

Porträt von Daniel Arasse

Danièle Cohn

(deutsche Übersetzung von Lea Fauth)

Daniel Arasse hat keinen derjenigen Faktoren geleugnet, die zur besonderen Prägung seiner Arbeit beigetragen haben. Und eben dies könnte schon eine erste Beschreibung seiner intellektuellen Persönlichkeit sein: Daniel Arasse hat seine Zeit nie damit verloren, frühere Gesinnungen und Loyalitäten zu verleugnen oder zurückzuweisen. Als Freiheitsliebender, als freier Geist war er ein spinozistischer Plünderer aktueller Theorien und des Zeitgeistes: alles, was ihn in seinem Denken bestärkte, war seines Interesses würdig und zog ihn an. Als Kind seiner Zeit hat er es verstanden, die Vorzüge sehr unterschiedlicher Traditionen miteinander zu vereinbaren; mit diesem Erbe wusste er Neuerungen zusammenzuführen und dazu beizutragen, die Kunstgeschichte neu zu begründen und ihr eine Zukunft zu geben. Mit dem Verlangen nach Sinn und Sinnlichkeit, das einem ewig jungen Mann eigen ist, ist er zeitlos, gleichsam ein Klassiker geworden und hat seine Disziplin einem großen Publikum näher gebracht.

Daniel Arasses Generation war die des Strukturalismus und der Semiotik, deren Spuren sich in seinem Werk klar abzeichnen. Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes und Umberto Eco waren ihm wichtige Referenzen. Die Seminare von Urbino – sommerliche Höhepunkte der europäischen Semiotik – sowie das kunstgeschichtliche Seminar an der *École Normale Supérieure* mit Hubert Damisch und Louis Marin, die seine engen Freunde wurden und mit denen er in ständigem Dialog, aber auch in anhaltendem Streitgespräch stand – wurden ihm entscheidende Orte, um sein eigenes Denken zu entfalten. Michel Foucault hat ihn nachhaltig beeinflusst, weil Arasse sich als Historiker in der foucaultschen Vorgehensweise wiedererkannte: in der Archäologie des Wissens und in der Kartierung wesentlicher Diskursformationen. Aber Daniel Arasse war auch Schüler André Chastels, und seine ursprüngliche Neigung zur italienischen Renaissance ist in vieler Hinsicht diesem Lehrer zu verdanken. Einzig die Philosophie seiner Zeit – Gilles Deleuze, Jacques Derrida, François Lyotard – übte auf ihn vergleichsweise wenig Einfluss aus.

Die Kunstgeschichte hat sich als Disziplin entfaltet, indem sie eine grundlegende Polarität zwischen einer formalistischen und einer historistischen Vorgehensweise ausbildete. Sowohl die französische Tradition, der sich Arasse durch biographischen Zufall, aber auch in Zustimmung zugehörig fühlte, als auch die deutschsprachige Tradition, als deren Vermittler er in Deutungen und Übersetzungen (einem wesentlichen Teil seines Œuvres) wirkte, haben gleichermaßen diese Polarität zur Geltung gebracht und dabei vielfach ihre Wege gekreuzt. Für Arasse waren diese Traditionen vor allem dort prägend, wo sie die italienische Kunst betrafen. Seine

Regards Croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal
für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 1 / 2013.

frühesten Beiträge zeugen davon. Sie behandeln zum einen die Struktur des Raumes bei Masolino da Panicale (ein Aufsatz ganz im Sinne Pierre Francastels aus dem Jahr 1967)¹, die „Theorien“ der Maler (1968)² und die „Salons“ Denis Diderots (1970)³; zum anderen aber befassen sie sich auch mit Alois Riegls Begriff des „Kunstwollens“ sowie mit dessen Schrift „Naturwerk und Kunstwerk“, die Arasse aus dem Englischen ins Französische übersetzt hat⁴. In den Studienjahren von Arasse wurde Erwin Panofsky zur zentralen Figur der deutschen Kunstwissenschaft; viele seiner auf Englisch verfassten Essays und Artikel wurden ab 1967 ins Französische übersetzt. Daniel Arasse hat die Thesen und Analysen Panofskys weitläufig kommentiert und seinerseits einige von dessen Arbeiten aus dem Englischen übersetzt. Ein weiterer Vermittler, dem er treu bleiben und den er ebenfalls übersetzen sollte, ist Ernst Gombrich.⁵ Dasselbe gilt für Meyer Schapiro; auch ihn hat Arasse übersetzt, durch ihn ließ sich der französische Kunsthistoriker sehr früh in eine kritische Weiterentwicklung der Ikonologie einführen.⁶ Auf französischer Seite wurde er durch Chastel auf Hippolyte Taine, Henri Focillon, Robert Klein und viele andere – die hier nicht zu erwähnen, man mir verzeihen möge – aufmerksam gemacht; auf sie sollte Arasse immer wieder zurückkommen.

In seinem Aufsatz *L'art dans ses œuvres, théorie de l'art, histoire des œuvres* („Die Kunst in ihren Werken, Kunsttheorie, Werkgeschichte“) benutzt Daniel Arasse die schlagende Formulierung: „Den Historiker der Malerei geht nur an, was man von der Malerei sieht: Bilder, Gegenstände der Geschichte, die in der Geschichte wahrgenommen werden.“⁷ Im Einklang mit Panofsky (*Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, 1915) und im Widerspruch zu Heinrich Wölfflin (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 1915) vertritt Daniel Arasse die Ansicht, dass Blick, Auge und Optik nicht als absolut, als zeitenthoben gelten können. Kunstgeschichte und Ästhetik lassen sich nicht auf eine Wahrnehmungspsychologie reduzieren.

Das Hauptmerkmal einer ‚arasseschen‘ Kunstgeschichte ist die systematische und prinzipielle Fokussierung auf Ausnahmen. Die Ausnahme ist aber in keiner Weise ahistorisch, sondern einer Historizität eingeschrieben. Sie bringt diese Historizität auf neue Weise zur Anschauung, indem sie ganz neue Abfolgen und Verkettungen nachzeichnet, die sich auf das gründen, was als unzeitgemäß erscheint. „Jeder Fall stellt den historischen Ansatz vor dieselbe schwierige Frage: Wie kann man die Ausnahme auf historische Weise begreifen und interpretieren“, schreibt er in *Le sujet dans le tableau*.⁸ Je mehr sich seine Arbeit zu einem Werk formte, desto mehr hat Daniel Arasse den Akzent auf Einzigartigkeiten, auf Singularitäten gelegt: die Einzigartigkeit einer Form, eines Werkes, einer Reihe von Werken, eines Künstlers, kurz: von allem, worin der Künstler sich als individuell bedeutsam erweist.⁹ Seine Neugier richtete sich auf die „singuläre und intime Instanz, die daran arbeitet, sich die Aussage eines Werkes anzueignen, indem sie diese heimlich umformt.“¹⁰ Er machte daraus den eigentlichen Beweggrund seiner Arbeit und sah in der Entzifferung des Rätsels eine treibende Anregung und damit eine gegenwärtige und zukünftige Befriedigung.

Daniel Arasse hat die Rolle des Singulären mehrfach theoretisch formuliert: als Abweichung von der Norm, Anomalie, Bizarrerie; er hat die Verschränkung des Singulären mit Bedeutungen, und damit den Sinn hinter den Bedeutungen zur Geltung gebracht. Sein

Vorgehen – das Buch *Annonciation italienne* führt das vor Augen¹¹ – ist von einer steten Aufmerksamkeit für die Fremdheit der Bilder geleitet, und von einer unerschütterlichen Geduld gegenüber dem, was die Singularität, dank dieser Fremdheit, zum Vorschein bringt. Die Singularität erweist sich als das Kennzeichen eines Subjekts im vollen und modernen Sinne des Wortes: das Kennzeichen eines begehrenden, sterblichen Subjekts, das sich als etwas Entweichendes erweist. Das ist bezeichnend für ein *Kunstwollen*, einen *Zeitgeist*, dessen Struktur ein Zusammenspiel ist von ... Dissonanzen. Die Suche nach dem Detail sowie die Aufmerksamkeit für die Singularität und für Differenzen sind die Regeln einer Methode des Sehens, die zugleich einen Schutz gegen ein übereiltes hermeneutisches Verstehen bildet. Der Autor des großen Buches mit dem Titel *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*¹² hat daraus seit 1992 (was man angesichts des Erfolgs dieser „Idee des Details“ nicht vergessen darf) eine Grundregel für die Ausrichtung seiner Aufmerksamkeit gemacht, einen Grundsatz seiner vorläufigen „Moral“ – als ob die Aufmerksamkeit für das Detail die Quelle der fröhlichen Wissenschaft sowie aller nur möglichen Freude an der Malerei wäre, die es um jeden Preis zu erhalten gelte. Selbstredend ist die Verbindung zwischen Detail und Freude an der Malerei zu unterstreichen. Das arassesche Detail ist ein Detail der Malerei, es ist kein – maßvoll oder maßlos – vergrößertes Element eines Bildes, das man nicht sieht. Nichts am arasseschen Detail erinnert an den Brennweiten-Effekt der von André Malraux konstruierten Kunstgeschichte. André Malraux war von dem Büchlein Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, zu dessen ersten Lesern er gehörte, sehr beeinflusst. Zudem hatten ihn das Kino sowie Überlegungen zur Montage sehr bewegt. Die spezifische Bildeinstellung (*cadrage*), die von der siebten Kunst eingeführt wurde, hat er selbst im Film *Teruel* praktiziert. In *Das Irreale* hat André Malraux mit der Photographie und der Malerei gespielt, indem er durch eine Veränderung des Maßstabs Annäherungen hervorgerufen hat, die umso bedeutsamer sind, als sie Analogien schufen, Ähnlichkeiten, die man als ‚gefühlsmäßig‘ bezeichnen möchte, glaubhaft, aber illusorisch, weil die Details jeden Bezug zum singulären Werk verloren und zu Herzstücken eines imaginären Museums der Menschheit wurden. Bei Daniel Arasse handelt es sich dagegen, wie der Untertitel es nicht besser ausdrücken könnte, um eine Geschichte der Malerei in Nahaufnahme. Indem Arasse das Auffinden und Bewahren des Details mit einer historischen Wachsamkeit verknüpft, erweist sich sein Werk als bester Schutz gegen missbräuchliche Übertragungen, die eine vorläufige Affinität zum Vorwand für narzisstische Projektionen machen. Das, was man im Nachhinein seinen ‚Anachronismus‘ nennen könnte, mit Nietzsche gesprochen: seinen „unzeitgemäßen“ Charakter, zeigt sich darin, dass Arasse sich nicht persönlich in den *iconic turn* und in die Konstruktionen der Bildwissenschaft sowie der *visual studies* eingebracht hat. Er bevorzugte es, die Malerei zu sehen und von Neuem zu sehen, sie mit beiden Armen zu umschließen, sie zu lieben und sie beliebt zu machen. Die Idee des Werkes machte ihm keine Angst, im Gegenteil: als Kunsthistoriker lag ihm nichts daran, ein Anthropologe der Bilder zu sein.

Paul Valéry schreibt in seiner *Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci*, ein Essay, den auch Daniel Arasse gelesen und wieder gelesen hat, als er sich seinerseits daran machte, das Buch über Leonardo zu schreiben: „Die meisten Leute nehmen viel häufiger mit dem Verstand als mit den Augen wahr.“¹³ Daniel Arasse gehörte zu denjenigen, die

sehr gut mit dem Verstand sahen, die aber die Versuchung einer bisweilen allzu aufdringlichen, philosophisch jedoch fragilen Theorie abwiesen: Es genügte ihm, ein Historiker zu sein, der intensiv „hinsah“ – mit den Augen. Intensiv und auch freudig, denn die Wissenschaft konnte ihn nur interessieren, wenn sie diese fröhliche Wissenschaft war, die Nietzsche jener Generation als Erbe hinterlassen hatte, zu der Daniel Arasse gehörte. Ein Erbe, das er angetreten hatte und dem er treu blieb.

1. Daniel Arasse, „Structure de l'espace dans l'art de Masolini da Panicale“, in: *L'Information de l'art*, XII, Nr. 5 nov-dec, 1967, S. 223–224.
2. Daniel Arasse, „Théories des peintres et analyses des œuvres“ in: *Encyclopedia Universalis*. Paris, 1968.
3. Daniel Arasse, „Les Salons de Diderot. Le philosophe critique d'art“, in: Denis Diderot, *Œuvres complètes*, Paris, Club Français du Livre, Bd. 7, S. 1–18.
4. Daniel Arasse, „Notes sur Alois Riegl, et la notion de 'volonté d'art'“, Einleitung zu: Alois Riegl, *Oeuvre de la nature et oeuvre d'art*, übersetzt von Daniel Arasse, Paris 1971.
5. Ernst H. Gombrich, „Icones symbolicae: l'image visuelle dans la pensée néo-platonicienne“, französische Übersetzung von Daniel Arasse, in: D. Arasse u. Georges Brunel (Hg.), *Symboles de la Renaissance*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1976.
6. Meyer Schapiro, „Muscipola Diaboli: le symbolisme du retable de Mérode“, französische Übersetzung von Daniel Arasse, in: *ibidem*.
7. Daniel Arasse, „L'art dans ses œuvres, théorie de l'art, histoire des œuvres“, in: Danièle Cohn (Hg.), *Y voir mieux y regarder de plus près: Autour d'Hubert Damisch*, Paris Éditions rue d'Ulm, 2003, S.15.
8. Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, collection Idées et Recherches, 1997, S. 5.
9. *Ibidem*, S. 10.
10. *Ibidem*, S. 15.
11. Daniel Arasse, *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*. Paris, Hazan, 1999.
12. Daniel Arasse, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
13. Paul Valéry, „Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci“, in: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.), *Werke. Franfurter Ausgabe*, Bd. 6: *Zur Ästhetik und Philosophie der Künste*, Frankfurt am Main 1995, S. 7–61, hier S. 21 („la plupart des gens y voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux“).

