



Christian Berger

Wiederholung und Experiment bei Edgar Degas

Reimer

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für
Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin
Umschlagabbildung vorne: Edgar Degas, *Danseuses*, um 1890–1900 (Detail aus
Farbabb. VIII)
Umschlagabbildung hinten: Edgar Degas, *Portrait du graveur Manzi*, um 1889 (Abb. 78)
Druck: druckhaus köthen GmbH, Köthen

© 2014 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01498-0

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Dank | 7 |
| Ausgangspunkte: Zeitgenössische Rezeption und Perspektiven der Untersuchung | 9 |
| I Dimensionen der Wiederholung bei Degas | 17 |
| 1 Forschungslage und Begriffsbestimmung | 17 |
| 2 Variation als Schaffensprinzip | 18 |
| <i>Mademoiselle Fiocre</i> : Skizze und Plastik im Werkprozess | 18 |
| Die Orchestergemälde und das Phänomen der Bilderpaare | 22 |
| Die <i>Tanzklassen</i> als Variation über ein Thema | 27 |
| 3 Wiederholung auf allen Ebenen | 36 |
| Wiederholung als Neubearbeitung: <i>Retouche</i> , <i>Repeint</i> , Palimpsest | 36 |
| <i>Reprise</i> : Die späten <i>Tänzerinnen</i> | 37 |
| Choreografie, Dynamik und Ornament: Bildimmanente Wiederholung | 43 |
| Wiederholung über thematische und mediale Grenzen | 55 |
| Farbabbildungen | 65 |
| II Degas' Kunst als Experiment | 81 |
| 1 Forschungslage und Begriffsbestimmung | 81 |
| 2 Neuartige Bild- und Ausstellungsformen | 82 |
| Komposition | 82 |
| Ausstellungspraxis | 93 |
| 3 Verlusterfahrung und Neuerfindung | 97 |
| Künstlergeheimnisse, Alchemie, Vergangenheitssehnsucht | 97 |
| Die Ölmalerei als Auseinandersetzung mit den alten Meistern | 101 |
| Ein „praktisches Feuerwerk“: Pastell und Mischtechniken auf Papier | 106 |

| | | |
|---|--|-----|
| 4 | Multiplikation der Bilder und der Akteure | 112 |
| | Kollaboration und Transformation in der Druckgrafik | 112 |
| | Neudefinition des Zustandsdrucks und improvisierte Werkzeuge | 117 |
| | <i>Le Jour et la Nuit</i> : Druckgrafik als kollektive Praxis | 123 |
| | Die späten <i>Badenden</i> -Lithografien und die Frage der Reproduktion | 133 |
| | Fazit: Wiederholung und Experiment als Transformationen künstlerischer Praxis | 143 |
| | Anmerkungen | 147 |
| | Literatur | 179 |
| | Internetquellen | 205 |
| | Abbildungsnachweis | 206 |
| | Abbildungsverzeichnis | 209 |
| | Personenregister | 213 |

Dank

Dieses Buch basiert auf meiner im Frühjahr 2013 an der Freien Universität Berlin eingereichten Dissertation. Für ihre verlässliche Unterstützung, die weit über das selbstverständliche Maß hinausging, und die vielen wertvollen Anregungen, die meiner Forschung entscheidende Impulse gaben, danke ich allen voran meinen beiden Betreuern Werner Busch und Michael Lüthy.

Große Teile der Arbeit entstanden während meiner Tätigkeit an den Kunstgeschichtlichen Instituten in Marburg und Mainz. Von der kollegialen Atmosphäre an beiden Orten habe ich sehr profitiert. Besonderer Dank gebührt Katharina Krause und Gregor Wedekind.

Ein Stipendium am Deutschen Forum für Kunstgeschichte, gefördert durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung, ermöglichte es mir, ein Jahr in Paris zu forschen. Den lebendigen Diskussionen im Rahmen des Jahresthemas *Poiesis* verdanke ich wichtige Hinweise für die Erkundung neuer Perspektiven auf den Gegenstand. Meine Dankbarkeit gilt dem seinerzeitigen Direktor Andreas Beyer, dem zweiten Leiter des Jahresthemas Dario Gamboni, meinen Mitstipendiatinnen und Mitstipendiaten sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Deutschen Forums.

Für die Anfertigung der Arbeit war es essenziell, die Bestände zahlreicher Bibliotheken zu konsultieren. Den dortigen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern bin ich für ihre große Hilfsbereitschaft dankbar. Dies betrifft vor allem die Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin, die Institutsbibliotheken in Mainz und Marburg, die Mainzer Universitätsbibliothek mit ihrem Frankreichschwerpunkt, die Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München sowie in Paris die Bibliotheken des Deutschen Forums für Kunstgeschichte, des Deutschen Historischen Instituts und des Institut National d'Histoire de l'Art. In der Bibliothèque Nationale in die originalen Skizzenbücher von Edgar Degas Einsicht nehmen zu dürfen, gehörte zu den schönsten Momenten meiner Recherche.

Ganz herzlich danken möchte ich all jenen Freundinnen und Freunden, Kolleginnen und Kollegen, deren Rat und Unterstützung den Entstehungsprozess der Dissertation wesentlich prägte und erleichterte. Namentlich hervorheben möchte ich besonders Melanie Baumgärtner, Dominik Brabant, Juliane von Fircks, Elisabeth Furtwängler, Agnes Hoffmann, Cornelius Krell, Angela Matyssek, Sylvia Metz, Evelyn Reitz, Dietmar Rübél, Bernhard Schieder und Katrin Weleda.

Dem Team des Reimer Verlags danke ich für die sehr angenehme und professionelle verlegerische Begleitung, dem Arbeitsbereich Digitale Dokumentation der Universität Mainz für die Erstellung eines Großteils der Bildvorlagen. Ein großzügiger Druckkostenzuschuss der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften ermöglichte die

Veröffentlichung in der vorliegenden Form. Auf dem Weg von der Qualifikationsschrift zum gedruckten Buch war Regine Ehleiter eine unverzichtbare Hilfe – ihr gehört meine besondere Dankbarkeit.

Meine Eltern, Gisela und Rüdiger Berger, haben mich mit ihrem Vertrauen und dem festen Rückhalt, den sie mir geben, durch mein Studium und die Entstehungszeit der Dissertation getragen. Ihnen sei dieses Buch gewidmet.

Ausgangspunkte: Zeitgenössische Rezeption und Perspektiven der Untersuchung

Bereits seine Zeitgenossen bemerkten in Edgar Degas' Kunst eine Tendenz zur Wiederholung. Auf den Ausstellungen der später als „Impressionisten“ titulierten Künstlergruppe – eine Bezeichnung, die er selbst nie verwenden sollte – präsentierte Degas Bilder zu wiederkehrenden Themen, darunter insbesondere Ballettszenen.¹ Zwischen 1874 und 1886 nahm er an sieben der acht Impressionisten-Ausstellungen teil, auf der letzten zeigte er eine Gruppe von Akten bei der *Toilette*. Zusammen mit dem Tanz sollte ihn dieses Thema bis ans Ende seines Schaffens begleiten. Zwar sind bei anderen Sujets – wie Büglerinnen, Pferderennen, *Café-Concert*-Szenen und Modistinnen – teilweise ähnliche Tendenzen festzustellen, doch führt die Beschäftigung mit den Tanz- und Aktdarstellungen am eindrucklichsten die Bedeutung der Wiederholung in seinem Werk vor Augen.²

Für seine wiederkehrenden Bildgegenstände wurde Degas verschiedentlich kritisiert. 1880 schrieb Émile Zola über die Teilnehmer der Impressionisten-Ausstellungen: „Manche von ihnen, wie Monsieur Degas, haben sich in Spezialgebieten eingeschlossen.“³ Im selben Jahr warf Eugène Véron die Frage auf: „Monsieur Degas hat mit seinen Tänzerinnen reizvolle Bilder geschaffen. Warum nicht damit aufhören, wenn das Thema ausgereizt ist?“⁴ Immer wieder assoziierten die Kritiker Degas mit dem Sujet des Tanzes und dessen wiederholter Insbildsetzung, bereits um 1880 galt er als „der Maler der Tänzerinnen“.⁵ Die folgende Studie setzt bei diesen Befunden an und möchte in einem ersten Schritt Ausprägungen und Funktionen der Wiederholung in Degas' Kunst herausarbeiten – hauptsächlich anhand des Tanzes, dem thematischen Schwerpunkt seines Schaffens.

Innerhalb seines Werks lassen sich verschiedene Erscheinungsformen der Wiederholung identifizieren. Die – aufgrund der Fülle des Materials notwendigerweise exemplarische – Betrachtung setzt bei Degas' ersten künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Oper und dem Ballett ein und untersucht danach die Zeit der Impressionisten-Ausstellungen anhand der zentralen Werkgruppe der *Tanz- oder Ballettklassen*. Dadurch kommen Strukturprinzipien und Veränderungen im Werkprozess sowie der Übergang vom privilegierten Einzelwerk zum Bilderpaar und zur Variation über ein Thema zum Vorschein.

Es soll versucht werden, den Begriff des Palimpsests auf die Überarbeitung als Modus der Wiederholung zu übertragen. Die engen motivischen Varianten späterer Jahre – das heißt ab etwa 1890 – sind zwischen den Konzepten der *Répétition* und der *Reprise* zu situieren. Wichtig ist ferner, die Wiederholung sowohl als themen- und medienüberschreitendes als auch als bildimmanentes Phänomen zu begreifen. Zentral erscheint schließlich die Frage, welche künstlerischen Zielvorstellungen sie begünstigt und bedingt.

Seine Zeitgenossen zumindest konnten keinen künstlerischen Mehrwert in Degas' Festhalten an wiederkehrenden Themen erkennen. Ihre Vorbehalte verbanden sie häufig mit einer Kritik seiner ungewöhnlichen Techniken und Kompositionsformen. So beklagte 1880 Arthur Baignères:

Man muss Monsieur Degas nehmen, wie er ist, man wird ihn kein bisschen verändern; man wird von ihm immer nur Tänzerinnen bei der Arbeit bekommen, merkwürdige Beleuchtungen aus niedrigen Fenstern, Parkettböden ohne Perspektive in starkem Gefälle.⁶

Anlässlich der zweiten Impressionisten-Ausstellung 1876 wurde nicht nur die thematische Redundanz der Bilder, sondern zudem deren mangelhafte Ausarbeitung und die fehlende Eleganz der Darstellung bedauert:

Monsieur Degas ist ein merkwürdiger Künstler. [...] Es ist sehr schade, dass seine Ausarbeitung immer so unzureichend ist, und dass ihn sein Geschmack dazu bringt, stets eher das Seltsame oder das Hässliche zu betrachten als das Graziöse. Er hat eine unglückliche Vorliebe für Tänzerinnen in rosa Röcken und gähnende Büglerinnen.⁷

Beide Kritiker wandten sich gegen die wiederholte Präsentation von Ballettbildern, in einem Fall in Verbindung mit Darstellungen von Büglerinnen, und nahmen Degas' Art und Weise, diese Sujets ins Bild zu setzen, als eigenartig oder gar hässlich wahr. Andere Rezensenten rückten vor allem die gewagten Fragmentierungen in den Fokus, die ein Charakteristikum von Degas' Bildkompositionen jener Zeit bilden. 1879 blendete ein anonymes Autor mehrere Bilder in eins, als ob er vor lauter abgeschnittenen oder verdeckten Figuren die Orientierung verloren hätte:

Auf der rechten Seite eine halbe Tänzerin: Ohr, Schulter, Arm und linkes Bein. Links die andere Hälfte einer anderen Tänzerin: Ohr, Schulter, Arm und rechtes Bein. In der Mitte ein Herr, dessen Bart einer der Tänzerinnen als Haarkleid dient. Danach eine Loge – und wieder eine Tänzerin. Man nimmt ein Kleid, ein Bein, eine Nase und Oberlippenbärte wahr!! [...] [D]en Gegenstand muss man suchen.⁸

Degas wurden also sowohl seine andauernde Beschäftigung mit wiederkehrenden Themen – darunter besonders dem Tanz – zum Vorwurf gemacht als auch Aspekte seiner Bildsprache, die viele Betrachter verblüffte. Seine Sujets wurden als merkwürdig, sein Insistieren auf ihnen als unverständliche, unproduktive Beschränkung begriffen. Die Art und Weise der Darstellung schließlich konnte, wie die zitierte Besprechung verdeutlicht, sogar als Angriff auf den Gegenstand empfunden werden.

Angesichts der angeführten Bestandsaufnahmen mag es überraschen, dass sich Degas in seinen Ausstellungsbeiträgen tatsächlich keineswegs auf Tanzbilder und andere wiederkehrende Themen beschränkte. Statt schlicht als Gelegenheiten zur Präsentation aktueller Werke, nutzte er die Gruppenausstellungen eher als „Labor“ oder „Versuchsfeld“, um Arbeiten unterschiedlichsten Datums, Themas, Mediums und Vollendungsstadiums gemeinsam zu präsentieren.⁹ Einerseits insistierte er auf seinen „Spezialgebieten“, andererseits konnte eine mit menschlichem Haar und realer Kleidung versehene Wachsfigur in einer Glas-



- 1 *Petite danseuse de quatorze ans*, P. 73, 1878–81, pigmentiertes Wachs, Ton, Metallarmatur, Seil, Pinsel, menschliches Haar, Seiden- und Leinenband, Ballettrock aus Baumwolle und Seide sowie Ballettschuhe aus Leinen auf Holzbasis, 98,9 x 34,7 x 35,2 cm, National Gallery, Washington

vitrine, die auf der Ausstellung von 1881 präsentierte *Petite danseuse de quatorze ans* (Abb. 1), ebenso zu den Beiträgen zählen wie Druckgrafiken in verschiedenen Zuständen oder ein rund zwei Jahrzehnte altes Historienbild, das er im Katalog ankündigte, aber schließlich doch nicht zeigte.¹⁰

Degas setzte sich also in mehrfacher Hinsicht über Konventionen seiner Zeit hinweg, insbesondere durch die thematischen Wiederholungen sowie durch verschiedene Aspekte seiner Praxis, die mit der Suche nach neuen Formen und Methoden zu tun haben. Diese sollen in der vorliegenden Studie unter dem Begriff des Experiments betrachtet werden. Beide Phänomene, die Wiederholung und das Experiment, werden einerseits voneinander unabhängig, andererseits in ihren Verknüpfungen zu analysieren sein.

Als Untersuchungskategorie ist der Begriff des Experiments in mehrfacher Hinsicht relevant: Im allgemeinen Sprachgebrauch bezeichnet er, hergeleitet vom lateinischen Verb *experiri*, das in seiner Hauptbedeutung „versuchen, erproben, prüfen“ bedeutet,¹¹ zunächst eine Unternehmung mit unsicherem Ausgang, einen ungewissen „Versuch“ (lat. *experimentum*) oder ein mehr oder minder regelloses „Probieren“.¹² Als Fachbegriff hingegen referiert er auf das wissenschaftliche Experiment, wie es sich basierend auf älteren Formen experimentellen Forschens seit dem 17. Jahrhundert herausgebildet hat. Von zentraler Wichtigkeit für die folgenden Ausführungen ist die Frage, inwieweit der Begriff des Experiments, über seine allgemeine Bedeutung hinaus, Anknüpfungspunkte für eine Betrachtung des künstlerischen Tuns von Degas bietet.

Um Degas' Praxis und seine Reflexion derselben aus dem Blickwinkel des Experiments zu untersuchen, darf dieses keineswegs nur technisch verstanden werden. Vielmehr müssen auch motivische sowie die Präsentation der Werke betreffende Aspekte berücksichtigt werden. Seine Experimente sind sowohl als komplexe Rezeptions- und Transformationsphänomene künstlerischer Traditionen als auch als neuartige, laborähnliche Versuche aufzufassen.

In medialer Hinsicht beschränkt sich die Analyse auf die Ölmalerei, das Pastell und in Verbindung mit diesem operierende Mischtechniken sowie die Druckgrafik. Künstlerische Techniken werden dabei über ihre ästhetisch-formale Signifikanz hinaus als Ausprägungen kultureller Prozesse angesehen. So lassen sich Zusammenhänge zwischen sozialen Veränderungen und neuen Bildgegenständen sowie den Verfahren und Materialien, mit denen sie ins Bild gesetzt werden, aufzeigen. Ausgeklammert bleiben mit der Plastik und der Fotografie zwei Gattungen, für die zwar ebenfalls von einer experimentellen Dimension zu sprechen ist, denen aber eine Sonderstellung im Œuvre zukommt. Mit der bemerkenswerten Ausnahme der *Petite danseuse* (Abb. 1) begriff Degas die Plastik als rein privates, nicht für die Öffentlichkeit bestimmtes Tätigkeitsfeld. Noch stärker gilt dies für die Fotografie, der er lediglich während eines kurzen Zeitraums Mitte der 1890er Jahre nachging.¹³

Im Rahmen dieser Studie hingegen scheinen sich solche Beispiele besser zur näheren Beschäftigung zu eignen, die nicht von vornherein fast ausschließlich auf der Seite des Privaten eine Rolle spielen. Nur so wird deutlich, wie das Experiment in Degas' Praxis stets zwischen individueller Technik und systemimmanenter Konvention zu situieren ist. Die Bedeutung solcher Normen und Erwartungen brachte 1881 Henry Havard auf den Punkt. Seine Kritik war an die ganze Gruppe der Impressionisten adressiert, schien aber besonders auf Degas' Werk und Wirken gerichtet, hinsichtlich der gezeigten Arbeiten und ihrer Präsentationsbedingungen, die Degas in entscheidender Weise prägte. Havard stellte fest:

Es ist immer dieselbe Zusammenstellung seltsamer und verwirrender Arbeiten, eingesperrt in Rahmen von merkwürdiger Form und Farbe, von Pistaziengrün bis zu ekligem Rosa. Gegen seinen Willen erstaunt man sich ein wenig über die Wiederholungen [*répétitions*], auf die man trifft, die Redundanzen [*redites*], an denen man sich stößt. Man beginnt zu finden, dass diese Neuerer sich in einem einzigartig engen Kreis drehen. Und wenn man sieht, mit welcher Treue sie sich kopieren, fragt man sich unruhig, ob diese wagemutigen Revolutionäre nicht zufällig getarnte Konservative sind.¹⁴

Der Rezensent störte sich am Erscheinungsbild von Werken, Rahmen und Räumen, aber mehr noch daran, wie wenig ihn all das auf dieser sechsten Ausstellung der Gruppe noch zu überraschen vermochte. Neben ästhetischen Normen werden damit Kriterien wie Neuheit, Innovation oder Originalität zu entscheidenden Maßstäben der Beurteilung: „Neuerer“ oder „wagemutige Revolutionäre“ dürften sich dem Kritiker zufolge nicht unablässig wiederholen, sonst wären sie nur mehr „getarnte Konservative“. Diese Passage verdeutlicht, dass der negativen Bewertung motivischer Wiederholung spezifische Erwartungen daran zugrunde liegen, was ein präsentationsfähiges Kunstwerk auszumachen habe. Das Gleiche gilt für unkonventionelle Formen der Bildgestaltung. Diese Vorstellungen haben einerseits mit aus dem klassisch-akademischen Kontext hervorgegangenen Festlegungen bezüglich eines harmonischen Bildaufbaus, der Geschlossenheit der Bildoberfläche und der Hängungsbedingungen zu tun, andererseits mit eher als romantisch-modern(istisch) zu charakterisierenden Erwartungen an Neuheit und Erfindungsreichtum. Degas' künstlerisches Handeln geriet also mit zwei Betrachtungstraditionen in Konflikt, die idealtypisch als antagonistisch anzusehen sind.

Der unkonventionelle Charakter von Werken und Ausstellungen erschien nach konservativen Maßstäben problematisch, während er von Kritikern begrüßt wurde, die sich als fortschrittlich verstanden. Solche wohlgesonnenen Beobachter stellten verschiedentlich explizite Vergleiche der künstlerischen Experimente Degas' und der Impressionisten mit naturwissenschaftlichen Forschungspraktiken an. 1876 betonte Émile Blavet, dass die Gruppe „großer Experimentierfreiheit“ und daher eines „eigenen Laboratoriums“ bedürfe, womit er ihre vom offiziellen Salon separierte Ausstellung rechtfertigte.¹⁵ Der Schriftsteller Edmond Duranty, der in *La Nouvelle Peinture* (1876) das Programm ebendieser „neuen Malerei“ maßgeblich nach dem Modell von Degas' Kunst und möglicherweise in Abstimmung mit diesem entwickelt hatte, bezeichnete in seiner Besprechung der Ausstellung von 1879 die Werke als „[...] Laborversuche, die den Experimenten der Chemiker oder Physiker ähneln.“¹⁶ Bereits 1864 hatte er unter dem Titel *La science vulgarisée* emphatisch die zukunftsweisende Bedeutung der Wissenschaft beschworen, gegenüber der die traditionellen Künste verblasen würden.¹⁷

Solche Beurteilungen sind im weiteren Kontext kunsttheoretisch-ästhetischer Normierungsprozesse zu sehen und vollzogen sich zugleich vor dem Hintergrund einer gewachsenen Bedeutung der Naturwissenschaften zu Degas' Zeit. In der 1871 begründeten Dritten Französischen Republik wurde Wissenschaft zu einer Art „Ersatzreligion“¹⁸ und es entwickelte sich ein regelrechter Kult des *Savant*, des Forschers und Gelehrten.¹⁹ Naturwissenschaftliche Denkmodelle griffen auf andere Bereiche der Gesellschaft über; Literaten, Künstler, Historiker und Philosophen orientierten sich an ihnen und vertraten die Ansicht, auch ihre Arbeit entstehe aus dem Geist wissenschaftlicher Forschung.²⁰ Als besonders offen

für Innovationen galt die bürgerliche, am sozialen Aufstieg interessierte Mittelklasse, der auch Degas angehörte.²¹

Im Gegensatz zu Duranty und anderen bewertete der bereits zitierte Kritiker Havard es negativ, wenn künstlerisches Schaffen Assoziationen mit wissenschaftlicher Forschung hervorrief. In seiner Besprechung der Ausstellung von 1879 hielt er den Vergleich mit Laborversuchen zwar für angemessen, fand aber, solche Experimente hätten in der Öffentlichkeit nichts zu suchen. Physiker und Chemiker würden sich erst zu Wort melden, wenn sie etwas herausgefunden hätten. Dies habe erst recht für die Kunst zu gelten. Der Blick in die „Küche der Malerei“ sei von keinerlei öffentlichem Interesse.²² Dieses Mal bezog Havard seine Vorbehalte explizit auf Degas:

Was Monsieur Degas betrifft, ist er ein Mann von unendlich viel Geist und zudem ein Künstler mit Talent, aber der Vorwurf mit der Chemie richtet sich vor allem an ihn. Sein Gehirn scheint ein Ofen zu sein, in dem eine ganz neue Malerei brodeln, die noch am Entstehen ist. [...] Anscheinend ist er auf der Suche nach einem schlecht definierten Ideal, dessen Formel er in den unerwarteten Kombinationen von Rahmen, Pastellen, Tempera und Essence-Malerei zu finden hofft. All dies kann zum Ausdruck des Gedankens [*pensée*] dienen, aber es ist noch kein Gedanke; und Monsieur Degas wird nicht wollen, dass wir seine Ausstellung einfach als eine seltsame Zusammenkunft von tastenden Versuchen [*tatönements*] und Experimenten [*essais*] sehen.²³

In welchem Maß Degas selbst seine Werke als wissenschaftsähnliche Experimente begriff, verdeutlicht unter anderem ein Brief aus dem Jahr 1882 an Alexis Rouart, einen der Söhne seines Schulkameraden und langjährigen Freundes Henri Rouart, in dem er schrieb, er habe „[k]eine Zeit für etwas ernsthaftere Versuche [*essais*]“. ²⁴ Auch präsentierten auf der Ausstellung von 1880 zwar mehrere Teilnehmer verschiedene Zustände von Druckgrafiken, doch bezeichnete nur Degas diese als „essais“ statt lediglich als „états“ (Zustände).²⁵ Bewusst suchte der Künstler also Anklänge an wissenschaftliche Begrifflichkeiten, auch in veröffentlichter Form und möglicherweise in Kenntnis der Vorbehalte, die der Kritiker Havard im Jahr zuvor gegen genau solche „Versuche“ geäußert hatte.

Nichts aber führt Degas' Interesse an den Naturwissenschaften klarer vor Augen als jene laborähnlichen, technisch-chemischen Experimente, die der Künstler in verschiedenen Medien anstellte, um immer wieder die schöpferischen Möglichkeiten ungewöhnlicher Herangehensweisen und Substanzen auszuloten. Deutlicher als anderswo treten hier Berührungspunkte zur experimentellen Forschung zutage – ohne dass deshalb künstlerisches Handeln mit wissenschaftlichem Experimentieren identisch würde oder der Künstler sich als Wissenschaftler verstanden hätte.

Die Engführung künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis wurde in den letzten Jahren verstärkt unter Schlagworten wie „Aesthetic Research“ oder „experimentelle Ästhetik“ diskutiert, zumeist in Bezug auf zeitgenössische Kunst.²⁶ Doch betrachteten bereits in den 1930er Jahren Edgar Wind (in *Das Experiment und die Metaphysik*) und John Dewey (in *Art and Experience*) Kunst und Wissenschaft als korrespondierende Felder.²⁷ Auch die neuere Wissenschaftsforschung reflektiert über Gemeinsamkeiten beider Sphären. Hans-Jörg Rheinberger untersucht das Zusammenspiel aller am wissenschaftlichen Forschungsprozess beteiligten Instanzen – Personen, Apparate und Substanzen, aber auch theoretische

Annahmen und Versuchspraktiken – in „Experimentalsystemen“.²⁸ Dabei charakterisiert er den wissenschaftlichen Forschungsgegenstand, den er als „epistemisches Ding“ bezeichnet, als Äquivalent des Kunstwerks, wenn er schreibt: „Man könnte versuchsweise sagen, das ‚epistemische Ding‘ sei für die wissenschaftliche Tätigkeit das Äquivalent zur ‚Skulptur‘ für die Bildhauerei, zum ‚Bild‘ für die Malerei, oder zum ‚Gedicht‘ für die Poesie.“²⁹

Das epistemische Ding verkörpert also ein Wissen, über das der Forscher noch nicht verfügt und das sich erst im Forschungsprozess konstituiert – häufig, ohne dass die Forschungsaktivität vorher auf dieses Erkenntnisziel ausgerichtet war. Nach einer ähnlichen prozessualen Logik ist auch künstlerisches Handeln zu verstehen. So verändert sich ein Gemälde nicht nur in seinem Entstehungsprozess auf der Leinwand und kann sich dabei von der vorgefassten Zielvorstellung des Künstlers entfernen. Auch die Vorstellung direkter Skizzen für ein Werk ist insofern problematisch, als sich dieses Werk erst im Verlauf des Entwurfsprozesses konstituiert und mithin am Ende nicht dasselbe ist, als das es am Anfang begonnen wurde. Die nachträgliche Rekonstruktion seines Entstehungsprozesses legt diesen Vorgängen eine vom Ergebnis her gedachte Logik zugrunde.³⁰

Traditionell neigen Kunstgeschichte und Kunsttheorie zu einem Bild von Praxis, das solche Vorstellungen von Prozessualität eher ausklammert. Analog dazu wurde in der klassischen Wissenschaftstheorie, etwa bei Karl Popper, das Experiment lediglich als besondere Form der Beobachtung sowie als Prüfinstanz für Hypothesen und Theorien gesehen.³¹ Bereits 1928 kritisierte Hugo Dinger diese Sichtweise und stellte fest: „Das ganze Experiment ist also schon seinem innersten Wesen nach nicht etwas, das auf ein ‚Erkennen‘ im alten Sinne geht, sondern auf ein ‚Formen‘, nicht auf ein Passives, sondern auf ein Aktives.“³² Spätere Forscher wie Ian Hacking gingen noch etwas weiter und sprachen von einem regelrechten „Eigenleben“ des Experiments.³³

Große Bedeutung kommt in diesem Kontext auch Bruno Latour und der von ihm maßgeblich mitentwickelten Akteur-Netzwerk-Theorie zu, welche insbesondere das Handlungspotenzial (*Agency*) nicht-menschlicher Akteure reflektiert.³⁴ Diese zunächst irritierende Vorstellung, wonach Dinge handeln könnten, hat sich in den letzten Jahrzehnten auch in anderen Wissenschaftsfeldern als anschlussfähiges Konzept etabliert. Für den Bereich der Kunst ist vor allem auf Alfred Gells anthropologische Theorie der Kunst zu verweisen, die um die Vorstellung einer spezifischen, insbesondere sozialen *Agency* von Kunstwerken kreist.³⁵ In der Untersuchung künstlerischer Produktionsprozesse geht es allerdings weniger um das Handlungspotenzial vollendeter Objekte als vielmehr um dasjenige des Materials, das im Begriff ist, eine neue Form anzunehmen, indem es ins Werk eingeht.³⁶ In ähnlicher Weise bilden auch die epistemischen Dinge bei Rheinberger erst im Prozess ihrer Erforschung eine klare Identität heraus.³⁷

Der Rekurs auf Ansätze der Wissenschaftsforschung soll den Blick auf die tatsächlichen Vorgänge und Zusammenhänge im Atelier schärfen, die Degas' künstlerisches Tun ausmachen. Nicht nur das Experiment, auch die Wiederholung ist als zentrale Strategie seines künstlerischen Handelns zu bestimmen. Der Prozess, in dem Wiederholung und Experiment ins Verhältnis treten, lässt sich mit dem Konzept der *differenziellen Reproduktion* beschreiben, das Rheinberger eingeführt hat. Der Terminus der Reproduktion bezeichnet für ihn in diesem Zusammenhang weder bruchlose Kontinuität, noch ist er an Vorstellungen einer identischen Kopie oder eines privilegierten Originals geknüpft. Ebenso wenig geht es um die Forderung nach Reproduzierbarkeit wissenschaftlicher Forschungsergebnisse.

Vielmehr sei die experimentelle Praxis als „Kette von Ereignissen“ zu identifizieren. Ohne Wiederholung könne nichts Neues entstehen, denn:

Alle Innovation ist am Ende und in einem fundamentalen Sinne das Resultat von Repetition. Die Hervorbringung neuer Phänomene ist notwendigerweise an die Miterzeugung bereits bekannter geknüpft. [...] Im Prozeß der differentiellen Reproduktion [...] gibt es eben kein notwendiges Verhältnis von Ursache und Wirkung, keine automatische Entwicklung, keine vorherbestimmte Richtung, sondern allein die Möglichkeit, unvorwegnehmbare Ereignisse herbeizuführen und sie gegebenenfalls auf das System, im Sinne einer Verkettung, zurückwirken zu lassen.³⁸

In der experimentellen Forschung stellt die Wiederholung demzufolge die zentrale Voraussetzung neuer Phänomene, Ergebnisse und Erkenntnisse dar. Anders als es die Metapher der Kette zunächst nahelegt, tritt sie als nichtlineare, unregelmäßige Potenzialität in Erscheinung. Wiederholung und Experiment stehen in dieser Betrachtung in einem Wechselverhältnis. Das Experiment erfordert die Wiederholung, zugleich generiert experimentelles Handeln Wiederholung als Differenz. Es ist diese produktive Verknüpfung, die auch Degas' Kunst charakterisiert, in der Motivgenese ebenso wie auf der Ebene der künstlerischen Techniken.

Wie eingangs ausgeführt, empfanden viele zeitgenössische Kritiker die immer neuen Fassungen gleicher Themen und Motive als ermüdend und einfallslos. Keinem von ihnen war es möglich, darin ein künstlerisches Potenzial auszumachen. Um Degas' Kunst zu verstehen, bedarf es hingegen einer Perspektive, bei der die Wiederholung nicht als Verzicht auf künstlerische Möglichkeiten begriffen wird, sondern als deren Bedingung. Dafür kann auf philosophische Positionen von Sören Kierkegaard bis Gilles Deleuze zurückgegriffen werden, deren Schnittmenge Giorgio Agamben so formuliert:

Alle [...] haben uns gezeigt, dass die Wiederholung nicht die Wiederkehr des Identischen, ein und desselben als solchem ist. Die Kraft und die Gnade der Wiederholung, das Neue, das sie uns bringt, besteht in der Wiederkehr der Möglichkeit dessen, was gewesen ist. [...] Etwas wiederholen bedeutet, es von neuem möglich machen.³⁹

Der Begriff der Wiederholung bezeichnet also nicht die Wiederkehr des Gleichen, keine bloße Redundanz. Die Wiederholung stellt kein Ergebnis dar, sondern einen Prozess. Sie macht Dinge „von neuem möglich“, eröffnet Freiheiten und Spielräume. Wie die folgenden Untersuchungen zeigen werden, hält die Wiederholung das künstlerische Œuvre dynamisch, indem sie das Werk – beziehungsweise dessen Vervollständigung – stets als nur vorläufig erscheinen lässt. Sie begünstigt die Eröffnung von Möglichkeiten, das Ausloten von Spielräumen und Differenzen, das motivische wie das technische Experiment.