

# Daniel Arasse und die Kunstwissenschaft: Theorie einer Geschichte der Malerei aus der Nähe

*Audrey Rieber*

Auch wenn er nie behauptet hat, aus seiner Praxis eine Methode entwickeln zu wollen, war Daniel Arasse immer der Ansicht, dass jede Kunstgeschichte eine theoretische Entscheidung über ihren Gegenstand mit einbegreift. Mit dieser Haltung knüpfte er an die deutschsprachige Tradition der Kunstgeschichte (Aby Warburg, Erwin Panofsky, Heinrich Wölfflin u. a.) an, die vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zu den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts versucht hat, den kunsthistorischen Ansatz auf einen Dialog mit der Kunstwissenschaft gründen zu lassen. Beispielhaft unter diesem Gesichtspunkt ist der Aufsatz von Panofsky „Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit ‚kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe‘“ aus dem Jahr 1924. Daniel Arasse im Kontext dieser fruchtbaren Auseinandersetzung zwischen Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft zu verstehen, soll nicht dazu führen, die Wirkung unterzubewerten, welche die französische Kunstgeschichte (z. B. André Chastels), aber auch andere theoretische Positionen wie der Strukturalismus, die Semiotik und die Archäologie von Michel Foucault auf seine Arbeit ausübten. Vielmehr gilt es, eine weitere Schicht seines Denkens zu untersuchen. Da er wichtige Beiträge zur Epistemologie der Kunstgeschichte in Frankreich eingeführt (durch die Übersetzung von Riegl und Panofsky sowie durch die Publikation von Warburgs Vortrag zu den Fresken des *Palazzo Schifanoia* zu Ferrara) und die Singularität des Kunstgegenstands in der Geschichte stark betont hat, drängt es sich auf, sein Werk mit der Kunstwissenschaft zu vergleichen. Die Kunstwissenschaft bricht nämlich sowohl mit den ästhetischen Überlegungen der Philosophie zum Wohlgefallen und zur Sinnlichkeit (die sich beide als ahistorisch und nicht spezifisch künstlerisch erweisen) als auch mit den faktischen und normativen Analysen der früheren Kunstgeschichte. Ganz im Sinne von Arasses eigenem Vorgehen, d. h. mit einem Augenmerk auf Abweichungen und Widerstände mehr als auf Verwandtschaften, möchte ich im Folgenden zeigen, inwiefern ihn seine Beschäftigung mit der materiellen Singularität des Kunstwerks dazu geführt hat, traditionelle Positionen der Kunstgeschichte einer Neubestimmung zu unterziehen.

So seltsam es auch scheinen mag: Es gibt wenige Kunsthistoriker, die sich mit ‚Kunst‘ beschäftigen. Die sogenannten ‚Kunstwerke‘ spielen zwar eine wichtige Rolle in ihren Überlegungen, bilden aber

**Regards Croisés.**

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

 nicht ihren einzigen Gegenstand: Alois Riegl befasste sich mit Teppichen, Erwin Panofsky mit Aushängeschildern und Kühlergrillen, Heinrich Wölfflin zeigte Interesse für Mode, Aby Warburg für kulturelle Produkte im Allgemeinen. Arasse interessierte sich seinerseits für das Kunstwerk, d. h. für einzelne historische Gegenstände. Die Eigentümlichkeit eines Kunstwerks hängt zunächst mit seiner Gegenständlichkeit zusammen. Auf die Frage: „Warum gibt es Kunstwerke und nicht nichts?“, antwortete er, dass Hegels These von der Kunst als Bedürfnis des Geistes ihm zwar gut gefalle. Doch möchte er es nicht wagen, dieses Bedürfnis und diesen Geist zu bestimmen. Stattdessen definiert er die Kunst als „eine Darstellung, die figural oder nicht figural, figurativ oder nicht figurativ sein kann, [als] eine Darstellung durch einen konkreten Gegenstand“<sup>1</sup>. Insofern ist das Kunstwerk ein *Kunstgegenstand*. In seiner Materialität und Gegenständlichkeit ist das Kunstwerk jedoch kein Gegebenes: seine Singularität muss vielmehr mit einem ganzen Repertoire von historischen, technischen, praktischen und sozialen Kenntnissen rekonstruiert werden. Die Wiederherstellung des Kodex Huygens durch Panofsky (oder besser gesagt: seine Erfindung im archäologischen Sinne) ist dafür beispielhaft. Die historische Konstitution der Singularität beruht auf einem interpretativen Raster, das eine Theorie der kunstgeschichtlichen Methode voraussetzt.<sup>2</sup> Mit der Idee eines Hin-und-Her zwischen zwei anscheinend einander entgegengesetzten Polen knüpft Arasse nochmals an zwei klassische Probleme der Hermeneutik an: die Frage nach dem Verhältnis zwischen Theorie und Empirie und das Problem des Bezugs zwischen Singularität und Totalität (Die Untersuchung eines Gegenstands x – Gemälde, Zeichnung – in Bezug auf ein Ganzes y – Werkstatt, Stil – erfordert Kenntnisse über y, die unter Berücksichtigung dieses x selber näher bestimmt werden). In der Nachfolge von Wilhelm Dilthey (und von Panofsky, der Diltheys Begrifflichkeit übernommen hatte) bezieht er sich auf die Idee eines organischen Kreises, der auf die Deutung sowie auf die Beobachtung und die Beschreibung von Kunstwerken anwendbar ist. Auch wenn Arasse vor der Gewalt der sprachlichen Einteilung der Wirklichkeit warnt, ist er der Meinung, dass die Aktivität des Auges von der impliziten oder expliziten kunsttheoretischen Auffassung des Betrachters untrennbar ist. Anstatt Geschichte und Kunsttheorie einander entgegenzusetzen, müsse man „eine Reflexion über ihre Artikulation, von dem Gesichtspunkt eines Historikers, anbieten“<sup>3</sup>. „Von dem Gesichtspunkt eines Historikers“: Der Ausdruck muss hervorgehoben werden. Er weist darauf hin, dass der Historiker die theoretischen Begriffe auf seine Art anwendet und dass er eine eigene Theorie benötigt. Anders als man zunächst zu vermuten geneigt sein dürfte, ist diese Theorie nicht die Kunstwissenschaft, sondern die ‚Theorie / der Geschichte / der Kunst‘. Diese Unterscheidung bedeutet weder, dass beide Ansätze einander entgegengesetzt sind noch dass die Kunstgeschichte auf eine Theorie verzichten könnte. Vielmehr behandeln Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte verschiedene Grundprobleme. Der historische Ansatz ist dadurch gekennzeichnet, dass er mit der individuellen Eigentümlichkeit jedes seiner Gegenstände akut konfrontiert wird.

Arasse distanziert sich auch deswegen vom Programm der Kunstwissenschaft, weil die Kunstgeschichte zwar eine Wissenschaft ist, aber den Status einer Geisteswissenschaft oder besser einer ‚humanistischen‘ Wissenschaft hat. Erstens erweist sich ihr diskursives Protokoll nur als eine manchmal künstliche Nachahmung der Äußerungen der Wissens-

gebiete, die institutionell als wissenschaftlich wahrgenommen sind; zweitens, ist die „Geschichte der Kunst“ keine „Wissenschaft der Kunst“.

„Wenn also die Geschichte eine ‚Wissenschaft‘ sein kann, so ist sie dies als eine ‚humanistische Disziplin‘, um den jetzt schon alten Terminus, den Panofsky nach seiner Abwendung von der Kunstwissenschaft – zu der er selber beigetragen hat –, gebildet hat, wieder aufzugreifen.“<sup>4</sup>

Es geht hier weder darum zu diskutieren, ob die Kunstwissenschaft zu Recht beansprucht, eine Wissenschaft zu werden (sie ist eine philosophische, spekulative Wissenschaft im Sinne Hegels), noch zu entscheiden, ob Panofskys Denken sich tatsächlich zwischen der sogenannten ‚deutschen‘ und ‚amerikanischen‘ Periode verändert hat. Hervorzuheben ist indes, dass Arasse das Thema der Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft und humanistische Disziplin bewusst wiederaufgreift. Was den ersten Aspekt betrifft, so denken Dilthey und nach ihm Ernst Cassirer und Panofsky, dass die hermeneutischen Prinzipien, die die Objektivität der Kulturwissenschaften gewährleisten, der Subjektivität einen genau bestimmten Platz zuweisen müssen. Indem er aber das Prinzip des Gefallens einführt, modifiziert Arasse diese Auffassung – und grenzt sich von der Kunstwissenschaft ab, die sich nachdrücklich von der Ästhetik und ihren Betrachtungen zur Sinnlichkeit unterscheiden will. Im Vergnügen sieht Arasse die Triebfeder seiner Forschung (die Frage, die ihn beschäftigt, ist zu wissen, warum eine Stelle der Malerei ihn berührt) und zugleich ein regulierendes Prinzip der Interpretation: Da ein Begehren in der Methode am Werk ist, würde seine Verkennung die Deutung ins Wanken bringen. – Arasse denkt insbesondere an das merkwürdige Begehren mancher Kunsthistoriker, eine objektive, auf Texte basierende Deutung zu liefern, die ihnen die Sicherheit und das Prestige des schriftlichen Wissens verleiht.

Daniel Arasse distanziert sich von der üblichen Methodologie der Geschichte auch dadurch, dass er den sichtbaren, visuellen Charakter des Kunstwerks betont. Zwar hätte er bei Konrad Fiedler die Idee finden können, dass die künstlerische Erscheinung reine Sichtbarkeit ist, aber der Kunsttheoretiker hatte die Relevanz jeglicher historischen Untersuchung des Kunstwerks verneint. Um der Sichtbarkeit ihr Recht (und dem Kunstwerk seine Geschichte) wiederzugeben, muss Arasse daher eine eigene Methodologie entwickeln. Es ist die Analyse des Verhältnisses des visuellen Details zu einem figurativen Netz, welche die Interpretation dieses Details ermöglicht. Das Prinzip eines organischen Kreises zwischen Teil und Ganzem wird wiederaufgenommen und revidiert, indem das Detail auf der Ebene der Sichtbarkeit analysiert wird. Die hermeneutische Bedeutung des Verhältnisses zwischen Text und Bild wird also relativiert. Ganz im Sinne von Alberti, für den alles, was nicht sichtbar ist, den Maler nicht betrifft, denkt Arasse, dass der Kunsthistoriker sich nur für das Sichtbare interessieren sollte, d. h. für die Kunstwerke, die als Basis der Interpretation fungieren. Im Rahmen der Debatte zum Logozentrismus der (ikonologischen) Kunstgeschichte, die im Kunstwerk die bloße Bebilderung eines allegorischen, vor und außerhalb des Bildes liegenden Inhalts sieht, verteidigt Arasse die Irreduzierbarkeit des Visuellen auf das Diskursive. Auch wenn seine Ausführungen immer auf einer großen Belesenheit basieren und sich gelegentlich mit ikonographischen Analysen behelfen – diese erlauben es, „gegen den Versuch mancher, sie zu banalisieren, die Genauigkeit der begrifflichen Ausarbeitung im Bild zu wahren und seine Singularität aufzunehmen“<sup>5</sup> – behauptet

 tet er entschlossen, dass das Kunstwerk prinzipiell weder ein Dokument noch ein Zeichen ist: Besonders eindrucksvoll zeigt sich diese Haltung im Interesse für das malerische Detail. Da das Detail den Gesamtblick auflöst, wird zugleich die mimetische Kunstauffassung, die auf dem Distanzpunkt der Perspektive basiert, zerstört. Das Detail lenkt die Aufmerksamkeit auf die Opazität der bemalten Materie und restituiert die Fähigkeit der Malerei, die Sinne zu erwecken. Damit verliert aber auch die transitive Transparenz des Bildes ihre unbedingte Gültigkeit, die von der Konzeption der Malerei als Darstellung vorausgesetzt wird. Indem sie sich von Sprachnormen unabhängig macht, muss die Deutung immanent verfahren. Da Panofsky und Meyer Schapiro diesen doppelten Aspekt vernachlässigen, können sie für Arasse nicht zu einer richtigen Interpretation des Mérode-Altar gelangen. Erstens buchstabieren sie dessen Inhalt, anstatt die eigentliche Konfiguration seiner Motive zu betrachten – und vergessen dabei, dass das Verständnis des Themas weniger auf seiner Ikonographie im engeren Sinne als auf seiner eigenen Darstellungsstruktur fußt. Zweitens beziehen sie das untersuchte Motiv (die angebliche Mäusefalle) auf bildexterne Dokumente (auf ein anderes Bild im Fall von Panofsky, auf einen Text im Fall von Schapiro) und vernachlässigen auf diese Weise, dass das Kunstwerk Form, Gestaltung, In-Form-Setzung ist und seine Konfiguration dem Betrachter den internen Herstellungsprozess des Werks zeigt.

Die „reflexive Struktur jeglichen Kunstwerks“<sup>6</sup>, die dessen immanente Untersuchung erfordert, führt auch dazu, das Verhältnis zwischen dem Denken und dem Visuellen neu zu betrachten. Für Arasse ist die Malerei eine Darstellung, die es nicht nötig hat, konzeptuell oder verbal zu bedeuten. Vielmehr kann sie dem, was sich weder verbalisieren noch konzeptualisieren lässt, eine Figur geben. So erklärt es sich auch, dass es den florentinischen Malern der 1440er Jahre gelungen ist, der Inkarnation durch gezielte perspektivische Inkonsistenzen in den Verkündigungsbildern eine Form zu geben (ohne sie eigentlich darzustellen). Hier denkt die Malerei nicht mit Begriffen, sondern in Figuren. Wenn der Kunsthistoriker sich jenes Motto zu eigen macht, das Hubert Damisch seinem Buch *Der Ursprung der Perspektive* (1987) vorangestellt hatte: „Die Malerei zeigt nicht nur, sie denkt auch“, so bedeutet diese Aneignung keineswegs, dass er die unbestreitbare allegorische Dimension gewisser Kunstwerke minimieren will. Er distanziert sich durchaus von Wölfflin und den formalistischen Kunsthistorikern, für die allein die Formbetrachtung einen Weg bahnt, um das eigentlich Künstlerische in einem Werk zu erklären. In Abgrenzung zu einem allzu naiven Dualismus wertet er die Form nicht auf Kosten des Inhalts auf. Als er sich fragt, was ihn in einem Gemälde berührt, erwähnt er den visuellen Schock der Farben, der eine reine, in Worte nicht fassbare Emotion erzeuge, sowie die Dichte des Denkens, das der Malerei anvertraut wird.<sup>7</sup> Aber auch im Fall eines Gemäldes mit Sujet muss man darauf achten, dass die textuellen Referenzen nicht die visuelle Besonderheit des Werks verdecken – sonst „sieht man nichts“ – und zu zeigen versuchen, inwiefern Bilder sich eben nicht auf Texte reduzieren lassen. Der Interpret darf sich nicht allein darauf beschränken, die textuelle Quelle hinter dem malerischen Werk wiederzufinden, sondern zeigen – nachdem er die Themen und die Texte identifiziert hat –, dass das Bild einen Unterschied in die Bedeutung einführt, dass es den Text nicht bebildert oder übersetzt, sondern verändert. Das ganze Problem besteht nun darin zu wissen, wie der Historiker ein Kunstwerk, das aus

einem künstlerischen Denken entsteht und dessen Entwurfs- und Rezeptionsprinzipien nicht diskursiv sind, in Wörtern erläutern kann.

Arasses Vorliebe für das Einzelphänomen äußert sich paradigmatisch in seinem Interesse für das ikonische Detail (kleiner Teil eines Ganzen) und mehr noch für das malerische Detail (Spur einer Person, die dieses Zeichen hinterlassen hat). Das Detail, vor allem wenn es einmalig und seltsam ist, wird zum Gegenstand, aber auch zum methodologischen Prinzip der Interpretation. „Sobald es berücksichtigt wird, erneuert das Detailverhältnis einen ganzen Teil der allgemein gültigen historischen Problematik“.<sup>8</sup> Dies ist umso mehr der Fall, als das Detail auch ein Symptom im freudianischen Sinne ist; das *unicum* ist der Ort, wo der Künstler, der Betrachter und der Historiker dem Werk ihr Begehren verleihen. Um die singuläre und intime Instanz zu erfassen, die sich die Botschaft des Werks durch deren geheime Deformierung anzueignen versucht, muss man sich mit einer analytischen Ikonographie behelfen. Durch eine kritische Anwendung der Typologie vermag die analytische Ikonographie anzuerkennen, dass Bilder auch durch Ideenassoziation, durch eine Assoziation der Ideen mit Bildern, entstehen. Im Gegensatz zur traditionellen Ikonographie, die klare und stabile Differenzierungen festlegt, erkennt die analytische Ikonographie die assoziative, figuralspezifische Logik des Bildlichen, ohne die Sonderbarkeit dieser Produktionen zu beseitigen. In der Untersuchung der Analogiebildung, die weniger die Ähnlichkeiten und die Unterschiede als die Resonanzen und die Korrespondenzen verfolgt, zeigt sich, wie ein geltender Typus zum Gegenstand von Verdichtungen, Verschiebungen und Überdeterminierungen werden kann. Die Freilegung dieser Mechanismen, die man mit der Traumarbeit, wie sie von Freud analysiert wird, in Verbindung bringen kann, hat nicht zum Ziel, eine psychoanalytische Deutung der Kunst oder der Künstler zu liefern. Sie strebt auch nicht danach, durch eine Stilanalyse die Persönlichkeit der Schöpfer zu studieren oder, wie im Fall von Giovanni Morelli, die Werke durch die Entdeckung stilistischer Idiosynkrasien (Form der Fingernägel oder der Ohren) möglichst genau zuzuschreiben. Es geht eher darum, das „Subjekt im Gemälde“ zu finden, indem man spezifische Werkzeuge entwickelt, mit denen sich figurative Besonderheiten als Zeichen des aussagenden Subjekts (*sujet de l'énonciation*) im Gegenstand oder Dispositiv der Aussage (*le sujet ou le dispositif de l'énoncé*) interpretieren lassen.<sup>9</sup>

Dennoch wirft die These von einer (symptomatischen) Singularität des Kunstwerks für den Historiker methodologische Probleme auf. Inwiefern kann eine Geschichte der Malerei aus der Nähe etwas anderes anbieten als eine Rhapsodie von Details? Und wenn das Werk mit seinen Details auch das Symptom eines Subjekts ist, wie kann man die Geschichte dieses Subjekts mit derjenigen einer Gemeinschaft in Zusammenhang bringen? Das erste Problem betrifft die Möglichkeit, eine Geschichte des Einzelnen zu schreiben. Die Antworten, die Riegl, Wölfflin, Panofsky, Warburg, u. a. auf diese Frage gegeben haben, sind unterschiedlich, wenn nicht gar unvereinbar. Schon diese Diskrepanz zeigt, wie problematisch die Konzeption einer Geschichte der Ausnahme ist. Zwar beachtet Arasse, dass die historische Ansicht weit entfernt ist, den spezifischen Unterschied der Werke einzuebnet. Vielmehr arbeitet sie deren Besonderheit heraus. Aber wie stellt er sich den Zusammenhang zwischen Singularität und Historizität vor? Den Gang der Zeit fasst er keineswegs als inkohärent auf. Auch wenn sie in verschiedenen Stilen variiert werden, gibt es in jeder

 Epoche eine Grundform, ein Organisationsschema, ein allgemeines und vorherrschendes System. Es ist also möglich, die Veränderungen dieser breiten historischen Einheiten sowie den Übergang von einem Paradigma zum anderen zu untersuchen. Der Historiker des Details begnügt sich aber nicht mit der Herstellung eines Zusammenhangs zwischen dem studierten Einzelgegenstand und der Geschichte oder der Kultur, in die dieser Gegenstand sich einschreibt. Im Gegensatz zur traditionellen Aufgabe des Historikers, die darin bestand, das Kunstwerk in seinen historischen Kontext einzuordnen, untersucht Arasse auf eine ganz neue Weise die historischen Schichtungen des Gegenstandes selbst, d. h. seinen Anachronismus. Das Kunstwerk, sagt er, bringt verschiedene Zeitlichkeiten durcheinander: unsere Zeit, die Zeit der Produktion des Werks (die selber heterogen ist, da sie fortgeschrittene und rückständige Elemente verschränkt) aber auch jene Zeit, die zwischen den beiden anderen verstrichen ist. Diese dritte Art von Zeitlichkeit hinterlässt im Werk materielle Merkmale – die von der Wirkung der Alterung (Patina, Risse) und von zufälligen Ereignissen (Zuschneiden, Formveränderungen) verursacht werden – sowie geistige Kennzeichen, da die Zeit, die zwischen der Produktion des Werks und seiner zeitgenössische Rezeption verlaufen ist, auch ihre Spuren auf dem Werk hinterlässt. Unser Verhältnis zum Kunstwerk steht also unter dem Vorzeichen einer „anachronistischen Kontemporaneität“, die von den modernen Sichtbarkeitsbedingungen des Werks (Distanz, Beleuchtung, Museographie, mechanische Reproduktion, technische Innovationen) noch zusätzlich intensiviert wird. Die methodologischen Überlegungen zur (Kunst)geschichte warnen oft vor unserem unüberwindbaren anachronistischen Verhältnis zum Werk und versuchen es asymptotisch zu beschränken (siehe das Motiv des wiederholten Schaffens – *recreation* – bei Panofsky, der Empathie bei Warburg, der Vertrautheit bei Paul Veyne). Arasse gibt zu, dass diese Vorsicht berechtigt ist: Von Michelangelos oder Leonardos Psychologie zu sprechen, führt auf Abwege, da sie selbst über sich mit den Begriffen des Temperaments, der Humoralpathologie, der Astrologie und des Charakters gedacht haben. Dennoch hält er die Regel, dass man sich allein auf das, was historisch gesehen und gewollt wurde, beschränken muss, für sinnlos und vereinfachend. Auch wenn die Analysen der *Ordnung der Dinge* historisch falsch sind, kann man die Interpretation von Michel Foucault nicht mehr außer Acht lassen, wenn man die *Meninas* anschaut. Das Verhältnis des Künstlers zur Geschichte unterscheidet sich übrigens nicht davon, wie der Philosoph zur Geschichte steht: Wenn Manet Tizian betrachtet, beschäftigt er sich nicht mit den Kategorien der Kunstgeschichte, vielmehr eignet er sie sich an.

Außerdem ermöglicht die mit den neuen Bedingungen des Sehens verbundene anachronistische Epochenschichtung etwas wahrzunehmen, was man mit bloßem Auge nicht sieht und was vielleicht sogar gar nicht gemalt wurde, um gesehen zu werden. Es ist nun möglich, nicht besser, sondern anders zu sehen. Zuvor ungesehene Details, die, obwohl sie anachronistisch sind, doch in der Materialität des Kunstwerks vorliegen, lassen sich nun untersuchen. Die Eröffnung dieses neuen Untersuchungsfelds bringt einige kunsthistorischen Begriffe wie den des Motivs ins Wanken. Das ‚Nabel-Auge‘ des *Heiligen Sebastian* von Antonello da Messina lässt sich zum Beispiel nicht auf ein Motiv, d. h. auf eine Form reduzieren, die etwas darstellt und zur Identifizierung des dargestellten Themas dient. Das ‚Nabel-Auge‘ ist nicht das spezifische Attribut des heiligen Märtyrers, und im

Gegensatz zur traditionellen Ikonographie wandert es von einem Thema zum anderen. Seine Deutung verstärkt die schon erwähnte Analyse des Verhältnisses zwischen Linguistischem und Plastischem. Denn was sich ganz nahsichtig unmittelbar auf der bemalten Fläche zu sehen gibt, deutet eine Geschichte an, in der die visuellen Werke als Interpretationsdokumente und hermeneutische Werkzeuge den Vorrang vor den Texten haben. Auch wenn sich literarische Quellen anführen lassen, sind sie keineswegs immer durchsichtig; vielmehr sind sie selbst oft aus einer Überlagerung heterogener Texte entstanden. Gegen die Tendenz einer gewissen Kunstgeschichte, das Werk zu ‚lesen‘ anstatt es zu ‚sehen‘, plädiert Arasse dafür, dass das Bild sich nicht auf den Text und die Malerei sich nicht auf den Diskurs beschränkt, der behauptet, sie zu übersetzen. Singularität, Materialität, Sichtbarkeit, Anachronismus sind also ineinander verschlungen:

„Der Blick aus der Nähe, ohne Kontext und anachronistisch, löst sich vom Diskurs einer Kunstgeschichte, die sich rückwärts als eine Geschichte aus der Ferne erweist – als eine Geschichte in der, abgesehen von technischen oder auf Zuschreibung bezogenen Betrachtungen, der Historiker darauf achtet, sich von den Werken abseits zu halten.“<sup>10</sup>

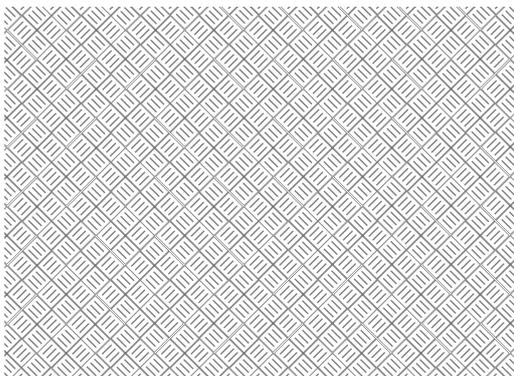
Wie kann man aber eine Kunstgeschichte auf eine solche Untersuchung aus der Nähe gründen? Wie kann man die Geschichte anachronistischer Werke schreiben? Erstens muss die Geschichte aus der Nähe als eine Mikrogeschichte verstanden werden, d. h. als eine Geschichte, die sich mit winzigen Elementen beschäftigt, die am Rand der Hauptfragen der allgemeinen Geschichte stehen, deren Probleme sich aber mit beinahe klinischer Genauigkeit mit denen der großen Geschichte überschneiden.<sup>11</sup>

Wie Arasse sich diese allgemeine Geschichte vorstellt, legt er in einem Beitrag zu Henri Focillon dar. In diesem Aufsatz lehnt er den Determinismus sowie jegliche mechanistische Auffassung des Laufs der Geschichte entschieden ab, weil auf diese Weise der Verlauf der Geschichte in zahlreiche Aktionen und Reaktionen, die überall Brüche und Dissens provozieren, zerstückelt würde. Er widerlegt ebenfalls die Idee einer linearen Aufeinanderfolge von verschiedenen Stilen (die Auffassung der linearen Kontinuität wird von einer Untersuchung der Assoziationen und der Resonanzen zwischen den Werken ohnehin ausgeschlossen). Stattdessen bevorzugt er die differenzierten Rhythmen des Werdens, in denen langsame, rückständige und vorangehende Formen nebeneinander stehen. Im Namen dieser polyphonen Zeitlichkeit kritisiert er die Hypothese eines vom Idealismus inspirierten zyklischen Zeitverlaufs – die historischen Schemata von Vasari und ... Focillon – sowie die formalistische Betrachtungsweise, die allgemeine unveränderliche Stilpolaritäten in der Geschichte auffindet. Schließlich bevorzugt er eine interne Geschichte und relativiert den mechanistischen Einflussbegriff, da der Künstler sich nur von dem, was ihn interessiere, beeinflussen lasse; sein Verhältnis zur Tradition müsse daher nicht als Nachahmung und Wiederaufnahme, sondern als künstlerische Antwort analysiert werden.

Doch ist abschließend zu fragen, wie die Geschichte des Subjekts mit der mehrstimmigen Geschichte der Menschheit zusammenhängen kann? Natürlich liegt der Gedanke an Warburgs Psychogeschichte nahe. Die Position von Arasse lässt sich aber nicht mit Warburgs Anachronismus und dessen zentralen Begriff des Nachlebens gleichsetzen.

Wieder einmal nimmt Arasse das Werk selbst als Ausgangspunkt seiner Überlegungen. Da die Geschichte der Malerei aus der Nähe im Vergleich zu den früheren Sichtbarkeits- und Rezeptionsbedingungen anachronistisch ist, gibt sie das Nahverhältnis des malenden Künstlers zum Gemälde wieder. Sie zeigt, wie das Subjekt im Werk am Werk ist – allerdings nicht, weil das Thema der Malerei allegorisch oder das Begehren des Malers psychoanalytisch entziffert würde, sondern weil mit dem abseitigen Detail die intime und geheime Präsenz des Künstlers (oder des Auftraggebers) in seinem Werk markiert werden kann. Im 15. Jahrhundert ist die Präsenz des Malers in der Aussage eines Gemäldes alles anders als anekdotisch oder psychologisch; sie ist untrennbar von der Konstitution des klassischen Subjekts, das Descartes zwei Jahrhunderte später mit dem *cogito* definieren wird. Die Malerei kann also jenseits der historischen Denkbedingungen ihrer Zeit bedeuten: Da sie nicht mit Wörtern handelt, ist sie fähig, etwas figürlich darzustellen, das noch nicht konzeptualisiert werden kann. Deshalb zeigt die Perspektive das Unendliche im Raum, bevor es denkbar ist, und *Las Meninas* führt das kritische Subjekt als Grundlage der Vorstellung vor Augen – mehr als ein Jahrhundert, bevor Kant es thematisiert. In diesem Sinne darf die Geschichte des Subjekts im Gemälde weder als Spiegel noch als Vorläufer der Entwicklung der modernen Subjektivität verstanden werden. Eine solche Lektüre würde dazu führen, die Eigentümlichkeit des malerischen Mediums und der bildlichen Sinn-erzeugung zu verkennen.

Im Sinne Warburgs, der von den Kunsthistorikern forderte, nicht an den ‚polizeilichen‘ Grenzen ihres Wissensgebiets Halt zu machen, unternimmt es Arasse, die Kunstgeschichte durch die Öffnung für die „Erfindungen der Kunsttheorie und der Kulturwissenschaften“<sup>12</sup> zu bereichern. Es ist ein gewisser Widerstand oder Anspruch des Denkens: die Weigerung, die Abweichungen einzuebennen, den Sinn des Werks auf eine vorherrschende Bedeutung zu beschränken, den Anachronismus durch eine historische Kontextualisierung zu banalisieren, das Sehen im Wissen aufzulösen und die Eigentümlichkeit des malerischen Denkens außer Acht zu lassen, der Daniel Arasse dazu bringt, einige epistemologischen Hauptbegriffe der Kunstgeschichte, die im Dialog mit der Kunstwissenschaft entwickelt worden waren, zu revidieren.



1. Daniel Arasse in Raphaël Cuir (Hg.), *Pourquoi y a-t-il de l'art plutôt que rien ?*, Paris, Archibooks, 2009, S. 13. Die Zitate wurden aus dem Französischen von der Verfasserin übersetzt.
2. Daniel Arasse, „Présentation“, in: Erwin Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Übersetzung von Daniel Arasse, Paris, Flammarion, 1997, S. 6f.
3. 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, Presses de l'École Normale Supérieure, 2003, S. 16.
4. Daniel Arasse, „Observer l'art. Entre voir et savoir“, in: Yves Michaud (Hg.), *Le renouvellement de l'observation dans les sciences*, Paris, Odile Jacob, 2003, S. 97–98.
  5. „Présentation“ von *Peinture et dévotion*, *op. cit.*, S. 7.
  6. Daniel Arasse, „Lire Vie des formes“, in: Henri Focillon, *Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, S. 163.
  7. Daniel Arasse, *Histoires de peinture*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2008, S. 23–26.
  8. Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, S. 6.
  9. Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique* [1997], Paris, Flammarion, 2006.
  10. Daniel Arasse, „La contemporanéité anachronique de l'œuvre d'art“, in: Laurent Gervereau (Hg.), *Peut-on apprendre à voir?*, Paris, ENSBA & L'Image, 1999, S. 288–289.
  11. „Observer l'art. Entre voir et savoir“, *op. cit.*, S. 109.
  12. Daniel Arasse, *Symboles de la Renaissance*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1982, Bd. 2, S. 9.

