühren

Aus bildgeschichtlicher Perspektive ist Degas eine schwierige und widersprüchliche Figur. Er lässt sich kaum in jene klassische Verlaufsgeschichte der Moderne integrieren, die, mit reicher Vorgeschichte in Klassizismus, Romantik und Realismus, vom Impressionismus ausgehend über Cézanne und den Kubismus die ungegenständliche Kunst des 20. Jahrhunderts entstehen sieht. Degas ordnet sich keiner dieser Strömungen zu, allerdings weniger, weil er ein gänzlicher Außenseiter wäre, sondern weil er sie sämtlich durchquert, ohne sich veranlasst zu sehen, zwischen ihnen zu wählen. Wenn man jene Entwicklung überdies mit Clement Greenberg als zunehmende Eliminierung der dritten Dimension zugunsten der „reinen Sichtbarkeit" des Bildes zu begreifen versucht[24], fügt sich Degas dieser Entwicklung allein schon wegen seiner um den Körper kreisenden Kunst nicht ein. Degas erweist sich viel eher als zentrale Figur einer *anderen* Geschichte der Moderne: der Geschichte einer Kunst, die nicht allein auf der visuellen Ähnlichkeit zwischen Welt und Bild beruht, sondern zumindest ebenso sehr auf einem Darstellungsprozess als materielle Berührung. In dieser Geschichte entfernt sich der dargestellte Gegenstand nicht aus dem immer abstrakter und unkörperlicher werdenden Bild, sondern Bild und Gegenstand bewegen sich umgekehrt aufeinander zu, bis es zum Zusammenstoß und zur Verschmelzung kommt. Der Maler seinerseits tritt immer näher an die Leinwand heran, so als verspürte er den Drang, ins Bild hineinzusteigen. Die Bildfläche wird zur Membran, wo beide Bewegungen aufeinander treffen und sich berühren. Körperlichkeit wird verschoben, übertragen und ausgetauscht. Dabei kreuzen sich Exkorporation und Inkorporation. Reale Körper werden ins Bild entkörperlicht, im Gegenzug verkörpert sich das Bild.

Bei Degas manifestiert sich die Darstellung als Berührung und Verkörperung auf ganz unterschiedlichen Ebenen, die hier jeweils nur angetippt werden können. Auf eine der offensichtlichsten kann hier sogar lediglich hingewiesen werden: auf den produktiven Wettstreit zwischen Bild und Plastik, die sich gegenseitig inspirieren und wechselseitig auseinander hervorgehen. Bleiben wir bei den Bildern, so sei zunächst das Motiv der Selbstberührung der Figuren angesprochen (*Farbabb. 6*). Auffällig oft werden die Tänzerinnen beim Zurechtzupfen ihres Kostüms, dem Befestigen einer Haarspange oder beim Binden ihrer Schuhe gezeigt, so dass Sehen und Berühren, Blickrichtung und Geste sich treffen. Stellt man sich überdies den Künstler vor, wie er genau diesen innerbildlichen Berührungspunkt zeichnet, also seinerseits Blick und Hand an jene Stelle lenkt, dann sehen wir eine Konstellation entstehen, in der nicht nur die Hände des Künstlers und der Ballerina sich wechselseitig wiederholen, sondern das Zeichnen mit dem Gezeichneten zusammenfällt.

Im Unterschied zu den Tänzerinnen liegt die Selbstberührung bei den Badenden sozusagen in der Natur der Sache. Gleichwohl ist bemerkenswert, wie häufig Degas Frauen zeigt, die sich trocknen (*Abb. 3*). Sie tun das mit Tüchern, die in Materialität und Textur den Wand- und Vorhangstoffen stark angenähert sind. Damit beginnt zwischen der Grundfläche des Bildes und den Wand- und Vorhangstoffen einerseits, zwischen den Wand- und Vorhangstoffen und den Badetüchern andererseits ein metonymisches Spiel. Degas scheint den Bildraum nur zu vertiefen, um ihn wieder an die Oberfläche des Bildes zurückkehren zu lassen und dabei Bild und Körper miteinander zu verflechten. Überspitzt könnte man sagen, die Figur trockne sich mit dem Bild selbst ab.

Die Überschneidung von Visualität und Taktilität zeigt sich weiterhin auf der Ebene der malerischen oder zeichnerischen Ausführung der Bilder. Der Darstellungsprozess hinterlässt eigensinnige Flecken und Kratzer, durch die jenes bereits früher beschriebene Formlose auftaucht, das die Form angreift und die Transparenz des Bildes trübt. Die heftigen Schraffuren auf dem Rücken der Frau (*Abb. 3*) sind teilweise Glanzlichter, die dem Körper Plastizität verleihen und dem Rücken gleichsam einen „Blick" einpflanzen.[25] Teilweise handelt es sich aber auch, etwa beim linken Schulterblatt, um Strichspuren, die eher die Bildoberfläche als den Körper markieren. Solche Stellen – zu denen der orangefarbene, gegenständlich nicht zu fassende Fleck unter dem rechten Oberarm hinzuzählen wäre – sind paradoxe Phänomene, da sie dem Dargestellten äußerlich bleiben, ja dessen Kohärenz in Frage stellen, als indexikalische Spuren des Künstlers jedoch die unmittelbarsten, sozusagen innerlichsten Stellen der Bilder sind. Sie haben einen ähnlich paradoxen Effekt wie bei der *Femme au tub* (*Farbabb. 5*) die plötzlich auftretende Unförmigkeit eines Beins, das sich aus dem anatomischen Zusammenhang löst und zu verfließen beginnt, dadurch aber umso fleischiger wirkt. Somit schillern die Markierungen, Schraffuren und Tupfen zwischen zwei bei Degas stets miteinander konkurrierenden Sinnen. Als Träger des Lichts verweisen sie auf den Sehsinn, als Fleck im Bild hingegen auf den Tastsinn.[26]

Degas pflegt einen höchst eigensinnigen Umgang mit den bildnerischen Techniken. So setzt er bei den Pastellen die einzelnen Farbstriche roh nebeneinander, ohne sie mit einem Tuch oder einem Lederlappen zur homogenen Oberfläche zu glätten, die traditionell als besonderer Reiz dieser Technik gilt.[27] Er schätzt die Direktheit des Mediums: die Möglichkeit, die Farbe in Gestalt der Pastellkreide in Händen zu halten, sowie Farbe und Linie mit einem einzigen Strich setzen zu können. Der Auftrag fast reinen Pigments lässt zudem eine Oberfläche entstehen, die derjenigen von Haut und Textilien, die Degas bevorzugt darstellt, besonders nahe kommt. Die roh schraffierende Pastelltechnik führt auf der einen Seite dazu, das Malen als „Darstellung" und das Malen als „Bedecken der Bildfläche" auseinandertreten, ja in Konflikt miteinander geraten zu lassen. Indem Degas' Pastelltechnik jedoch den Charakter des Färbens und Einreibens annimmt, so wie man Textilien färbt oder die Haut pudert,

beginnen andererseits Farbmaterie und dargestellte Stofflichkeit, gezeigte Tätigkeit und zeichnerisches Handwerk ineinander zu fließen. Letzteres befördert Degas durch seine halb amateurwissenschaftlichen, halb alchemistischen Experimente mit den bildnerischen Verfahren, die auch der Pastelltechnik gelten.[28] Er modifiziert diese, als wolle er sein Atelier in jene Badestube verwandeln, die er darstellt. Um weichere und mattere, aber unvermindert leuchtkräftige Töne zu erreichen, wäscht er die Pastellkreiden mehrmals in Wasser und legt sie anschließend zum Trocknen in die Sonne. Oder er mischt die wasserlöslichen Pastelle mit Glyzerin und Soda, um auf diese Weise eine „Pastell-Seife", wie er es nennt, zu erhalten.[29] Schließlich entwickelt er ein Verfahren, Wasserdampf über die Bilder zu blasen, wobei eine geringere Bedampfung die Farbpartikel zu einem aquarellartigen, lasurähnlichen Film auflöst, eine stärkere Bedampfung die Farbe hingegen zu einer Crème verdickt, die er mit den Fingern verreiben kann. Indem er auf diese letztere Weise vor allem die Hautpartien behandelt, scheinen Malerei und Körperpflege tatsächlich ineinander aufgehen zu wollen.

Die Metonymie des künstlerischen Aktes

Einmal auf diese Korrespondenz zwischen gezeigter Tätigkeit und künstlerischem Tun aufmerksam geworden, lässt sie sich, in jeweils unterschiedlicher Ausprägung, auch bei den meisten anderen Sujets entdecken. Am Tanz fasziniert Degas nicht nur jene von Valéry beschriebene raumzeitliche Ornamentik, die ihm Anlass für die Versuche bietet, Linie und Bewegung zu vereinigen.[30] Der Künstler der zehn-, ja hundertfachen Wiederholung derselben zeichnerischen Geste spiegelt sich zugleich in der rigorosen Disziplin der Tänzerinnen, deren repetitives Üben von Haltungen und Schrittfolgen und deren Bereitschaft, ihr Selbst in der Technik zum Verschwinden zu bringen, die scheinbare Mühelosigkeit und formale Abstraktheit des Tanzes erst ermöglichen. Es dürfte also kein Zufall sein, dass unter den Tanzbildern die Darstellungen trainierender Ballerinen die weitaus umfangreichste Gruppe bilden. Eine andere Variante jener Korrespondenz finden wir bei den Wäscherinnen, beispielsweise den *Blanchisseuses portant du linge* von 1878–1879.[31] Das blendend weiße Leinen, das sie in ihren großen Körben tragen, sieht aus wie pure Farbe, die zugleich daraus herauszufließen scheint, um sich über eine Leinwand zu verteilen, die wie eine Mauer erscheint, die gerade mit breiten Pinselstrichen geweißt wird. In wiederum anderer Weise zeigt sie sich bei der *Repasseuse* von 1873[32], bei dem Degas das zu bügelnde Textil in heftigen Pinselstrichen aufträgt, deren Breite und Ausrichtung dem Bügeleisen und seiner Bewegung entsprechen. Degas hält nicht nur große Stücke auf die Sondersprache seines Metiers[33], sondern interessiert sich genauso für die speziellen Ausdrücke der Berufe, die er darstellt. So erinnert sich Edmond de Goncourt daran, wie Degas seine Wäscherinnen- und Büglerinnenbilder vorführt und dabei in deren Tätigkeit eintaucht, indem er „ihre Sprache spricht und uns fachmännisch den *pressenden* Bügeleisenstoß, den *kreisenden* Bügeleisenstoß usw. erklärt".[34]

In den 1890er Jahren entwickelt Degas zwei Methoden, die ihm das Weiterarbeiten an seinen Motiven erleichtern und zu einer spezifischen Form seriellen Arbeitens führen. Er stellt Konterabdrucke seiner Kohlezeichnungen und Pastelle her, indem er sie auf angefeuchtetes schweres Papier drückt, oder paust die Umrisse durch dünnes Pauspapier durch. Danach arbeitet er an diesen Kopien weiter, verändert, ergänzt und kombiniert sie, um davon gegebenenfalls erneut Abklatsche oder Pausen herzustellen, usw. Auf diese Weise entstehen zahlreichen Gruppen beinahe identischer, seitenverkehrter oder ineinander montierter Blätter, deren einzelne Exemplare keine Entwürfe im Hinblick auf eine endgültige Formulierung sind, sondern Stationen einer offenen Bilderfolge, die sich qua Berührung fortpflanzt. Dasselbe Phänomen wird erneut beim späten Picasso anzutreffen sein, der bei seiner obsessiven Wiederholung gewisser Sujets teilweise ebenfalls mit Durchpausverfahren arbeitet. Picasso kommentiert sein Tun mit Worten, die wohl auch auf Degas zutreffen dürften. Was ihn interessiere, sei die Bewegung des Malens, das dramatische Vorstoßen von einem Anblick zum nächsten, auch wenn dieser Vorstoß nicht bis zum Ende geführt werde. Er habe den Punkt erreicht, so Picasso weiter, wo ihn die Bewegung seines Denkens mehr beschäftige als sein Denken selbst.[35]

In den letzten beiden Jahrzehnten seiner künstlerischen Tätigkeit gewinnt Degas Bildproduktion den Zug einer sich selbst vollziehenden Reproduktion. Sie wird zu einem immanenten Prozess, von dem die Außenwelt und deren Wahrnehmung zunehmend ausgeschlossen bleiben. Von Darstellung in herkömmlichem Sinn – als einer auf dem Sehen gründenden Abbildbeziehung von Modell und Bild – kann hier kaum mehr gesprochen werden. Unter anderem daraus resultiert der entrückte, traumbildartige Charakter der späten Arbeiten, die etwas zeigen, das weniger von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen als vielmehr aus einer horizontlosen Untiefe aufzutauchen scheint.[36] Gleichzeitig geht Degas immer stärker dazu über, nicht an neuen Werken zu arbeiten, sondern frühere Bilder oder Plastiken zu retouchieren (wörtlich: wieder zu berühren), womit die künstlerische Arbeit vollends zirkulär wird. Bei diesen Überarbeitungen gehen Schöpfung und Zerstörung Hand in Hand. Als das Atelier nach Degas' Tod inventarisiert wird, findet man nicht nur zahlreiche durch Übermalungen fast unkenntlich gewordene Bilder, sondern auch hunderte von Skulpturenteilen, die über die Etagen des Hauses verteilt sind.[37] Die Darstellung jener eigengesetzlichen, von allen zeitlichen, räumlichen und situativen Bedingtheiten freigesetzten Bewegungsformen, die Degas' Spätwerk umkreist, wird von der immanenten und zirkulären Bewegung des künstlerischen Tuns bis zu dem Punkt überformt, wo es zu einer Implosion kommt, die das Werk vernichtet.

In Degas' Werkprozess tritt ein metonymischer Zug heraus, der mit dem in Beziehung zu stehen scheint, was die Psychoanalyse als Metonymie des Begehrens beschreibt.[38] Der Künstler, der die tatsächliche Berührung mit einem anderen Körper offensichtlich kaum erträgt,[39] überträgt sie in den künstlerischen Prozess. Dinge und Materialien kommunizieren miteinander und stehen füreinander ein. In Haaren erkennt er den schimmernden Glanz polierten Holzes, in Kleidungsstücken Körper, in Steinen ein Schulterblatt und in der Haut eine Landschaft. Dabei sei es besonders die

Farbe, so Degas, die das Lebende, das Tote und das Vegetierende miteinander verbinde.[40] Wenn es eine Zäsur in seinem Œuvre gibt, dann vielleicht jene tiefe psychische Krise in der Mitte der 1880er Jahre, wo er spürt, dass in ihm, wie er in einem Brief formuliert, eine Türe zugefallen sei. Er fühlt sich alt und sieht einem einsamen, dauerhaft zölibatären Leben entgegen. Angesichts von lauter Projekten, die er ins Nichts laufen sieht, glaubt er den Faden auch in künstlerischer Hinsicht verloren zu haben.[41]

> „Wo sind die Zeiten", klagt er in einem anderen dieser niedergeschlagenen Briefe, „in denen ich mich für stark hielt? Als ich voller Logik und voller Pläne war? Ich werde immer stärker abrutschen und hinabrollen, ohne zu wissen, wohin, eingehüllt in viele schlechte Pastelle wie in Packpapier."[42]

Doch dann scheint es Degas zu gelingen, eben jenes Eingehülltsein in die eigene Kunst als die ihm gemäße Quelle künstlerischer Energie zu begreifen. In dem Augenblick, wo Kunst und Leben auseinander zu laufen beginnen, investiert er sein Begehren ausschließlich in die Kunst. Gleichzeitig zieht er sich mit einer Entschiedenheit von der Welt zurück, welche die Zeitgenossen irritiert. Sie erklären sie mit einer Misanthropie, die Degas zwar wie ein Schutzschild vor sich her trägt, die aber in seinen Bildern und Plastiken nicht wiederzufinden ist, selbst wenn dies gelegentlich behauptet wird. So steht die Klage des alternden Degas, in seinen „Packpapieren" zu verschwinden, am Beginn der Zeit, in der seine eindringlichsten Arbeiten entstehen.

Anmerkungen

1 Theodore Reff, *Degas. The Artist's Mind*. London 1976, 55.

2 Degas, zit. in: Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*. Paris 1946, 10; deutsch in: Paul Valéry, *Tanz, Zeichnung und Degas*. Übers. v. Werner Zemp, revidierte Auflage, Frankfurt/M. 1996, 7 (Übersetzung modifiziert).

3 Alain Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*. Paris 1998, Kapitel 6: „La danse comme métaphore de la pensée", 91–111, bes. 92 ff.; deutsch: Alain Badiou, *Kleines Handbuch zur In-Ästhetik*. Übers. v. Karin Schreiner, Wien 2001, Kapitel 6: „Der Tanz als Metapher für das Denken", 79–96, bes. 80 ff.

4 Degas: Brief an Henri Rouart (ohne Datum [1886]), in: *Lettres de Degas*. Gesammelt und kommentiert von Marcel Guérin, mit einem Vorwort von Daniel Halévy, Paris 1945, 119 (Übersetzung M. L.).

5 Vgl. dazu die Bemerkung Italo Calvinos: „Ich erwähne nebenbei, daß das Italienische meines Wissens die einzige Sprache ist, in der das Wort *vago* [vage, unbestimmt] auch die Bedeutung ‚anmutig, reizvoll' haben kann: Dank seiner ursprünglichen Bedeutung [*vagare* = umherschweifen, auf der Wanderschaft sein] schwingt in *vago* eine Idee von Bewegung und Veränderlichkeit mit, die sich im Italienischen ebensogut mit dem Ungewissen und Unbestimmten wie mit der Anmut und dem Liebreiz verbindet." (Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millenio*. Mailand 1988, Kapitel 3: „Esattezza", 57–77, hier: 59; deutsch: Italo Calvino, Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen. Übers. v. Burkhart Kroeber, München/Wien 1991, Kapitel 3: „Genauigkeit", 81–112, hier: 86).

6 Daniel Halévy, *Degas parle*. Hg. v. Jean-Pierre Halévy, Paris 1960, Neudruck 1995, S. 131 f. (Übersetzung M. L.) – Zu den späten Landschaftsmonotypien, vor allem zu deren Eigenart, die visuelle *Impression* in einen singulären drucktechnischen *Abdruck* zu verwandeln, der in seiner beinahe unförmigen Abstraktheit auf paradoxe Weise vergeistigt wirkt, siehe: Carol Armstrong, *Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*. Chicago/London 1991, 205–209.

7 Zum präzisen Vergleich dieser Bilder, siehe: Richard Kendall, Signs and Non-Signs: Degas' Changing Strategies of Representation, in: *Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of Vision*. Hg. v. Richard Kendall und Griselda Pollock, London 1992, 186–201, bes. 186–190; zur malerisch-koloristischen Ausführung des späteren Bildes, siehe auch: Ders., *Degas beyond Impressionism*. Ausst. Kat. The National Gallery, London. London 1996, 115.

8 In der Zwischenzeit entstehen mehrere Pastelle und Ölgemälde, die als Zwischenglieder in der Entwicklung des Sujekts gelten können; siehe beispielsweise: Paul-André Lemoisne, *Degas et son œuvre*. 4 Bde., Paris 1946–1949, Nr. 768 u. Nr. 769.

9 Studien im Umfeld des früheren Tanzbildes zeigen, dass Degas die Figuren schon damals in einer Weise groß, flüssig und summarisch entwarf, die dem späten Bild sehr nahe kommt. Degas hat die Details nachträglich einem Bild hinzugefügt, das sich dadurch zwar dem Publikumsgeschmack annäherte, auf den er damals zielte, sich aber im gleichen Zuge von seinen Interessen zu entfernen scheint. Zu diesen Vorstudien, siehe: Richard Thomson, *The Private Degas*. London 1987, 46–48. – Für die „schwebende" Malweise der späten Bilder, in welcher die Immaterialisierung des Gezeigten und die Materialisierung des Bildes qua Malerei sich kreuzen, war Delacroix eine wichtige Inspirationsquelle, und zwar nicht nur durch seine Bildschöpfungen, denen sich Degas damals als Sammler wie als Kopist erneut zuwandte, sondern auch durch dessen *Journal*, das 1893 publiziert wurde und das sich Degas vorlesen ließ. Zur Rolle des Vagen in Delacroix' *Journal*, siehe vom Verf., Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne. Delacroix – Fontana – Nauman, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 46, 2001, 227–254, bes. 230–237.

10 „Wenn man das Relief zeichnen will, muss man von seinem Modell dreimal so weit entfernt sein wie dessen größte Ausdehnung beträgt." (Edgar Degas, Notizbuch 1 [1853], 2, in: *The Notebooks of Edgar Degas. A Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*. Hg. v. Theodore Reff, 2 Bde., Oxford 1976, Bd. 1, 35 [Übersetzung M. L.]).

11 Zur Ausführung dieses Pastells siehe die präzise Beschreibung in: Anthea Callen, *The Spectacular Body. Science, Method and Meaning in the Work of Degas*. New Haven/London 1995, 126 f.

12 Degas, Notizbuch 30 (ca. 1877–1883), 65 u. 210, in: Reff (wie Anm. 10), Bd. 1, 134 (Hervorhebung Degas; Übersetzung M. L.).

13 Degas (wie Anm. 12), 196, in: Reff (wie Anm. 10), 134 f. (Übersetzung M. L.).

14 John Rewald, *Degas. Works in Sculpture. A Complete Catalogue*. New York/London 1944, Nr. XX. Zum Entwurf und zur Ausführung dieser Plastik, siehe: Thomson (wie Anm. 9), 80–86, sowie: *Degas*. Hg. v. Jean Sutherland Boggs/Henri Loyrette/Michael Pantazzi/Gary Tinterow, Ausst. Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris. Paris 1988, 342–346.

15 Die parallel zum Notizbuch 30, in welchem Degas das zitierte Arbeitsprogramm notiert, benutzten Notizbücher 29 und 31 enthalten mehrere vorbereitende Skizzen zu diesem Bild. Siehe: Reff (wie Anm. 10), Bd. 1, 132 u. 135, sowie die entsprechenden Reproduktionen in Bd. 2.

16 Degas spielt über sein ganzes Œuvre hinweg mit Bildern im Bild, welche die Beziehung zwischen Bild und Blick reflexiv brechen; siehe dazu: Reff (wie Anm. 1), Kapitel 3: „Pictures within Pictures", 90–146. *Miss Lala au cirque Fernando* wird von Reff in diesem Zusammenhang allerdings nicht diskutiert.

17 Vgl. Valéry, *Degas* (wie Anm. 2), 61; deutsch: Valéry, *Tanz* (wie Anm. 2), 41: „Der Künstler tritt vor und tritt zurück, er neigt sich bald nach dieser, bald nach jener Seite, er blinzelt, er benimmt sich, als sei sein gesamter Körper nur ein Zubehör seiner Augen, er selber vom Scheitel bis zur Sohle ein bloßes Instrument im Dienste des Zielens, Punktierens, Linierens, Präzisierens."

18 Degas, zit. in: Valéry, *Degas* (wie Anm. 2), 129; deutsch in: Valéry, *Tanz* (wie Anm. 2), 85; Degas, Brief an Paul Bartholomé (17. Januar 1886), in: *Lettres de Degas* (wie Anm. 4), 119 (Übersetzung M. L.).

19 Zum Ornamentalen bei Degas, siehe: Marion Vogt, *Zwischen Ornament und Natur – Edgar Degas als Maler und Photograph* (Diss. Saarbrücken 1996). Hildesheim/Zürich/New York 2000.

20 Zur Relation von Kontingenz und Komposition bei Degas siehe: Max Imdahl, Die Momentfotografie und ‚Le Comte Lepic' von Edgar Degas (1970), in: Ders., *Zur Kunst der Moderne*. Hg. v. Angeli Janhsen-Vukićević (Gesammelte Schriften, Bd. 1), Frankfurt/M. 1996, 181–193, besonders die Formulierung, 187: „Es geht in den Bildern von Degas nicht um Strukturen der Versöhnung von Komposition und Kontingenz, sondern es geht um Extremformulierungen des einen unter der Bedingung des anderen."

21 Valéry, *Degas* (wie Anm. 2), 26; deutsch: Valéry, *Tanz* (wie Anm. 2), 18 (Hervorhebungen Valéry).

22 Zum *contraposto* bei Degas siehe: Thomson (wie Anm. 9), 56 ff. Degas studierte es an den alten Meistern, beispielsweise am Jüngling, der die Treppe hinaufsteigt, in Raffaels *Schule von Athen*, und übertrug es auf zeitgenössische Motive, seien es Tänzerinnen oder auch Körbe tragende Wäscherinnen, wie auf einem großartigen Gemälde von ca. 1878-1979 (Privatsammlung; Lemoisne [wie Anm. 8], Nr. 410).

23 Degas, Notizbuch 30, 65 u. 210, in: Reff (wie Anm. 10), Bd. 1, 134 (Übersetzung M. L.).

24 Clement Greenberg, Modernist Painting, in: *The New Art. A Critical Anthology*. Hg. v. Gregory Battcock, New York 1966, 100–110, hier: 105.

25 Zum Licht bei Degas vgl. folgenden Notizbucheintrag: „Viel an den Effekten des Abends arbeiten, Lampen, Kerzen usw. Das Reizvolle ist nicht immer die Quelle des Lichts zu zeigen, sondern den Effekt des Lichts." (Degas, Notizbuch 23 [1868–1872], 45, in: Reff [wie Anm. 10], Bd. 1, 117 [Übersetzung M. L.].) Degas arbeitete häufig bei künstlichem Licht, und auch seine Motive, beispielsweise das Ballett und das *Café concert*, sind Welten künstlicher Illumination. Zur Entstehungszeit dieses Pastells beschäftigte er sich zudem intensiv mit der Fotografie, und auch hier wählte er meistens die abendliche Dunkelheit, um den Raum mit mehreren Petroleumlampen sorgfältig auszuleuchten und auf diese Weise die Glanzpunkte gezielt auf Menschen und Dinge zu verteilen. Degas scheint sich jeweils für die Triangulation zu interessieren, die das Licht, das beleuchtete Objekt und den Blickpunkt in einer Weise aufeinander bezieht, dass jede Bewegung eines dieser Elemente zu einer Veränderung der Erscheinungsweise des Gegenstandes führt. Das Interesse an dieser Triangulation ist im Zusammenhang mit Degas' Eigenart zu sehen, die Kompositionen kaum je orthogonal, sondern meistens schräg anzulegen. – Zu Degas' fotografischem Verfahren, siehe: Antoine Terrasse, *Degas et la photographie*. Paris 1983, bes. 16 u. 24 f., sowie: Douglas Crimp, Positiv/Negativ: Eine Bemerkung zu Degas' Photographien, in: *Wege zu Edgar Degas*. Hg. v. Wilhelm Schmid, München 1988, 310–323; zur Rolle und Ästhetik der künstlichen Beleuchtung von öffentlichen und privaten Räumen im Paris des 19. Jahrhunderts, siehe: Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. München/Wien 1983, bes. die Kap.: „Der Salon", 149–178, u. „Die Bühne", 179–209.

26 Im Französischen sind „tache"/„Fleck" und „touche"/„Berührung" etymologisch verwandt. Siehe dazu: Richard Shiff, Cézanne's physicality: the politics of touch, in: *The language of art history*. Hg. v. Ivan Gaskell und Salim Kemal, Cambridge 1991, 129–180, bes. 146 u. 168 f. – Zur Konkurrenz von Seh- und Tastsinn bei Degas siehe: Armstrong (wie Anm. 6), 197 f.

27 Zu Degas' Pastelltechnik siehe: Callen (wie Anm. 11), 124 ff.

28 Siehe dazu insbesondere: Reff (wie Anm. 1), Kap. 7: „The Artist as Technician", 270–303, außerdem: Vogt (wie Anm. 19), 76 ff.; Kendall (wie Anm. 7), 60 ff. u. 97 ff. – Auf die zahlreichen Experimente mit anderen künstlerischen Medien, insbesondere mit verschiedenen Drucktechniken, kann hier nicht weiter eingegangen werden, obschon sie im Zusammenhang des hier Diskutierten äußerst aufschlussreich sind. Siehe dazu den informativen Katalog über die Lithografien und Radierungen: *Edgar Degas: The Painter as Printmaker*. Hg. v. Sue Welsh Reed und Barbara Stern Shapiro, Ausst. Kat. Museum of Fine Arts, Boston. Boston 1984. Zu den Monotypien, siehe: Eugenia Parry Janis, *Degas Monotypes. Essay, Catalogue and Checklist*. Ausst. Kat. Fogg Art Museum, Harvard. Cambridge/MA 1968.

29 Vgl. das entsprechende Rezept in Degas' Notizbuch 34 (1880–1884), 3 verso, in: Reff (wie Anm. 10), Bd. 1, 140.

30 Entsprechend soll Degas gesagt haben, die Tänzerin sei für ihn „nur ein Vorwand zum Zeichnen".

(Zit. in: George Moore, The Painter of Modern Life, in: *Magazine of Art*, 13 [1890], 416–425, hier: 423 [Übersetzung M. L.]).

31 Privatsammlung; Lemoisne (wie Anm. 8), Nr. 410; vgl. (meine) Anm. 22.

32 New York, Metropolitan Museum; Lemoisne (wie Anm. 8), Nr. 356.

33 Valéry, *Degas* (wie Anm. 2), 133; deutsch: Degas, *Tanz* (wie Anm. 2), 87.

34 Edmond et Jules Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. 3 Bde., Bd. 2: 1866-1886, hg. u. komm. v. Robert Ricatte, Paris 1989, 570 (Eintrag vom 13. Februar 1874). (Hervorhebung Goncourt; Übersetzung M. L.). Der Hinweis auf diese Stelle in: Reff (wie Anm. 1), 273.

35 Zit. in: Rosalind E. Krauss, The Im/Pulse to See, in: *Vision and Visuality*. Hg. v. Hal Foster (Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Bd. 2), Seattle 1988, 51–75, hier: 74. Krauss widmet sich in diesem Text (sowie in dem Buch, das unter anderem darauf aufbaut: Dies., *The Optical Unconscious*, Cambridge/MA 1993), dem Verhältnis von Sehen, Berühren und Trieb in einer Weise, die auch für den hier skizzierten Zusammenhang einschlägig ist, obschon Krauss ihre Beispiele sämtlich dem 20. Jahrhundert entnimmt.

36 Die Immanenz der späten Bildproduktion verbindet sich häufig mit der *innerbildlichen* Spiegelung einzelner Figuren, die am Beispiel der *contraposto*-Figuren im Pastell der *Danseuses* (Abb. 6) diskutiert wurde. Diese Spiegelung führt, so wurde festgestellt, zur Verwischung der Grenze zwischen Wirklichkeit und Bild – ein Befund, der auch für die hier angesprochene Relation *zwischen* den einzelnen Bildern gilt.

37 Reff (wie Anm. 1), 299 ff.

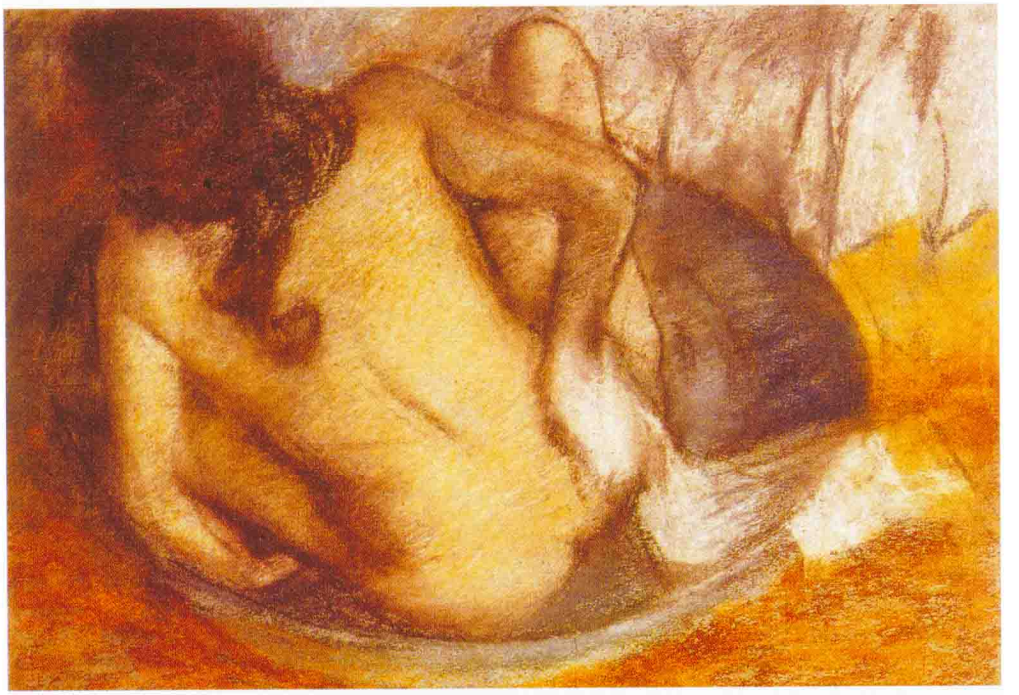
38 Auf diese Nähe zwischen künstlerischen und psychischen Prozessen spielt der Titel dieses Aufsatzes an, indem er den Titel von Freuds Abhandlung über metonymische Prozesse in der psychoanalytischen Kur zitiert: Sigmund Freud, Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (1914), in: Ders., *Schriften zur Behandlungstechnik* (Studienausgabe, Ergänzungsband), Frankfurt/M. 1975, 205–215.

39 Siehe das in seiner Schüchternheit bewegende Notat im Notizbuch 30 (1877–83), 15, in: Reff (wie Anm. 10), 133: „Eines Abends legte ich meine Hand auf ihre Schulter, befangen und verwirrt. Ich wusste nicht, was ich tat. Dann fühlte ich ihre Wange, die sie zu ihrer Schulter geneigt hatte und die plötzlich meine Hand berührte." Vgl. auch Manets Beobachtung: „Es fehlt ihm an Natürlichkeit; er ist unfähig, eine Frau zu lieben, er kann es ihr nicht sagen, geschweige denn etwas tun." (Brief Manets an Berthe Morisot, zit. in: Reff [wie Anm. 10], 31, Anm. 3. [Übersetzungen M. L.]).

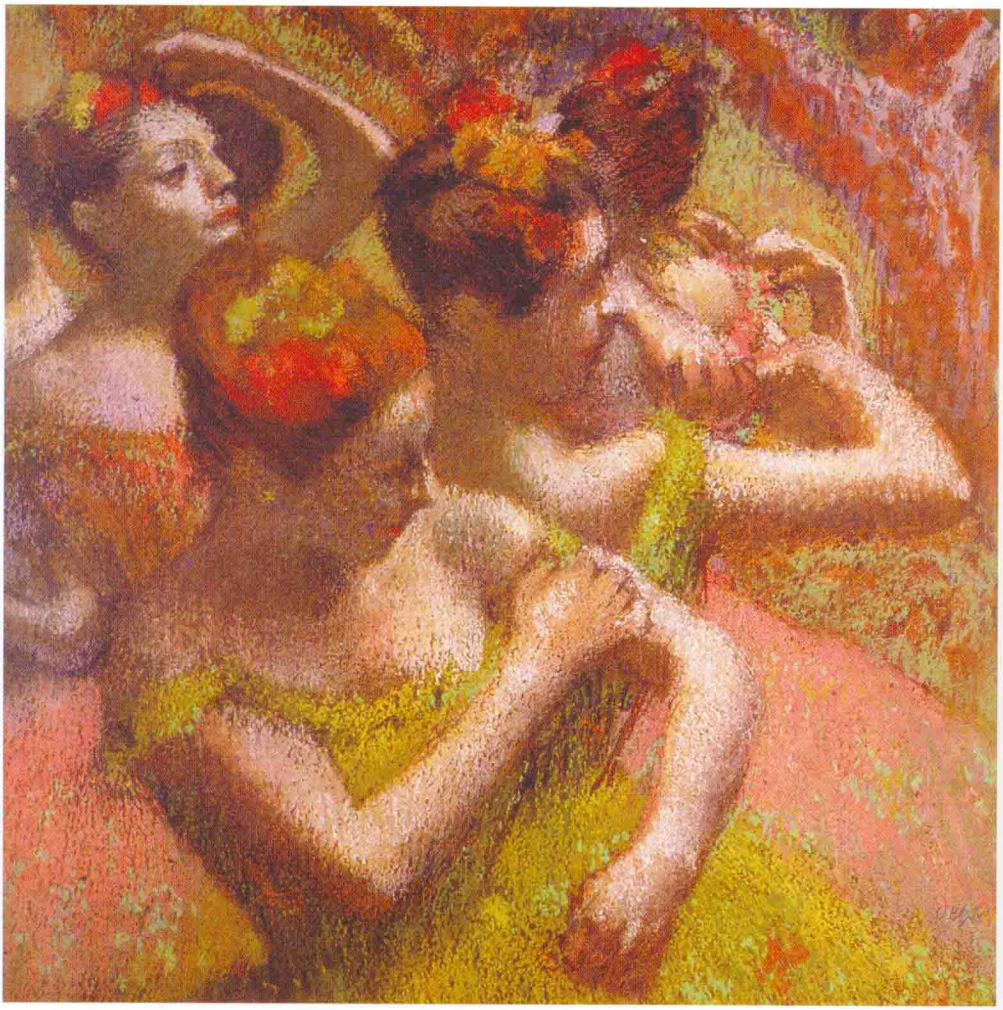
40 Vgl. Degas, Notizbuch 22 (1867–1874), 3 f. und Notizbuch 30 (1877–1883), 208, in: Reff (wie Anm. 10), 110 u. 134, sowie: Halévy (wie Anm. 6), 132. Vgl. auch das berühmte Pastell einer Steilküste von 1890/92 (Sammlung Jan und Marie-Anne Krugier; Philippe Brame und Theodore Reff, *Degas et son œuvre. A Supplement*. New York 1984, Nr. 134). Ihm liegt das Pastell einer sitzenden Frau, deren Haar gekämmt wird, zugrunde. Degas dreht es um 90 Grad und arbeitet es zu einer Landschaft um.

41 Degas, Brief an Henry Lerolle (21. August 1884), in: *Lettres de Degas* (wie Anm. 4), 80 (Übersetzung M. L.).

42 Degas, Brief an Paul Bartholomé (16. August 1884), in: *Lettres de Degas* (wie Anm. 4), 79 (Übersetzung M. L.).



Farbabb. 5: Edgar Degas, *Femme au tub*. 1884. Pastell auf Papier. 53,5 x 64 cm. Glasgow Museum, The Burell Collection.



Farbabb. 6: Edgar Degas, *Danseuses*. 1899. Pastell auf Papier. 60 x 63 cm. Privatsammlung.