
Portrait des Daniel Arasse als Kind der Venus

Gérard Wajcman

(Deutsche Übersetzung von Lea Fauth)

Unmöglich, alle Referenzen aufzuzählen. Es sind derer viel zu viele; und es wäre ohnehin ein überflüssiges, ein unnütz repetitives Unterfangen, das hier belanglos ist. Einige wenige Umriss, von diversen Händen gezeichnet und in verschiedene Richtungen weisend, genügen jedoch, um eine erkennbare Figur anzudeuten, einheitlich, fast einstimmig, aller jeweiligen Verschiedenheit zum Trotz. Man könnte ein paar Überlegungen zitieren: Yves Hersant spricht von einer „arasseschen Erotik“ und vertritt den Standpunkt, dass der vom Historiker theoretisierte und praktizierte „nahe Blick“ tief an eine Lust des Anfassens gebunden sei, dass er die Möglichkeit öffne, in die Werke „einzudringen“. Bernard Lafargue hält ihn seinerseits für einen „Ästhet der Venus“, er hebt im Spiel der Kunst eine *cosa mentale* „in Gestalt einer Zärtlichkeit“ hervor und mit seinem weitreichenden panoramatischen Blick sieht dieser Autor, wie die Welle der Konsequenzen einer solchen Ästhetik bis zu philosophischen Ufern reicht, indem sie Nietzsches dionysischer Ästhetik eine Trunkenheit hinzufügt: War es Nietzsche um die Trunkenheit des Schöpfers gegangen, so ist sie hier in ihren „Wirkungen“ auf die Betrachter zu finden. Catherine Bedard-Arassé hat schließlich darauf aufmerksam gemacht, dass ihm, Arasse, die Freuden der Malerei in den letzten Jahren durch die Photographie bereichert wurden, durch die Photographien nämlich, die er aufnahm, um sie in völliger Intimität betrachten zu können.

Obgleich jede dieser Äußerungen ihren eigenen Anspruch hat, werfen sie in der Zusammenschau ein anderes, sensibleres Licht auf das wissenschaftliche, enzyklopädische und methodische Unterfangen des Historikers bei seiner Arbeit. Mit ihnen zeichnet sich eine ungewohnte, unvertraute Gestalt ab: die eines Mannes des Wissens und des Denkens nämlich, der sich mit den Freuden des Genusses auseinandersetzt. Aus tausend verschiedenen Strichen bildet sich so ein einheitliches, zusammenhängendes Porträt von Daniel Arasse heraus. Man könnte es das *Porträt des Gelehrten als Kind der Venus* nennen.

Noch vor jeder Überlegung über das, was damit gerade ans Licht gebracht wurde, und über die Konsequenzen, die sich daraus ergeben könnten, erstaunt vor allem, dass der so Porträtierte sowohl den Historiker, seine Methode und seine Lehre umfasst als auch den Menschen selbst; alles hängt unauflöslich zusammen. Auf welche Weise und mit welchen Gründen auch immer sich das ausdrückt, wovon jeder ernsthafte Kommentator mit Schamhaftigkeit oder Verlegenheit bewusst oder unbedarft Zeugnis ablegt: Daniel Arasse stellt ein seltenes Beispiel in der Welt des Wissens dar, ein regelrechtes *hapax legomenon*, da man vom Werk scheinbar nicht sprechen kann, ohne auch den Menschen zu meinen, ja, da Autor und Werk aufeinander

Regards Croisés.

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

gepfropft zu sein scheinen. Das Intime, der Gedanke und der Gegenstand des Gedankens durchdringen sich hier gegenseitig. Nichts lässt sich daraus herauslösen, so die Schlussfolgerung eines jeden, der sich mit Arasse beschäftigt. Nichts darf daraus herausgelöst werden – diese Einsicht setze ich als meinen Ausgangspunkt.

In akademischeren Begriffen: Hier liegt ein Beispiel vor, wo Leben und Werk nicht getrennt werden können. Die Psychoanalyse könnte dazu einiges beitragen, und zwar indem sie für diesen Fall den freudschen Begriff der Sublimierung heranz ge, auf die Gefahr hin, ihn auf einen Mann der Wissenschaft anzuwenden statt auf einen Künstler, dem man dies gewöhnlich vorbehält. Diesen Begriff hier anzuführen, wäre durchaus von Nutzen, auch wenn das bedeutet, einem Problem in die Arme zu laufen. Denn indem man diesen Weg einschlägt, wird man unweigerlich ermessen, inwiefern Daniel Arasse den Begriff tatsächlich dementiert, in einem Punkt zumindest. Sagen wir es so: Er ist das lebendige Argument gegen eine kombinierte Funktion, die mit diesem Konzept verbunden zu sein scheint: Erhebung (*pousse-au-sublime*) und gleichzeitig Gegenmittel zur Liebe.

Aber bevor wir dorthin kommen, bleibt noch ein anderer wesentlicher Aspekt der Sublimierung zu betrachten, welcher die Beziehungen des Autors zu seinem Werk betrifft. Daniel Arasse wird dazu das Seinige sagen. Die Psychoanalyse hat mit diesem Konzept in eine weitreichendere und allgemeinere Kontroverse eingegriffen. Denn in der Tat ließe sich die freudsche Konzeption leicht in den symbolistischen und positivistischen Horizont Ende des neunzehnten Jahrhunderts einordnen, nämlich als eine jener Theorien, die behaupten, dass alle menschlichen Tätigkeiten, von den materiellsten bis hin zu den vergeistigsten, ihre Grundlagen in den vitalen Trieben des Menschengeschlechts haben. Die Psychoanalysten haben ihrerseits darin eine Option gesehen, um die Perspektive von Charles-Augustin Sainte-Beuve zu erneuern, indem sie weitere Spuren des Intimsten suchten, das vom Werk enthüllt war. Das zog eine ganze angewandte psychoanalytische Literatur nach sich – „allzu angewandt“, fügte Eric Laurent hinzu –, in der das Rätsel der „wunderbaren Begabung“ des Künstlers nicht aufhörte zu entwischen, auf unfehlbare Weise, würde ich sagen. Diesbezüglich ist der Psychoanalyt unheilbar stupide geblieben.

Sagen wir es daher gleich: Hier darf man nicht auf eine Enthüllung der „wunderbaren Begabung“ von Daniel Arasse hoffen. Das war auch gar nicht das Ziel. Man erwartet von der Psychoanalyse der Sublimierung heute keine Enthüllung mehr über die Verbindung zwischen dem intimen Leben und der Kreation; auch wenn keiner an dieser Verbindung zweifelt. Wir stehen ja nicht mehr vor der Alternative zwischen Proust und Sainte-Beuve. Wir haben es vielmehr mit beiden gleichzeitig zu tun: einerseits mit der Flut von Biographien, andererseits mit detaillierten Untersuchungen des schöpferischen Akts, die beim kleinsten Reuezug darauf lauern, dass sich eine neue Perspektive auf die „wunderbare Begabung“ ergibt, und ihr hinterherjagt. Das ist des Autors Tod und zugleich seine Apotheose.

Es bleibt jedoch ein wesentlicher Punkt, bei dem die Psychoanalyse gefragt ist, und zwar die Klärung der jeweiligen, individuellen Formen der Lust. Und in dieser Hinsicht ruft Daniel Arasse die Psychoanalyse zu ihrer Aufgabe. Was ihn selbst betrifft, so hat er darin eine Herausforderung für sein eigenes Werk gesehen, und darüber hinaus, für seine gesamte Disziplin. So hat Daniel Arasse ohne zu zögern die Frage nach den Beziehungen des Werkes zum Autor mit beiden Händen angepackt und dazu sehr klar Stellung bezogen. Er

hat sogar etwas noch Besseres gemacht, indem er nicht nur einen Zugang, eine ‚Doktrin‘, zu dieser Frage erarbeitet hat, sondern damit die Grundlage seiner Doktrin überhaupt konstituiert hat. „Die Art, in der das Bewusstsein für die Rolle entsteht, welche der Persönlichkeit des Künstlers in der Geschichte zukommt“, so schreibt er in *Le Sujet dans le tableau*, „macht aus dieser Persönlichkeit als solcher einen Gegenstand der kunstgeschichtlichen Untersuchung – als solcher, das heißt als einer historischen Erscheinung, die dazu einlädt, nach den Bedingungen und Praktiken zu fragen, die es ermöglicht und begleitet haben, ein Bewusstsein dafür auszubilden, dass die Persönlichkeit des Künstlers sich in seinem Werk widerspiegelt.“

Die Intuition, die mich antreibt, ist diese: Es ist gleichzeitig verständig, legitim und fruchtbar, diese These von Daniel Arasse auf Daniel Arasse selbst anzuwenden. An anderer Stelle habe ich ausgeführt, dass Daniel Arasse, während er sich immer sensibel gegenüber der Anregung Freuds zeigte, seinen eigenen Weg eröffnet und eine persönliche Form der „Aufhebung“ dieser Dialektik des Lebens und des Werkes realisiert hatte. Er fand eine neue Art, diese Spannung aufzuheben und zu überwinden, sie in den Rahmen dessen zu heben, was er als „eine analytische Ikonographie“ konzipierte. Was ich sagen möchte: Selbst wenn Daniel Arasse in *Le sujet dans le tableau* „eine ‚analytische‘ Anwendung der Ikonographie“ forderte, welche „weitgehend von den von Freud erarbeiteten Konzepten inspiriert ist, und zwar vor allem von dessen ‚Arbeit am Traum‘“, vertrete ich dennoch die Meinung, dass der theoretische Apparat, den er konstruierte, weniger auf die Psychoanalyse gestützt ist als auf die Kunstgeschichte selbst. Mit viel Achtsamkeit gegenüber Freud, aber ohne dabei in einen Anachronismus zu geraten, stellt Daniel Arasse die Frage nach dem Subjekt im Bild, nach der Offenbarung des Intimen, das im Herzen der Werke hervortritt. Aber diese Frage lehnt er in Wirklichkeit weniger an psychoanalytische Begriffe an als vielmehr an eine Einsicht, die er zur Dimension einer „historischen Erscheinung“ emporhebt. Gemeint ist eine Formulierung, die „in Florenz am Ende des Quattrocento in Mode kommt“ und Brunelleschi zugeschrieben wird: *Ogni dipintore dipinge se*.

Dazu zwei Bemerkungen: Zum einen bringt Daniel Arasse das angewandte psychoanalytische Unterfangen, das er anstrebt, in Wirklichkeit gar nicht zu Ende, da er Brunelleschi viel näher ist als Freud. Einzig eine Reaktion darauf scheint mir angemessen: *Gott sei Dank!* Die Psychoanalysten selbst haben in der Vergangenheit hinreichend oft bewiesen, und zwar vielfach ohne es zu wollen, welch mageren Ertrag man erlangt, wenn man gemalte Bilder wie Träume interpretiert – das ist das Mindeste, was man mit Blick auf die Ergebnisse sagen kann, die vom Lächerlichen bis zum Katastrophalen reichen. Dass Freud den Traum wie ein strukturiertes Bild gedacht haben mag (eine tiefsinnige These, die man überraschend wenig diskutiert hat), daraus haben einige allzu eilig den umgekehrten Schluss gezogen, ein Bild ließe sich wie ein Traum interpretieren. Hier deutet sich ein Fehler an, dessen Identifizierung einige Zeit gekostet hat. Denn es ist ein Fehler zu denken, dass ein Kunstwerk sich im Diskurs auflösen lassen würde, und sei es auch der Diskurs des Unbewussten. Diese Klarstellung ist vor allem Jacques-Alain Miller zu verdanken, der auf diese Weise zu verstehen gab, inwiefern und warum Jacques Lacan es nicht riskiert hatte, sich in diese Sackgasse zu begeben. Abgesehen davon, dass seine Theorie über das Objekt und den Blick in den sechziger Jahren einen neuen Weg geebnet hat – dessen Tiefe

◊ und ganze Kraft man bei Weitem noch nicht ermesen hat –, bin ich der Meinung, dass sich Lacan in seiner ganzen Lehre weniger darum gekümmert hat, die Psychoanalyse auf die Kunst anzuwenden, als vielmehr darum, die Kunst in der Psychoanalyse anzuwenden. Das ist nicht nur eine einfache Stilfigur, sondern die Definition einer streng analytischen Orientierung: „Der einzige Vorteil, den ein Psychoanalytist sich aus seiner Position nehmen darf“, schreibt Lacan 1965, „besteht darin, sich mit Freud daran zu erinnern, dass der Künstler ihm in seinem Fach immer voraus ist, und dass er daher nicht den Psychologen zu spielen braucht, dort, wo der Künstler ihm den Weg ebnet.“ Spater, 1977, sollte er dasselbe noch etwas direkter sagen: „Ich glaube, die Kunst ist eine Form des Sprechens, in der mehr Wahrheit steckt, als in jedem anderen beliebigen Gelaber.“

Man ermisst, wie sehr das von Daniel Arasse zu Tage gebrachte Problem hier über den Bereich der Kunstgeschichte hinaus weist. Da er sich an der Tatsache stösst, dass „die gewöhnliche Ikonographie in aller Unbefangenheit das Bild wie einen Text“ behandelt, tritt um so deutlicher hervor, dass die Psychoanalysten ihrerseits, wie ich bereits sagte, die Konsequenz hatten ziehen müssen, dass auch die angewandte *gewöhnliche* Psychoanalyse – die ja übrigens nicht Freud zuzuschreiben ist, sondern seinen Nachfolgern – die Bilder mit derselben Unbefangenheit wie einen Text, wie Sprache, behandelt.

Aus all dem schließe ich, dass die bemerkenswerte und wertvolle Einsicht von Arasse aus Sicht des Psychoanalytisten genau darauf zurückzuführen ist, dass er nicht ganz genau das tut, was er sagt, dass er sich mehr als Brunelleschi denn als Freud erweist, weil er sich darum bemüht, einen Umsturz, eine ‚Subversion‘ des Subjekts in der Kunstgeschichte zu unternehmen, und zwar aus dem Inneren der Kunstgeschichte heraus. Kurz gesagt, wendet er die Kunstgeschichte auf die Kunstgeschichte an. Wenn die Lacansche Richtung vermutet, mittels der Kunst Licht auf die Psychoanalyse werfen zu können, dann schließe ich daraus, dass der Analyst Daniel Arasse lesen sollte, denn darin besteht eine Nützlichkeit, ja, eine extreme Herausforderung.

Um nun nicht den Faden der Ausgangsidee zu verlieren, die mich hier antreibt, namlich, dass sich bei diesem Kunsthistoriker keine Trennung zwischen Mensch und Werk aufweisen lasst, und bevor erfasst wird, was die beiden miteinander verbindet, stürzt sich die Hypothese in eine andere Form: Nun muss es darum gehen, Brunelleschis Formel, die von Arasse entfaltet worden ist, auf Daniel Arasse selbst anzuwenden.

Daniel Arasse, Maler seiner selbst.

Man kommt nicht umhin festzustellen, dass die These, die Arasse vertritt, einen archimedischen Punkt impliziert, der einen ganzen Teil der Kunstgeschichte, so wie sie sich im zwanzigsten Jahrhundert gebildet hat, aus den Angeln hebt. Um es kurz zu fassen: der Panofskysmus hat sich mit der Idee entfaltet, dass es eine letzte, eine definitive Bedeutung der Formen gabe, eine symbolische Bedeutung, die in der literarischen und kulturellen Sphare verortet ist. Daniel Arasse führt jedoch ohne viel Aufsehen die Idee eines Jenseits der abschließenden Bedeutung des Bildes ein. Ein Jenseits des letzten Wortes, jenseits der bedeutungsgeladenen, textuellen Interpretation. Genau dieses Jenseits der Bedeutung des

Bildes wird mit dem *ogni dipintore dipinge se* umschrieben, also mit dem, was Daniel Arasse das *Subjekt* nennen wird. Sein ganzes Vorhaben legt er bereits auf den ersten Seiten des Buches *Le sujet dans le tableau* dar: Er will sagen, „wie in bestimmten Fällen das Thema (*le sujet-thème*) und das Subjekt (*le sujet-auteur*) sich gegenseitig Gestalt verleihen.“ Dass das Bild das Subjekt darstellt, ist die Leitidee, die er schmiedet. Sie bringt eine Vertiefung der Darstellungsfrage mit sich sowie eine Vertiefung der Frage des Bildbegriffes. Nehme ich einige Nuancierungen im Begriffsgebrauch vor, so kann ich es nicht übersehen, dass sich Daniel Arasse hier mit Lacan trifft, der in den *Vier Grundbegriffen der Psychoanalyse* eine strikte Definition des Bildes angibt: „Bild haben wir die Funktion genannt, wo das Subjekt sich als solches selbst ausfindig machen muss.“ Wider Willen ist Daniel Arasse viel näher an Lacan, als er es selbst glauben konnte.

Die Einführung einer neuen Dimension des Darstellungsbegriffs in die Kunstgeschichte, um die es ihm geht, dieses Jenseits der bedeutenden Bedeutung, das er im Bild öffnet, erschließt zugleich ein Jenseits des Panofskysmus. Dies ist kein Grund, letzteren zu verwerfen. Wie in der Geschichte der Mathematik und der Logik handelt es sich vielmehr darum, die Grenzen einer Theorie zu prüfen, das heißt, ihre unmöglichen Punkte, ihre aporetischen Sackgassen herauszustellen, um eine andere Theorie zu konstruieren, die diese Aspekte einschließen kann. Das Subjekt ist eine der panofskyschen Unmöglichkeiten, die Daniel Arasse herausgearbeitet hat.

Zur ganzen Komplexität, die er dem Begriff gegeben hat, gehört auch das Detail. Der Begriff des Details umfasst all die Elemente, denen das Werk von Daniel Arasse Rechnung trägt, all die vernachlässigten Gegenstände der Malerei, die von der Kunstgeschichte beiseite gelassen und ausgeschlossen wurden. So gesehen, scheint Daniel Arasses Theorie des Details mit dem zusammenzuklingen, was Freud im *Moses des Michelangelo* sagt, wenn er von Morelli spricht. Morellis Technik sei, Freud zufolge, der Technik der Psychoanalyse sehr nah verwandt. Denn auch die Psychoanalyse, „ist gewöhnt, aus gering geschätzten oder nicht beachteten Zügen, aus dem Abhub – dem »refuse« – der Beobachtung, Geheimen und Verborgenen zu erraten.“ Von hieraus könnte man die These vertreten, dass sich der Zusammenhalt im Werk von Arasse dadurch erklären lässt, dass er den „Abhub der Beobachtung“ der Kunstgeschichte untersucht. Das Detail wäre die Benennung des *refuse*. Daniel Arasse, der Historiker des Abhubs der Kunstgeschichte.

Folgt man diesem Gedanken, so könnte man versucht sein, das Unbewusste selbst als einen der Abhübe der Kunstgeschichte zu betrachten, auf die Daniel Arasse seine Aufmerksamkeit gerichtet hat. Er hat daran gearbeitet, es zur Würde eines vollwertigen Gegenstands der Kunstgeschichte zu erheben. So findet in einem anderen Kontext auch die Guillotine – der er ein Buch gewidmet hat – auf dieselbe Weise ihren Daseinsgrund in seinem Werk und damit ihren Platz in der Kunstgeschichte. Die vollständige Liste der arasse'schen Gegenstände, also der Abhübe der Kunstgeschichte, die Daniel Arasse aus ihrer Unwürdigkeit herausheben konnte, ist noch zu erstellen.

Es ist wichtig, dem Detail, dem Subjekt, der Guillotine oder dem Unbewussten, dieser Liste der „refuses“, die die Reihe der arasseschen Gegenstände bildet, noch einen weiteren Begriff hinzuzufügen: die Lust. Mehrfach hat Daniel Arasse in Betracht gezogen, eine wissenschaftliche Untersuchung der Lust in der Malerei in Angriff zu nehmen. Sie würde

  sicherlich mehrere Aspekte berührt haben. Erstens die Lust, die die Malerei bereiten kann, aber auch das Bild der Lust, das die Malerei darstellen kann. Doch besteht zwischen beiden Aspekten keine zwangsläufige Wechselseitigkeit: nicht nur das Bild der Lust bereitet Lust. Die Frage, ob das Bild der Lust immer Lust bereitet, verlangt im übrigen eine genaue Untersuchung; und die Darstellung der Lust, die Lust verursacht, wirft für sich eigentlich schon eine Frage auf. Eine weitere Stufe könnte hinzukommen: Ist nicht durch die Lust, die die Malerei beim Betrachter erwecken kann, nicht immer schon so etwas vorhanden wie eine Lust des Malers selbst, sein Hochgefühl? Usw.

Aber die Lust, der ich hier in erster Linie einen Platz geben will, ist die von Daniel Arasse selbst. Auf sie haben auch die Autoren angespielt, die anfangs zitiert wurden, woraus ich den Schluss zog, dass die Frage der Malerei bei Daniel Arasse ihn selbst mit einbezieht. Um genauer zu sein: Da es sich um Lust handelt, beziehen die Geschichten der Malerei bei Daniel Arasse seinen Körper mit ein. Da Arasse ein außergewöhnlicher und zugleich unermüdlicher Betrachter war, hat sich die Idee bei ihm durchsetzen können, dass der Wissens- und Wahrheitsdurst in der Malerei, der der Antrieb des Kunsthistorikers war, nicht von einer fast physischen Befriedigung getrennt werden könne, von einer Lust des Blicks auf die Malerei, spürbar bis hin zum Wort, mit dem er sein Wissen weitergab. So war die Kunst des Kunsthistorikers Daniel Arasse.

Er war von einer Lust an der Malerei durchdrungen, einer Lust, zu sehen und von Malerei zu reden. Ich würde sagen, dass er seinen Körper der Kunstgeschichte geschenkt hat, sagen wir, dass er ihr Körper geschenkt hat. Selbstverständlich rede ich hier nicht vom Bild des Körpers, von seiner Darstellung, sondern vom Körper, der Genuss erfährt, vom Fleisch, vom begehrenden Körper, vom triebhaften Körper, vom Körper in seiner ganzen Lebendigkeit. Ich meine damit, dass jenseits der Macht eines Gedankens, der zu animieren, zu orientieren, zu erleuchten vermag und unseren eigenen Blick verändern kann, indem er uns dazu nötigt, die Lust des Betrachters mit einzubeziehen, dass Daniel Arasse jenseits dieses Gedankens durchgesetzt hat, die Lust als Antrieb des Kunsthistorikers anzuerkennen, als wesentlichen Antrieb, der gleichbedeutend ist mit seinem Akt, seiner Praxis. Der Lust Platz zu machen, darin liegt der wahre Umsturz, der dazu zwingt, das hoch zu heben, was eine grundlegende Zurückweisung der Kunstgeschichte zu sein scheint, die den Status einer ernsthaften, wissenschaftlichen Disziplin nur um den Preis erlangen kann, das Begehren, die Freude, die Lust und den Körper des Historikers auszuschließen.

Wie dem auch sei, die Freude, die Lust und der Körper des Kunsthistorikers scheinen somit zum obskuren Abhub zu gehören, zu den „refuses“ der Kunstgeschichte, die ans Licht zu kehren Daniel Arasse sich bemüht hat. Sie sind mit ihm, durch ihn, dank ihm zur Würde kunstgeschichtlicher Gegenstände gelangt und zwingen die Kunsthistoriker, sie zu empfangen.

Letzte Wendung. Es ist der Moment gekommen, Daniel Arasse auf Daniel Arasse anzuwenden, und zu fragen, „wie in bestimmten Fällen das Thema (*le sujet-thème*) und das Subjekt (*le sujet-auteur*) sich gegenseitig Gestalt verleihen“ – ganz so wie er es in *Le sujet dans le tableau* gezeigt hat. Ich werde mich hierfür auf seine Arbeiten über ein Bild beziehen, bei dem alles darauf hinweist, dass er es besonders gesch tzt hat. Nämlich die *Venus von Urbino* von Tizian.

Jenseits dessen, was sein Historikerblick uns als Darstellung einer intimen Lustszene sehen lässt, indem er zum Beispiel herausstellt, wie die keusche Hand der Venus zwanghaft den Schleier im Schritt umklammert und auf diese Weise letztlich umso mehr zeigt, was sie zu verstecken sucht, werde ich mich auf einen anderen Aspekt konzentrieren. Daniel Arasse interpretiert nämlich die Anwesenheit des offenen *cassone* rechts im Bild als Zeichen eines bemerkenswerten, entscheidenden Akts, der von Tizian in diesem Bild vollbracht worden sei. Indem er Venus nackt und auf eine Bettstatt ausgestreckt malt, erzählt das Gemälde, laut Arasse, wie das Bild des nackten, weiblichen, liegenden Körpers dem Innern einer Hochzeitstruhe entnommen wurde, die bis dahin die einzige Stelle bot, an der ein solcher Körper dargestellt wurde. So hätte Tizian in der göttlichen Schönheit, in der aufplatzenden Sinnlichkeit des Bildes, eine eröffnende Geste der Entschleierung vollbracht, die überwältigend und grundlegend ist und die, alles in allem, die Nacktheit des erotisierten Körpers den dunklen und abgestandenen Tiefen einer Truhe entreißt, um sie dem Blick frei auszusetzen (auch, wenn dieser Blick ursprünglich der eines einzelnen begehrenden Mannes war, nämlich des Auftraggebers). Die Geste, als eine Geste des Malers, kommt in der Malerei fast der brutalen Offenlegung einer Verdrängung gleich.

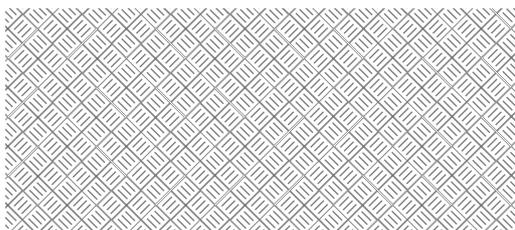
Dem Verborgenen den lustvollen Körper des Bildbetrachters, des Kunsthistorikers entreißen, um ihm die größtmögliche Sichtbarkeit zu verleihen – das ist die Tat, die Daniel Arasse in seinem Werk vollbringt. Indem er seine Lust als Betrachter ohne Zögern zur Schau stellt, bricht er lautstark aus dem engen, gefrorenen Rahmen des ätherischen Sublimierenden aus, der seinen Blick prinzipiell nur verloren zum reinen Himmel der Ideen hebt und alle Materie verachtet. Die Augen senken, um Venus nackt zu betrachten – das ist Daniel Arasse im Tizian, oder Daniel Arasse als Verkörperung der Horen, jener mythologischen Wesen, die in dem Bild als über die Truhe gebeugte Dienerinnen erscheinen und deren Rolle es war, die ewigen Türen des Olymps zu öffnen. Daniel Arasse hat diese ewige Aufgabe als Türöffner des Olymps der Kunst erfüllt.

Was aber lässt sich daraus mit Blick auf die Verbindung zwischen Daniel Arasse und der Hypothese der Psychoanalyse schließen?

Im Jahre 1796 veröffentlichte Pierre-Simon Laplace die *Darstellung des Weltsystems*, das Buch, in dem er die Entstehung des Sonnensystems erklärte. Nachdem er es gelesen hatte, traf Napoleon den Astronomen:

„Ihre Arbeit ist exzellent, aber von Gott findet sich in Ihrem Buch keine Spur.“

„Sire“, so soll Laplace laut Victor Hugo gesagt haben, „ich habe diese Hypothese nicht gebraucht.“



Lektüreempfehlungen der Redaktion:

Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'icongraphie analytique*, Paris, Flammarion, 2005.

Daniel Arasse, *Histoires de Peintures*, Paris, France-Culture, Denoël, 2004.

Sigmund Freud, « Le Moise de Michel-Ange » [1914], in: Pierre Cotet, André Bourguignon und Jean La-planche ( ds.), *Œuvres complètes – psychanalyse*, Vol. XII 1913–1914, Paris, PUF, 2005, S. 131 f.

Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Band 11: *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], Text bearbeitet von Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1973.

Yves Hersant, « L rotique arassienne », Colloque Daniel Arasse, Paris, INHA, 8, 9 und 10 Juni 2006. Wortlaut des Vortrags online abrufbar unter: Diffusion des savoirs de l' cole Normale Supérieure, <http://www.diffusion.ens.fr/en/index.php?res=conf&idconf=1367#>.

Jean-Noël Bret, Bernard Lafargue, « Avant-propos. La pensée jubilatoire des œuvres d'art dans sa réflexion même », in: Daniel Arasse. *La pensée jubilatoire. Figure de l'art* 16/2009, S. 13–28. Text online abrufbar unter: <http://marincazaou.pagesperso-orange.fr/esthetique/fig16/figArts16.html>.

Pauline Martin und Maddalena Parise (Hg.), *L' cil photographique de Daniel Arasse. Théories et pratiques d'un regard*, Paris, Fage Eds, 2012.

