

Regards Croisés

N° 1 / 2013

Deutsch-französisches Rezensionjournal zur Kunstgeschichte und Ästhetik
Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique

Inhaltsverzeichnis

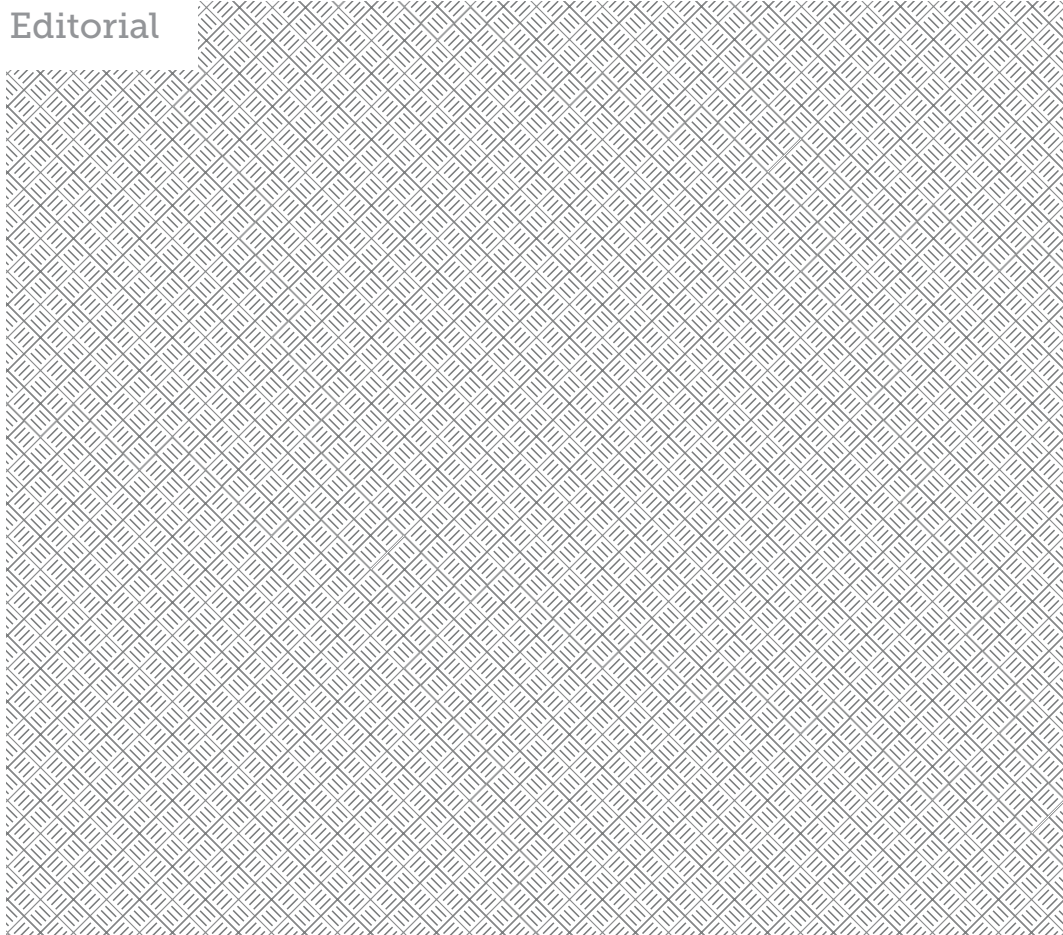



Sommaire

I	Editorial	4 / 6
<hr/>		
II	Dossier Daniel Arasse	
<hr/>		
	Danièle Cohn	
	Portrait de Daniel Arasse / Porträt zu Daniel Arasse	8 / 12
	Claudia Blümle	
	Arasse in Deutschland / Arasse en Allemagne	18 / 26
	Gérard Wajcman	
	Portrait de Daniel Arasse en enfant de Vénus / Portrait des Daniel Arasse als Kind der Venus	32 / 40
	Audrey Rieber	
	Daniel Arasse et la Kunstwissenschaft : une théorie de l'histoire rapprochée de la peinture / Daniel Arasse und die Kunstwissenschaft: Theorie einer Geschichte der Malerei aus der Nähe	50 / 60
<hr/>		
III	Aktuelle deutsch-französische Lektüre / Lectures croisées de l'actualité	
<hr/>		
	Annamaria Ersek	
	<i>Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen</i> , 2 volumes, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011.	68
	Julie Ramos	
	Werner Busch, <i>Great wits jump. Laurence Sterne und die bildende Kunst</i> , München: Wilhelm Fink, 2011.	72
	Gregor Wedekind	
	Sébastien Allard et Marie-Claude Chaudonneret, <i>Le suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la génération romantique</i> , Montreuil: Éditions Gourcuff Gradenigo, 2010.	76

<hr/>	
Boris Roman Gibhardt	
Thierry Laugée et Inès Villela-Petit, <i>David d'Angers, les visages du romantisme</i> , Montreuil: Editions Gourcuff Gradenigo, 2011.	82
<hr/>	
France Nerlich	
<i>Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918</i> , Museum Kunstpalast Düsseldorf, 2 volumes, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011.	
Ekkehard Mai, <i>Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert: Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde</i> , Cologne: Böhlau, 2010.	
Hans Körner, „Unsichtbare Malerei“. <i>Reflexion und Sentimentalität in Bildern der Düsseldorfer Malerschule</i> (Kunst in Düsseldorf, Bd. 1), Düsseldorf: düsseldorf university press, 2011.	86
<hr/>	
Eveliina Juntunen	
Max Klinger, <i>Le théâtre de l'étrange. Les suites gravées 1879–1915</i> , Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg, Strasbourg: MAMCS Éditions, 2012.	96
<hr/>	
Marie Gispert	
<i>Beckmann & Amerika</i> , Städel Museum, Frankfurt am Main, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011.	
<i>Max Beckmann. Die Landschaften</i> , Kunstmuseum, Basel, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011.	
<i>Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht</i> , Museum der Bildenden Kunst, Leipzig, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011.	100
<hr/>	
Ann-Cathrin Drews	
Barbara Formis (Hg.), <i>Penser en Corps. Soma-esthétique, art et philosophie</i> . postface de Richard Shusterman, Paris: L'Harmattan, coll. <i>L'Art en Bref</i> , 2009.	108
<hr/>	
Etienne Jollet	
Horst Bredekamp, <i>Theorie des Bildakts</i> , Berlin: Suhrkamp, 2010.	114
<hr/>	
Muriel van Vliet	
Emmanuel Alloa (Hg.), <i>Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie</i> , München: Fink, 2011.	
Kathrin Busch und Iris Därmann (Hg.), <i>Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch</i> , München: Fink, 2011.	120

Editorial



 Fragt man nach Übersetzungen von Büchern zur Kunstgeschichte und Ästhetik, so zeigt sich rasch, dass sie nicht annähernd dem schnellebigen Rhythmus der wissenschaftlichen Publikationen folgen können. Die Seltenheit und unvermeidliche Verspätung, mit der Übersetzungen wissenschaftlicher Arbeiten vorgelegt werden, schränkt in nicht unerheblichem Maße die Verbreitung neuer Untersuchungsgegenstände, die Diskussion innovativer Methoden sowie die Zirkulation von Ideen ein. Dieser Umstand, der insbesondere auch den Austausch zwischen dem französischen und deutschen Sprachraum betrifft, hat die Gründung unseres Rezensionssjournals motiviert. *Regards croisés* bietet eine Auswahl von deutschsprachigen Rezensionen französischer Arbeiten sowie von Besprechungen, die aus einer französischen Perspektive einen Blick auf Bücher aus dem deutschen Sprachraum werfen. Auf der Schwelle zu den folgenden Seiten möchten wir jenen Rezensentinnen und Rezensenten danken, die sich auf unser Anliegen eingelassen haben und dank deren Mitarbeit die erste Ausgabe Neuerscheinungen zur Kunstgeschichte

Regards Croisés.

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

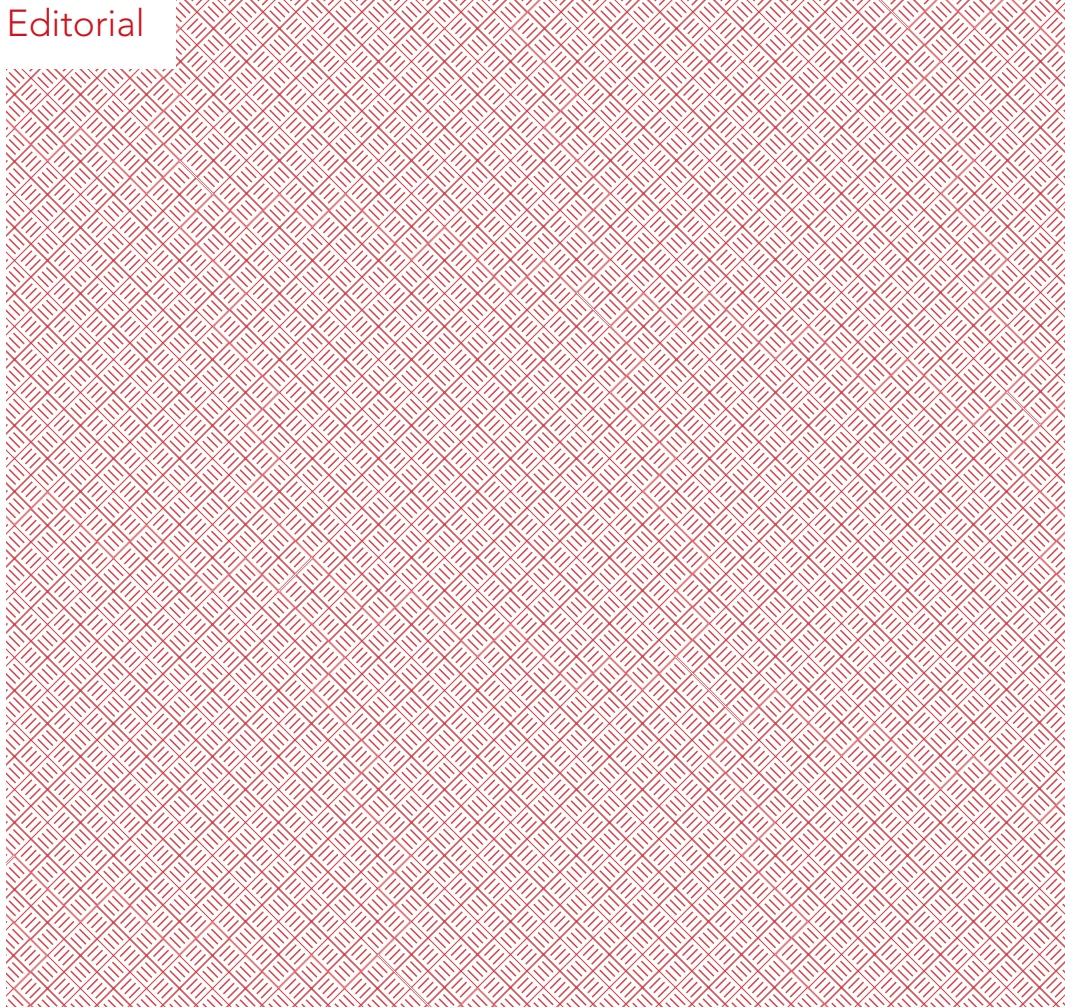
wie zur Ästhetik über verschiedene Epochen hinweg vorstellen kann. Unser Dank gilt gleichermaßen dem HiCSA (Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne), der Kunstakademie Münster sowie dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris, ohne deren Unterstützung dieses Projekt nicht hätte realisiert werden können. Die drei genannten Institutionen haben es uns ermöglicht, einige Beiträge übersetzen zu lassen und mit Hanna Kock, Marina Schell, Kathrin Umbach und Isis von Plato Assistentinnen zu finden, deren Engagement erheblich zum Gelingen des Projekts beigetragen hat.


Das Abenteuer dieser ersten Ausgabe war von einem gemeinsamen Enthusiasmus geprägt – gemeinsam, weil sich die *Regards croisés* gleichsam als eine Anregung zur Lektüre verstehen, die von Lesern ausgeht, um weitere Leser zu begeistern, denen die Zeitschrift eine Vielfalt von Perspektiven unterbreiten will. Und von Enthusiasmus ist das Projekt getragen, weil es sich zum Ziel setzt, eine Reflexion darüber anzustoßen, wie ForscherInnen auf die wissenschaftlichen Arbeiten ihres jeweiligen Nachbarlandes blicken.

Ganz in diesem Sinne erschien es uns sinnvoll, eine Zeitschrift, die der wechselseitigen Wahrnehmung von kunsthistorischer und ästhetischer Forschung in Deutschland und Frankreich dienen soll, mit einem Themenschwerpunkt zum Werk von Daniel Arasse zu eröffnen. Und zwar weil dieser prägende Vertreter der französischen Kunstgeschichte, den wir mit einem intellektuellen Porträt (Danièle Cohn) sowie einer Charakterisierung aus der Perspektive einer Nachbardisziplin (Gérard Wajcman) vorstellen, im deutschen Sprachraum noch immer kaum oder allenfalls mit wenigen Arbeiten bekannt ist. Es schien uns daher wichtig, am Leitfaden der wenigen vorhandenen Übersetzungen jener verzerrten Rezeption nachzugehen, die Arasse in Deutschland erfahren hat (Claudia Blümle). Und nicht zuletzt halten wir es für aufschlussreich, die kunsthistorische Arbeit von Arasse ihrerseits in ein Verhältnis zur deutschen Tradition der Kunstwissenschaft zu setzen (Audrey Rieber). Der erneute Blick auf das Werk eines anregenden Autors, die Untersuchung seiner Rezeption in Deutschland bzw. Frankreich sowie die Diskussion methodischer Fragen, die sich bei der Lektüre seiner Arbeiten stellen: Diese Struktur soll auch in den kommenden Ausgaben immer wieder aufgegriffen werden. Porträts werden sich dabei mit allgemeineren thematischen Dossiers abwechseln, die einem grundlegenden Problem der Kunstgeschichte oder Ästhetik gewidmet sind.

Wenn Kunstgeschichte von Individuen geschrieben wird, so sind es jeweils auch spezifische, bisweilen eigensinnige Aspekte dieser Geschichte, derer sie sich bemächtigen. Die Ausstellung *De l'Allemagne*, die kürzlich im Musée du Louvre gezeigt wurde, zeugt davon auf exemplarische Weise, nimmt sie doch ihren Ausgang bei zwei Autoren, Goethe und Germaine de Staël, um mit ihnen einen problemorientierten Überblick über die deutsche Kunst von der Romantik bis zum Zweiten Weltkrieg vorzuschlagen. Ohne in die Debatten eintreten zu wollen, die sich an der Ausstellung entzündet haben, verstehen wir sie als ein klares Indiz für die Aktualität und Intensität des deutsch-französischen Austausches. Wir sehen uns daher in unserem Vorhaben bestärkt, einen Raum für Begegnungen, wechselseitige Spiegelungen und Reflexionen zu schaffen, der es erlaubt, für die Kunstgeschichte und Ästhetik über Konvergenzen und Divergenzen zwischen den beiden Sprachräumen nachzudenken. Wir zweifeln nicht daran, dass das Dossier der folgenden Ausgabe, das der Gotik gewidmet sein soll, ähnlich reich an Entdeckungen und Diskussionsanstößen sein wird.

Editorial



●  Le constat s'impose d'une disjonction entre le rythme des éditions d'histoire de l'art et d'esthétique et la temporalité de leurs traductions. La rareté et la lenteur de ces dernières se répercutent souvent sur la connaissance des nouveaux corpus, la circulation des méthodes et des débats d'idées. Ce constat est particulièrement frappant pour les aires linguistiques française et allemande. Il a motivé la création de *Regards croisés*, qui propose, pour son lancement, un premier choix de recensions d'ouvrages allemands par des chercheurs français et d'ouvrages français par des chercheurs allemands. Au seuil de ces pages, il nous est agréable de les remercier pour leur précieuse collaboration, grâce à laquelle ce numéro 1 peut couvrir aussi bien le champ de l'esthétique que celui de l'histoire de l'art, et ce sur des périodes diversifiées. Nous exprimons également notre reconnaissance à l'HiCSA (Université Paris 1), à la Kunstakademie de Münster et au Centre allemand d'histoire de l'art de Paris (Deutsches Forum für Kunstgeschichte) sans le soutien

Regards Croisés.

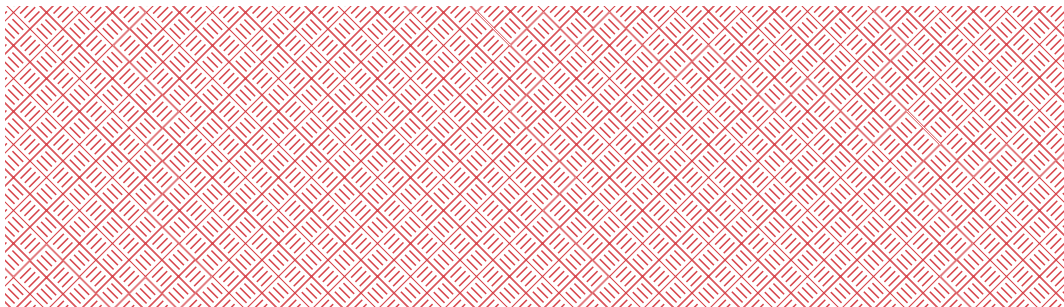
Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 1 / 2013.

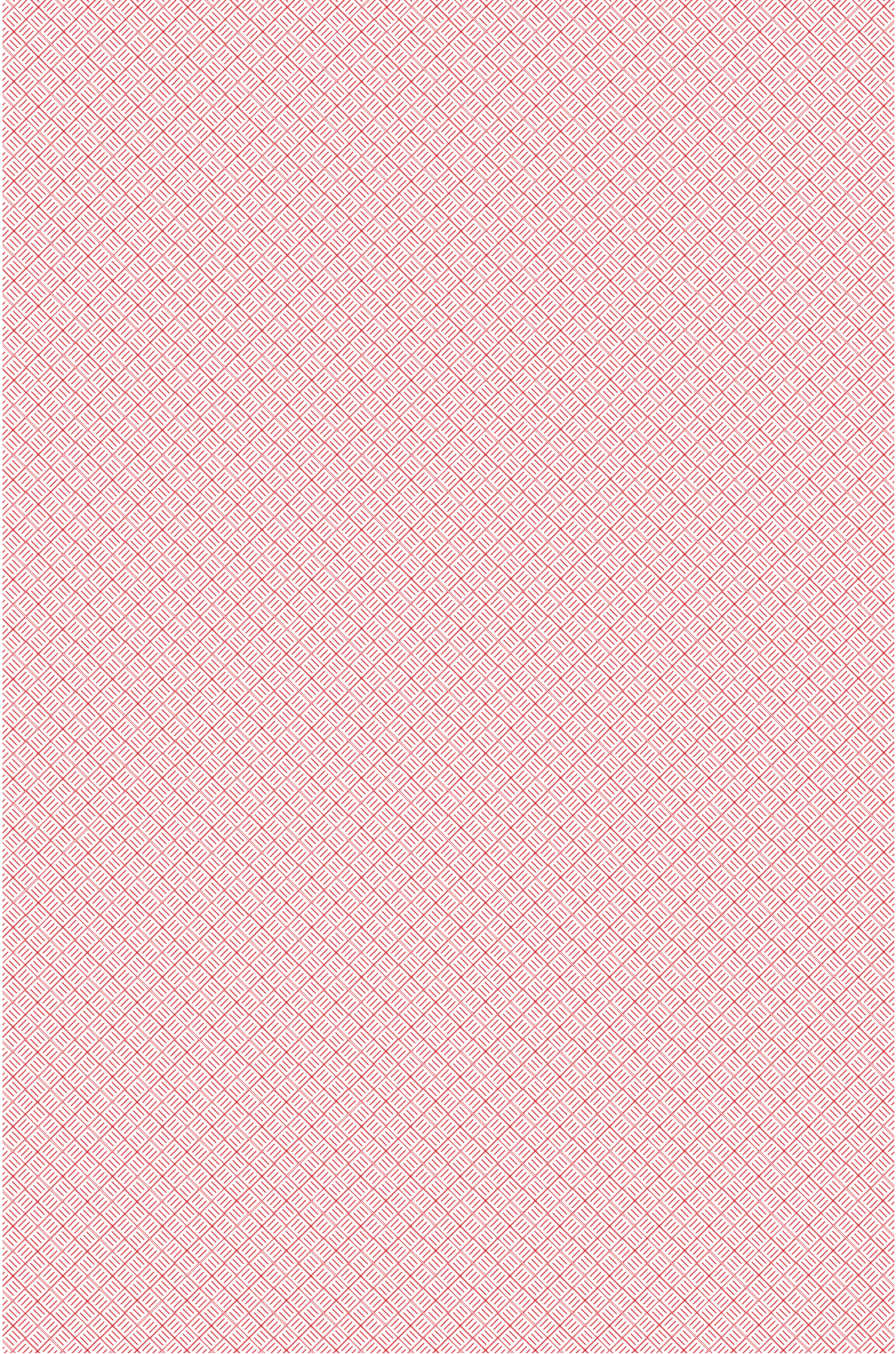
desquels ce projet n'aurait pas pu voir le jour: il a permis la traduction des textes et la participation au secrétariat de rédaction de Hanna Kock, Marina Schell, Kathrin Umbach et Isis von Plato, que nous remercions pour leur engagement et leur efficacité.

L'aventure de ce numéro 1 fut passionnante et collective. Collective puisque *Regards croisés* est en quelque sorte une revue d'incitation à la lecture *par* et *pour* des lecteurs, auxquels elle soumet, par son élaboration et son contenu, des points de vue multiples ; passionnante parce que sa particularité est d'ouvrir une réflexion sur le regard porté *par* les chercheurs sur les recherches du pays voisin.

De ce point de vue, il nous a semblé fécond d'introduire par un dossier thématique sur Daniel Arasse une revue destinée à encourager la lecture réciproque des travaux d'esthétique et d'histoire de l'art des aires francophone et germanophone. Précisément parce que cette figure majeure de l'histoire de l'art française, dont nous proposons un portrait intellectuel (Danièle Cohn) ainsi qu'une lecture issue d'un autre champ disciplinaire (Gérard Wajcman), est encore peu connue en Allemagne. Cela rendait nécessaire d'examiner sa réception biaisée par les aléas des traductions et des choix éditoriaux allemands (Claudia Blümle). Il nous a enfin semblé intéressant, pour mieux comprendre les raisons de cette relative « non-réception », d'ouvrir des perspectives d'analyse méthodologique croisée avec la tradition allemande de la *Kunstwissenschaft* (Audrey Rieber). La lecture renouvelée d'un auteur, un examen de sa réception en Allemagne et en France, ainsi que la présentation des questions méthodologiques que soulèvent ses travaux : cette structure sera reprise au fil des prochains numéros. Ces portraits alternent avec des dossiers thématiques consacrés, de manière plus générale mais dans un même esprit, à un grand thème de l'histoire de l'art et de l'esthétique.

En effet, si ce sont des individus qui écrivent sur l'art, ce sont aussi des aspects particuliers de son histoire dont ils s'emparent. La récente exposition *De l'Allemagne* organisée au Louvre en témoigne puisqu'elle proposait de partir de deux écrivains, Goethe et Germaine de Staël, pour en tirer une lecture thématique de l'art en Allemagne, du romantisme à la veille de la Seconde guerre mondiale. Sans entrer dans les débats qui ont entouré l'exposition, reconnaissons qu'ils ont clairement manifesté l'actualité et l'intensité des échanges franco-allemands. Notre projet s'en trouve renforcé, puisqu'il vise à ouvrir un espace d'échanges et de réflexion sur les points de convergence et de divergence entre les deux aires linguistiques dans le domaine de l'histoire de l'art et de l'esthétique. Ne doutons pas que le prochain dossier thématique consacré au gothique sera lui aussi riche de découvertes et de débats.





Portrait de Daniel Arasse

Danièle Cohn

Daniel Arasse n'a renié aucune des strates qui ont contribué à constituer la marque de son travail. Et ceci pourrait être une première description de sa personnalité intellectuelle : Daniel Arasse n'a jamais perdu de temps à renier, récuser des fidélités antérieures. Épris de liberté, esprit libre, il s'est comporté vis-à-vis des théories en cours, du *Zeitgeist*, en prédateur spinoziste : tout ce qui le renforçait était digne de son intérêt, et exerçait un attrait. Homme de son temps, il a su recueillir le bénéfice de traditions très diverses ; héritier, il a su engranger la nouveauté et contribuer à refonder l'histoire de l'art pour lui donner un avenir. Avec un appétit intellectuel et sensoriel d'éternel jeune homme, il a su devenir un classique et rendre sa discipline palatable au plus grand nombre.

La génération de Daniel Arasse fut celle du structuralisme et de la sémiotique et l'empreinte dans son œuvre en est parfaitement dessinée. Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Umberto Eco furent, en cette matière, ses références. Les séminaires d'Urbino – haut lieu estival de la sémiotique européenne –, le séminaire d'histoire de l'art tenu à l'École Normale Supérieure avec Hubert Damisch et Louis Marin qui devinrent des amis proches et avec lesquels il n'eut de cesse de dialoguer, de disputer, furent des lieux d'élaboration décisifs de sa pensée. Michel Foucault l'influença beaucoup parce que l'historien en Daniel Arasse pouvait se reconnaître dans l'entreprise foucauldienne d'archéologie du savoir, de délimitation des grandes formations discursives. Mais Daniel Arasse fut aussi l'élève d'André Chastel, et son orientation originaire vers la Renaissance italienne doit beaucoup à l'enseignement de ce maître-là. Seule la philosophie de l'époque – Gilles Deleuze, Jacques Derrida, François Lyotard – exerça sur lui une influence moindre.

L'histoire de l'art comme discipline s'est déployée en faisant jouer une polarité constitutive entre une voie formaliste et une voie historiciste. La tradition française dans laquelle Daniel Arasse – par force et consentement – prend place, comme la tradition allemande dont il fut l'un des passeurs – par le biais de ses interprétations et de ses traductions qui sont partie prenante de son travail – ont articulé, l'une et l'autre, cette polarité, en croisant souvent leurs chemins, éclairant des objets qui, pour Daniel Arasse, furent la plupart du temps italiens. Ses tout premiers articles le démontrent. Ils sont consacrés à « La Structure de l'espace dans l'art de Masolino da Panicale »¹, un article au titre très francastelien, aux « Théories des peintres »², aux « Salons de Diderot. Le philosophe critique d'art »³ d'un côté ; à Aloïs Riegl de l'autre (« Notes sur Aloïs Riegl et la notion de "volonté d'art" » et « Œuvre de la nature et œuvre d'art », article de Riegl, que Daniel Arasse traduisit de l'anglais⁴). Dans les années de formation de Daniel Arasse, Erwin Panofsky devient la figure centrale de la science de l'art allemande. Nombre de ses essais et articles écrits en anglais sont à

Regards Croisés.

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 1 / 2013.

● partir de 1967 traduits en français. Daniel Arasse commentera au long cours les thèses et les analyses panofskyennes, il le traduira à son tour de l'anglais. Ernst Gombrich est un autre médiateur auquel il reste fidèle et qu'il traduit aussi (« *Icones symbolicae* : l'image visuelle dans la pensée néoplatonicienne ») tout comme Meyer Shapiro, qu'il traduit également et qui l'initia très tôt à une filiation critique de l'iconologie (« *Muscipola diaboli* : le symbolisme du retable de Mérode »⁵). Du côté français, Hippolyte Taine, Henri Focillon, Robert Klein et tant d'autres que l'on me pardonnera de ne pas citer lui sont donnés par André Chastel, avant qu'il n'y revienne par lui-même.

Dans « *L'art dans ses œuvres, théorie de l'art, histoire des œuvres* », Daniel Arasse a cette formulation lapidaire : « L'historien de la peinture n'a à faire qu'avec ce qui, de la peinture, se voit : des peintures, objets d'histoire perçus dans l'histoire »⁶. Suivant Panofsky (dans *Le problème du style dans les arts plastiques*) contre Wölfflin (dans *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*), Daniel Arasse considère que les concepts de regard, d'œil et d'optique n'ont pas de signification propre absolue. Histoire de l'art et esthétique ne sont pas réductibles à une psychologie de la perception.

La caractéristique d'une histoire de l'art « arassienne » est une focalisation systématique et principielle sur l'exception. Mais cette exceptionnalité n'est en rien anhistorique, elle est inscrite dans l'historicité qu'elle fait voir à nouveaux frais, dessinant des séries inédites et des enchaînements fondés sur ce qui apparaît « intempestif ». « Chaque cas affronte l'approche historique à la même délicate question : comment concevoir et interpréter historiquement l'exception », écrit-il encore dans *Le sujet dans le tableau*⁷. Au fur et à mesure que son travail devenait œuvre, Daniel Arasse a mis l'accent sur la singularité, celle d'une forme, d'une œuvre, d'une série d'œuvres, d'un artiste, dans ce que ce dernier révèle d'une valeur individuellement significative⁸. Sa curiosité se porte vers « l'instance singulière et intime qui travaille à s'approprier en le déformant secrètement le message de l'œuvre »⁹. Il en fait le moteur de l'enquête, et voit dans le déchiffrement de l'énigme, un motif d'excitation donc de satisfaction présente et à venir.

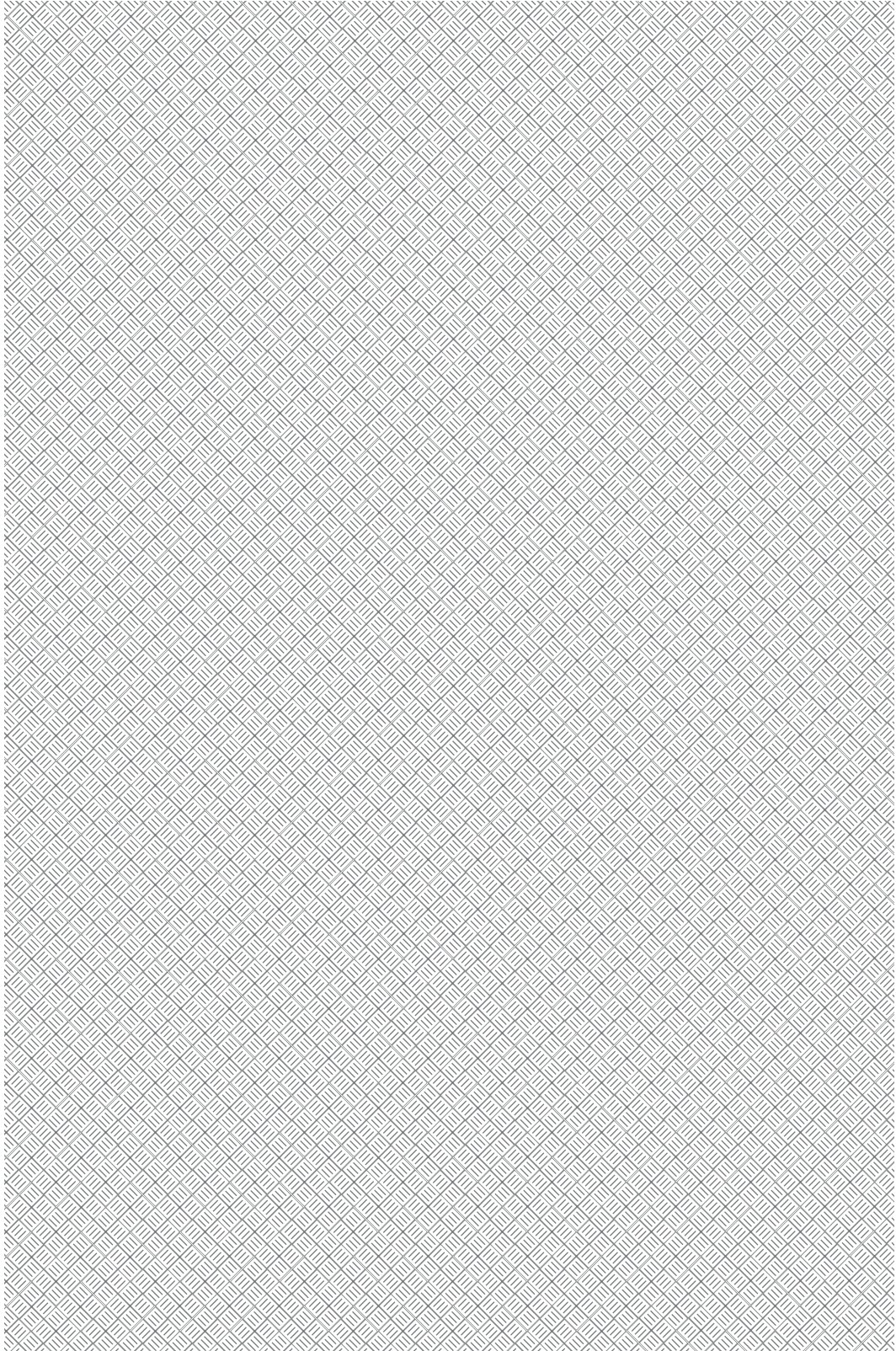
Daniel Arasse a formulé à plusieurs reprises théoriquement la part du singulier – écart au type, anomalie, bizarrerie – et a fait jouer l'intrication du singulier aux significations, le sens derrière les significations. Sa démarche, son *Annonciation italienne* le démontre¹⁰, s'avère guidée par une attention constante à l'étrangeté des images qu'il examine et une patience sans faille vis-à-vis de ce qui, grâce à cette étrangeté, donne à voir la singularité. La singularité s'avère la marque d'un sujet au sens plein et moderne de ce mot, d'un sujet désirant, mortel, qui constitue une sorte d'échappement, révélateur à terme d'un *Kunstwollen*, d'un *Zeitgeist* dont la structure est un ensemble de... dissonances. La recherche du détail, l'attention à la singularité, à la disjonction sont des règles d'une méthode du voir qui sont autant de garde-fous contre une précipitation herméneutique. L'auteur de ce grand livre qu'est *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*¹¹, en a fait dès 1992 (ce qu'il ne faut pas oublier vu le succès de cette idée de détail) une règle pour la direction de son esprit, un précepte de sa morale provisoire, comme si l'attention au détail était la source, à préserver coûte que coûte, du gai savoir comme de tout plaisir de peinture possible. Il faut, bien entendu, souligner ce lien entre détail et plaisir de peinture. Le détail arassien est un détail de peinture, il n'est pas un élément grossi – avec mesure ou démesure – d'une image de tableau, d'un tableau que l'on ne voit

pas. Rien dans le détail arassien qui rappelle ici la construction par André Malraux d'une histoire de l'art à coups d'effets de focale. Ce dernier, très influencé par le petit livre de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dont il avait été l'un des premiers lecteurs, et par le cinéma et la réflexion sur le montage, et le cadrage que le septième art suscitait et qu'il avait pratiqué lui-même dans *Teruel*, a ainsi fait jouer, dans *L'Irréel*, la photographie dans la peinture, provoquant par un changement d'échelle des rapprochements d'autant plus significatifs qu'ils étaient analogiques, des similitudes qu'on aurait envie de dire « au sentiment », vraisemblables mais illusoire parce que les détails perdent tout rapport avec l'œuvre singulière et deviennent des pièces maîtresses d'un musée imaginaire de l'humanité. Chez Daniel Arasse, il en va, comme le dit si bien le sous-titre, d'une histoire rapprochée de la peinture. La combinaison d'une singularité repérée et préservée avec une vigilance historique sans faille s'avère dans son ouvrage le meilleur garde-fou contre une projection abusive qui transformerait l'affinité préalable en prétexte d'investissement narcissique. Ce que l'on pourrait – après coup – appeler son « anachronisme », son caractère « *unzeitgemäss* », pour renvoyer à Nietzsche, s'est traduit par une absence d'investissement dans l'*iconic turn* et les constructions faites du côté de la *Bildwissenschaft* comme des *visual studies*. Il préférerait voir et revoir de la peinture, la prendre à bras le corps, l'aimer et la faire aimer. L'idée d'œuvre ne lui faisait pas peur, bien au contraire : historien de l'art, il ne s'est pas voulu anthropologue des images.

Valéry note dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, un essai que Daniel Arasse n'a pas manqué de lire et de relire quand il s'attela à son tour à un livre sur Léonard : « la plupart des gens y voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux ». Daniel Arasse fut de ceux qui voyaient fort bien par l'intellect, mais refusaient la séduction d'une théorie parfois envahissante et fragile philosophiquement : il lui suffisait d'être un historien qui « y voyait » intensément – par les yeux. Intensément, et joyeusement car la science ne pouvait l'intéresser que si elle était cette *gaya scienza* que Nietzsche avait donnée en héritage à la génération à laquelle appartenait Daniel Arasse, une filiation que Daniel Arasse avait endossée et à laquelle il fut fidèle.

1. Daniel Arasse, « Structure de l'espace dans l'art de Masolino da Panicale », in *L'Information de l'histoire de l'art*, XII, n°5, nov.-déc. 1967, p.223–224.
2. Daniel Arasse, « Théories des peintres et analyse des œuvres », in *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1968.
3. Daniel Arasse, « Les Salons des Diderot. Le philosophe critique d'art », in Diderot, Denis, *Œuvres complètes*, Paris, Club Français du Livre, tome VII, p.I-XVIII.
4. Daniel Arasse, « Notes sur Alois Riegl et la notion de "volonté d'art" », introduction à « Œuvre de la nature et œuvre d'art », *Scolies*, I, 1971.
5. Meyer Shapiro, « *Muscipola diaboli* : le symbolisme du retable de Mérode », traduction française de Daniel Arasse, in *Ibidem*.
6. Daniel Arasse, « L'art dans ses œuvres, théorie de l'art, histoire des œuvres », in Cohn, Danièle (dir), *Y voir mieux y regarder de plus près, autour d'Hubert Damisch*, Paris, Editions rue d'Ulm, 2003, p.15.
7. Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, collection Idées et Recherches, 1997, p.5.
8. *Ibidem*, p.10.
9. *Ibidem*, p.15.
10. Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999.
11. Daniel Arasse, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.





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.

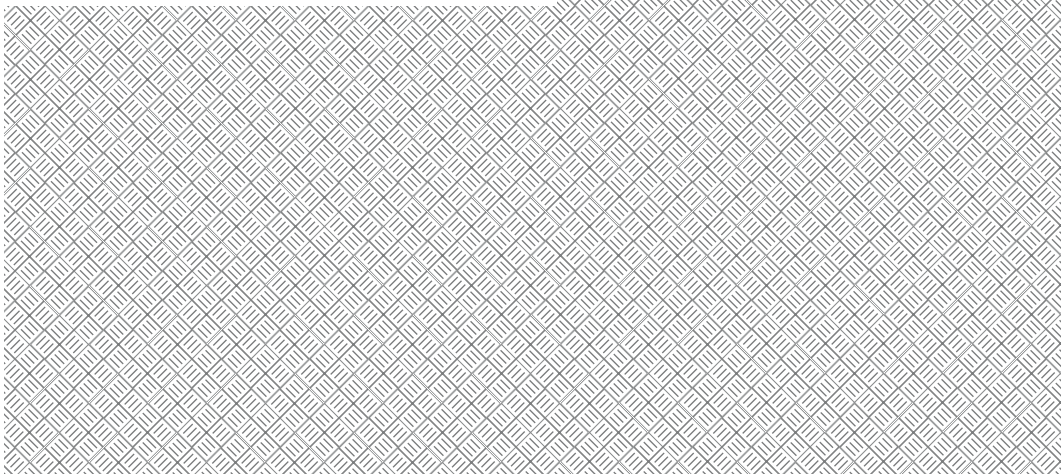
Daniel Arasse hat die Rolle des Singulären mehrfach theoretisch formuliert: als Abweichung von der Norm, Anomalie, Bizarrerie; er hat die Verschränkung des Singulären mit Bedeutungen, und damit den Sinn hinter den Bedeutungen zur Geltung gebracht. Sein

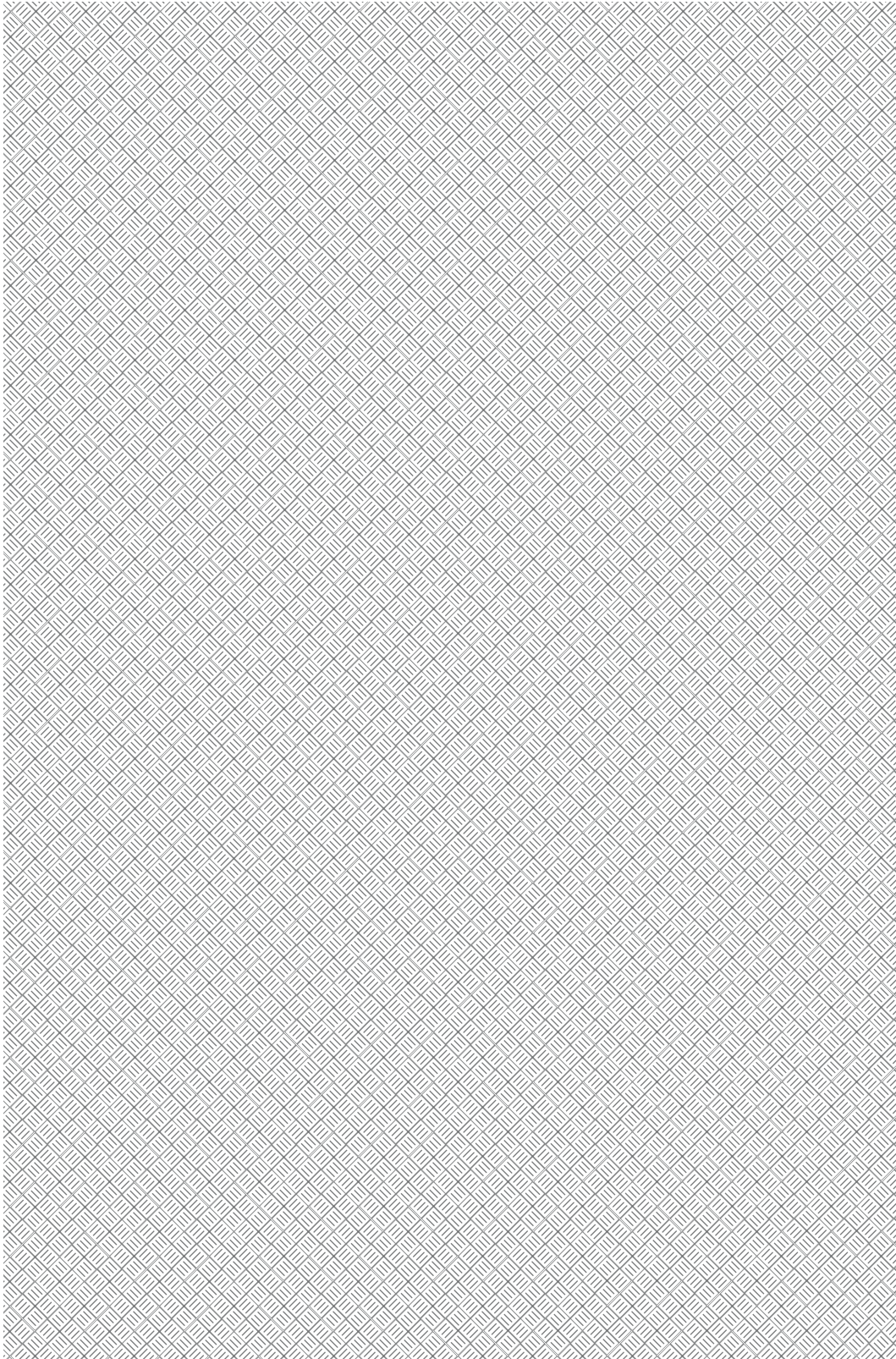
Vorgehen – das Buch *Annonciation italienne* führt das vor Augen¹¹ – ist von einer steten Aufmerksamkeit für die Fremdheit der Bilder geleitet, und von einer unerschütterlichen Geduld gegenüber dem, was die Singularität, dank dieser Fremdheit, zum Vorschein bringt. Die Singularität erweist sich als das 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.

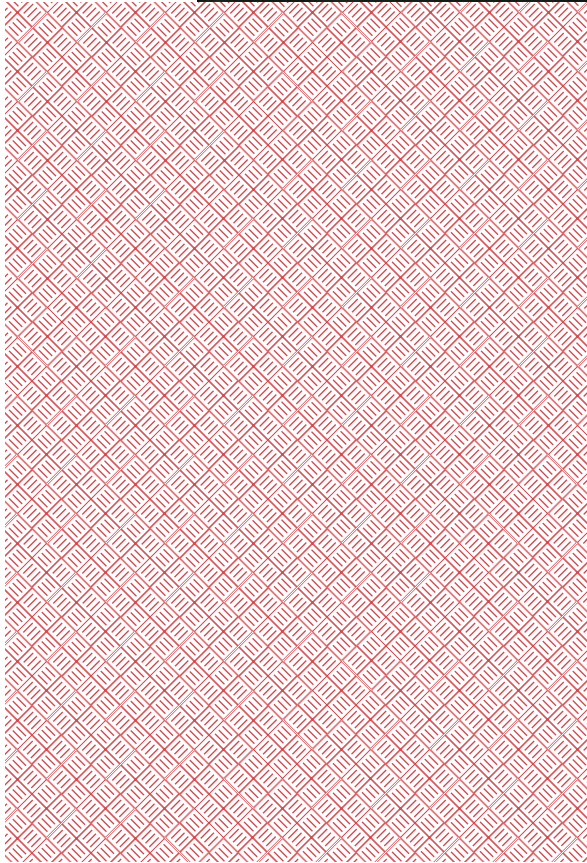
Paul Valéry schreibt in seiner *Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci*, ein Essay, den auch Daniel Arasse gelesen und wieder gelesen hat, als er sich seinerseits daran machte, das Buch über Leonardo zu schreiben: „Die meisten Leute nehmen viel häufiger mit dem Verstand als mit den Augen wahr.“¹³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







Daniel Arasse in Deutschland

Claudia Blümle

Die Rezeption von Daniel Arasse in Deutschland teilt sich in zwei Lager auf, die entweder eine populärwissenschaftlich-didaktische oder eine wissenschaftlich-theoretische Position einnehmen. Diese unterschiedliche Aufnahme, die sich in der Vermarktung der Bücher und in den Rezensionen widerspiegelt, kann in Frankreich indessen nicht beobachtet werden. Im Fall von Arasse handelt es sich um einen Autor, dessen Beliebtheit weit über den universitären Kontext hinausreicht, ohne dass seine Popularität in Frankreich die Reputation im akademischen Kreis einschränken würde. Für Deutschland hingegen muss festgestellt werden, dass zwar mehrere seiner Schriften einem breiten Publikum in Übersetzungen vorliegen, diese aber vom Fach Kunstgeschichte nur selten aufgegriffen werden. Das Beispiel Arasse veranschaulicht daher sehr gut, wie verschieden die Wissenskulturen in Frankreich und Deutschland gelebt werden und wie zwingend es ist, diesen Unterschied bei den Übersetzungen mitzubedenken.

Während der *Diaphanes Verlag* die Werkausgabe des französischen Philosophen, Literaturwissenschaftlers und Kunsthistorikers Louis Marin herausgibt¹ und in editorisch-kritischer Weise seine Schriften wissenschaftlich aufarbeitet, sind die auf Deutsch übersetzten Publikationen von Arasse in verschiedenen Verlagen erschienen. Dies ist nicht unüblich, doch geht die teils verstellte Rezeption von Arasse in Deutschland in starkem Maße auf diese verstreute Publizierung seines Werkes zurück. Der *Rowohlt-Verlag* beispielsweise, der 1988 mit *Die Guillotine. Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit*² erstmals ein Werk von Arasse dem deutschen Publikum zugänglich gemacht hat, entschied sich dafür, dieses in der von Burghard König konzipierten Reihe *kulturen und ideen* herauszugeben. Als erschwingliches Taschenbuch mit einigen Abbildungen, das 1995 auch in einer zweiten Auflage in Druck ging, richtet sich das Buch als eine „Bewußtseinsgeschichte [...] des Zivilisationsobjektes Guillotine“³ an ein kulturgeschichtlich interessiertes Publikum. Auch die jüngst bei *Matthes und Seitz Berlin* veröffentlichte Studie *Bildnisse des Teufels*⁴ kann dem Klappentext zufolge als Mentalitätsgeschichte gelesen werden. Neben diesen Arbeiten mit eher kulturwissenschaftlicher Orientierung sind mehrere Bücher von Arasse in einem kunsthistorischen Kontext erschienen. 1996 kam *Vermeers Ambition*⁵ im *Dresdner Verlag der Kunst* heraus, und ein Jahr später folgte in der Reihe *Universum der Kunst* vom *Beck Verlag* das Gemeinschaftswerk *Der europäische Manierismus* von Daniel Arasse und Andreas Tönnesmann. Der Verlag *Schirmer und Mosel*, dessen Schwerpunkt in erster Linie auf der zeitgenössischen Kunst liegt, machte ferner die Monographie zu Anselm Kiefer für deutsche Leser

Regards Croisés.

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

◊ zugänglich. Die meisten Schriften von Arasse sind in den Jahren 2002 bis 2007 bei DuMont erschienen, wie die Monographie zu *Leonardo da Vinci*⁸ oder *Meine Begegnungen mit Leonardo, Raffael und Co.*⁹ Angesichts dieser Vielzahl an deutschen Übersetzungen erstaunt es daher, dass Andreas Platthaus noch 2012 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung die Studie *Bildnisse des Teufels* als ein Buch bespricht, das „von einem bedeutenden, in Deutschland aber wenig bekannten Kunsthistoriker stammt“¹⁰.

Ein besonderes Augenmerk im Rahmen der Rezeption von Arasse in Deutschland verdient die Übersetzungsgeschichte seiner Monographie *On n’y voit rien. Descriptions*¹¹, welche nicht nur durch genaue Beschreibungen besticht, sondern zugleich einen theoretischen Anspruch artikuliert. In der französischen Neuauflage ist auf dem Cover nicht nur kein Bild, sondern mit dem schwarzen Monochrom auch die Schrift kaum zu sehen (Abb. 1). Ganz im Gegensatz dazu steht die deutsche Übersetzung, die auf eine bunte Gestaltung mit vielen Bildern im Großformat setzt (Abb. 2 und Abb. 3). Zudem bringt der deutsche Klappentext den zentralen Aspekt des Nicht-Sehens vor Bildern zum Verschwinden, der im französischen Klappentext im Vordergrund steht („la peinture y révèle sa puissance en nous éblouissant, en démontrant que nous ne voyons rien de ce qu’elle nous montre. On n’y voit rien!“)¹²:

„Nur wer genau hinsieht, entdeckt, was die Meister vor unserem flüchtigen Blick verbergen. Ausgehend von sehr präzisen Beschreibungen dessen, was jeder sehen kann, gelingt es Daniel Arasse, unseren Sinn zu schärfen.“


Passend zum Cover und zum Umschlagtext wird auch der Titel nicht mit *Man sieht nichts. Beschreibungen*, sondern mit *Guck doch mal hin! Was es in Bildern zu entdecken gibt* übersetzt. Ironie des Schicksals, das wegweisend sein sollte, scheinen die Buchhandlungen doch dazu zu tendieren, die deutsche Übersetzung von *On n’y voit rien* in der Kinderbuchabteilung einzuordnen. Entsprechend rezensierte Elke von Radziewsky das Buch als einen „Pseudobildband“, der unter einem „Kinderladenslogan“ und in Großbuchstaben „Stoff für den gebildeten Smalltalk“¹⁴ anbiete. Welches Verwirrspiel der Kontrast von Inhalt und Aufmachung auslösen kann, beschrieben Clemens Krümmel und Karin Gludovatz in den *Texten zur Kunst* in ihrer Besprechung zu diesem Band:

„Während der Text intellektuell höchst anregende Bildanalysen mit kritischer Methodenreflexion und wissenschaftlicher Selbstpositionierung verbindet, verweist einen die irreführende Aufmachung in die Kinderbuchabteilung – so tatsächlich in einem Berliner Museumsshop gesehen.“

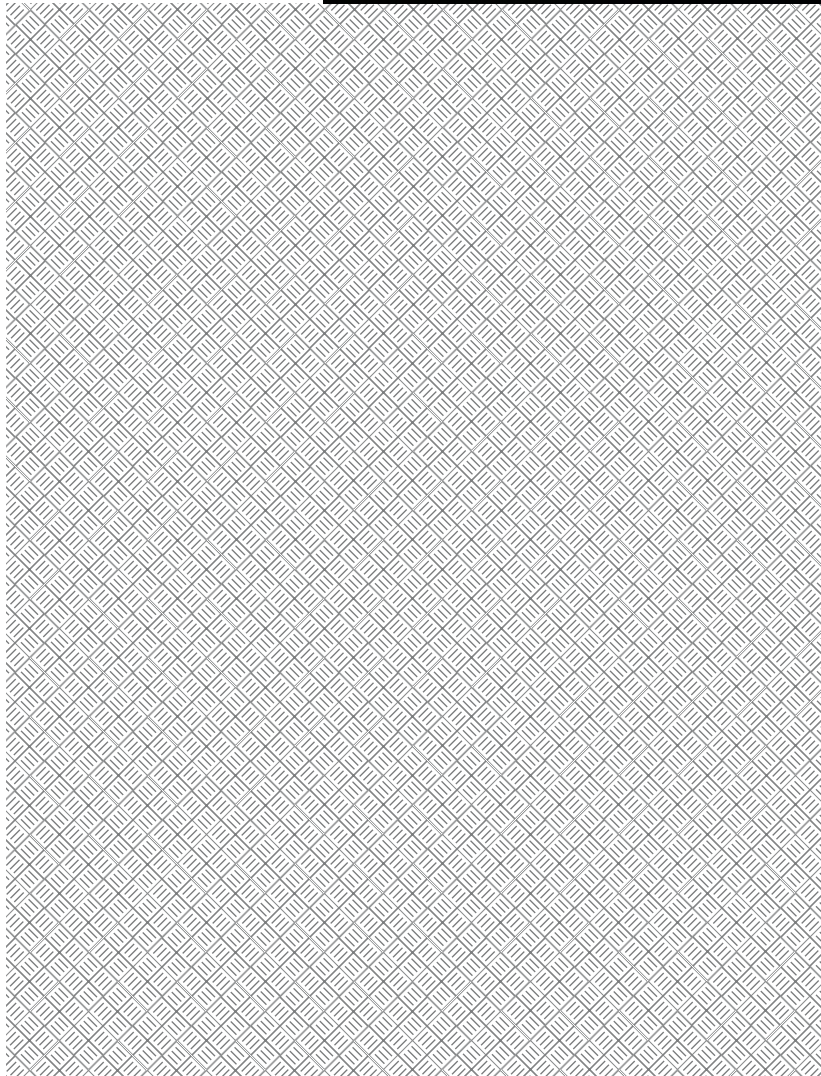
Der deutsche Klappentext konfrontiert den Leser mit den auf „oft sehr vielschichtigen theoretischen Vorgaben basierenden Deutungsansätzen, denen jeder folgen kann“, und betont, dass diese „den versierten Fachmann mit neuen Einsichten konfrontieren und dem Laien leicht zugänglich sind“¹⁶. Doch angesichts des fehlenden Fußnotenapparates wäre eine kommentierte Bibliografie oder ein begleitendes Vorwort hilfreich gewesen.

Neben diesen Aspekten ist für die partiell verzerrte deutsche Rezeption von Arasse und seinem Werk die unterschiedliche wissenschaftliche Schreibkultur entscheidend, wonach der ‚Essay‘ als wissenschaftlicher Versuch in Deutschland einen anderen Stellenwert besitzt als in Frankreich. Eine Vielzahl an Schriften im essayistischen Stil enthalten keine Fußnoten, setzen aber dennoch, vor allem mit Arasses ironischen oder theoretischen An-




 spielungen sehr wohl ein anspruchsvolles Wissen des Lesers voraus. Diesem Umstand begegnet der Übersetzer und Herausgeber von *Bildnisse des Teufels*, indem alle impliziten Verweise einer kommentierten Bibliografie und dem abgedruckten Text *Masken* von Georges Bataille im Anhang entnommen werden können. Für *Guck doch mal hin!* wurden andere Entscheidungen getroffen. Nicht zuletzt verschärft sich der ‚unwissenschaftliche‘ Zugriff auf den Essay, indem das Inhaltsverzeichnis nicht abgedruckt wurde, das in der französischen Ausgabe von *On n’y voit rien* am Ende des Buches zu finden ist und nicht, wie im deutschsprachigen Raum üblich, dem Buch jeweils vorangestellt wird. Es ist jedoch nicht nur eine Frage des Formats und des Stils: Arasse setzt die Mittel des Essays stets ein, um eine Methodenkritik in Gang zu setzen. Die essayistische Dialogform ermöglicht es, ob als fiktives Gespräch oder als Brief an eine Freundin, über die Bedingungen der Bildbetrachtung zu reflektieren. Vor diesem Hintergrund erstaunt es auch nicht, dass Arasse neben der wissenschaftlichen Lehre das mündliche Gespräch im Rahmen öffentlicher Medien genutzt hat. Noch wenige Monate vor seinem Tod wurden vom Sender *France Culture* im Jahr 2003 fünfundzwanzig Radiosendungen ausgestrahlt, die posthum als Audio-CD und transkribiert unter dem Titel *Histoires de peintures* veröffentlicht wurden. Die Vorworte von Bernard Comment und von Cathérine Bédard, der Ehefrau von Daniel Arasse, wurden in der deutschen Übersetzung *Meine Begegnungen mit Leonardo, Raffael und Co.* übernommen, sodass ansatzweise die Entstehungsgeschichte dieser Veröffentlichung nachvollzogen werden kann.¹⁷ Doch im Klappentext wird nicht darauf verwiesen, dass die sogenannten ‚Aufsätze‘ und ‚Kapitel‘ auf der Transkription von Radiosendungen basieren. Solche verlegerischen Entscheidungen führen insgesamt dazu, dass die Kontexte der verschiedenen Wissenschaftskulturen in Frankreich und Deutschland, obwohl sie für das Verständnis von Arasses Werk ausschlaggebend wären, verloren gehen.

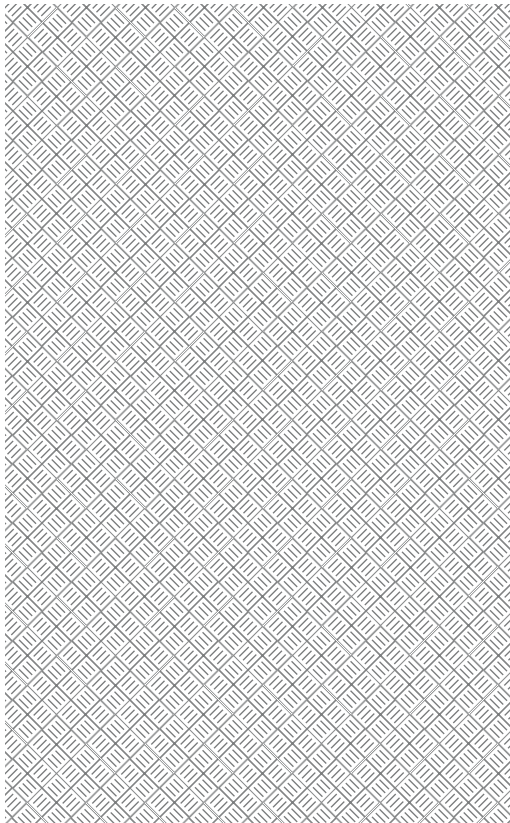
In Deutschland sind in den letzten Jahren dennoch einzelne wissenschaftliche Publikationen erschienen, welche die theoretische Position von Daniel Arasse thematisch in den Fokus des Interesses gerückt haben. In dem von Sigrid Weigel, Thomas Macho und Wolfgang Schäffner herausgegebenen Band *Der liebe Gott steckt im Detail. Mikrostrukturen des Wissens*¹⁸ wurde der Beitrag *Gott im Detail. Über einige italienische Verkündigungsszenen* von Arasse aufgenommen, auf den mit der Wahl des Titelbildes, das das entscheidende Detail der Gurke in der *Verkündigung* von Carlo Crivelli zeigt, verwiesen wird (Abb. 4). Der Sammelband, der im Haupttitel eine Maxime von Aby Warburg aufgreift, widmet sich der Entdeckung des Details, seiner Macht und seinen Medien, um diese mit epistemologischen Fragestellungen zu verbinden. Arasses Text wird in diese interdisziplinär ausgerichtete Geschichte und Theorie des kleinen Wissens gerückt und reiht sich neben Beiträge von Rodolphe Gasché, Samuel Weber, Alexandre Métraux oder Peter Geimer ein. Der Band hat auf diese Weise einem deutschen Publikum erstmals Arasses Überlegungen zum Detail zugänglich gemacht. Denn das zentrale Buch *Le détail*¹⁹ liegt noch immer nicht auf Deutsch vor. Auch der im Jahr 2007 von Edith Futscher, Stefan Neuner und Ralph Ubl herausgegebene Sammelband *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur*²⁰ widmet sich ausführlich den von Daniel Arasse entwickelten methodischen Fragestellungen. In der Einleitung, die auf mehreren Seiten den zentralen kunsthistorischen wie theoretischen Stellenwert von Arasses Studie zum Detail zusammenfasst, hält Wolfram





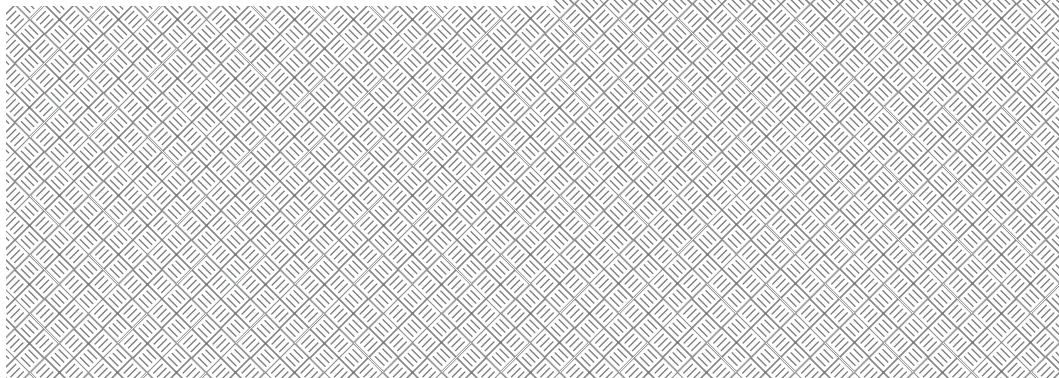
Pichler ebenfalls fest, dass *Le détail* in der einschlägigen Fachliteratur kaum berücksichtigt wurde.²¹

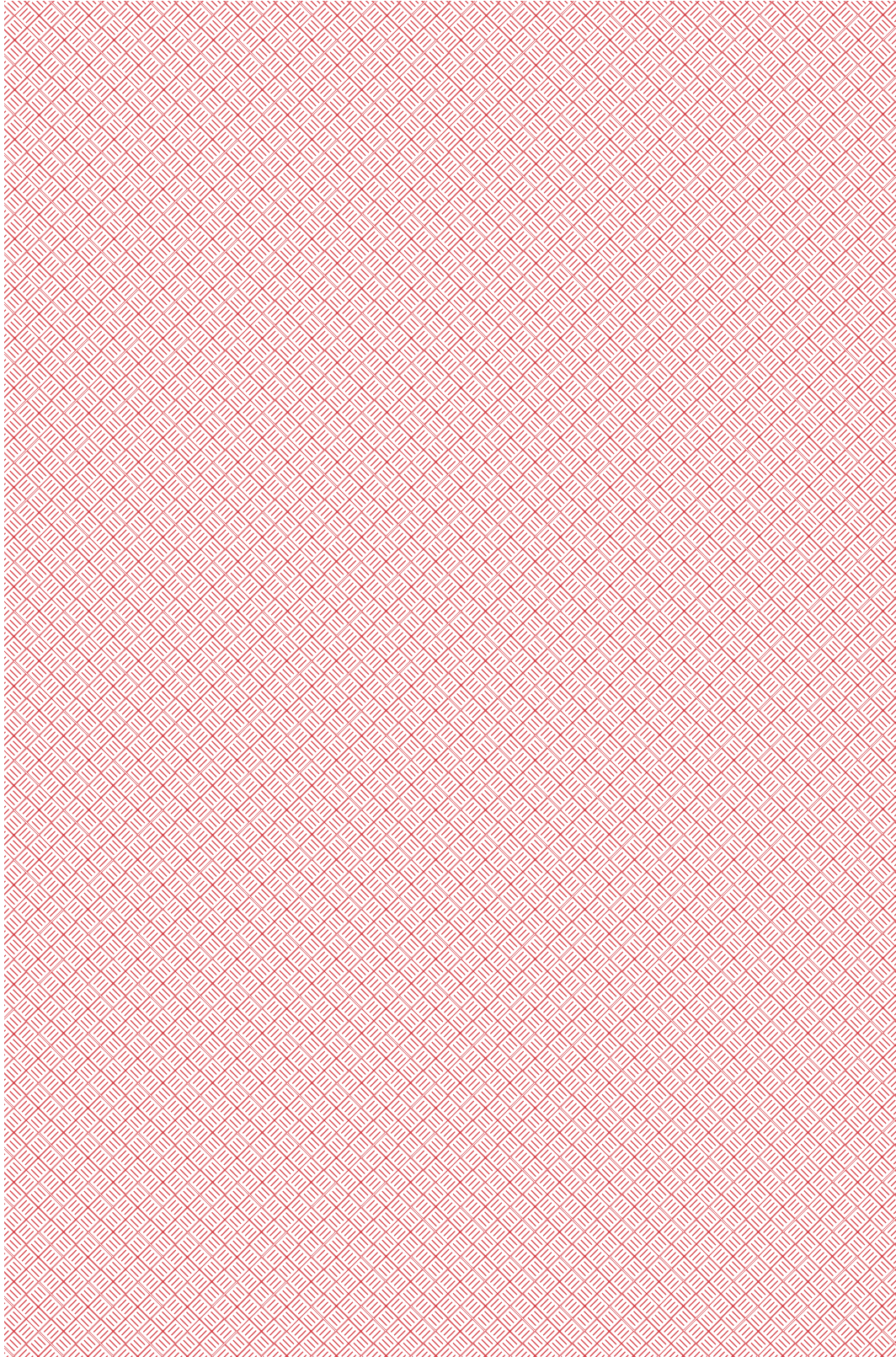
Diese Diagnose kann im Allgemeinen auf Arasses Rezeption in Deutschland übertragen werden – mit allzu wenigen Ausnahmen. Eine davon ist nicht zuletzt der von Vera Beyer, Jutta Voorhoeve und Anselm Haverkamp herausgegebene Sammelband *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*²² von 2006, der den Beitrag *Portraitmaschine* aus dem Buch *Die Guillotine. Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit* wieder abgedruckt hat. Dieser Sammelband ist für die kunsthistorische Rezeption von Arasse in Deutschland insofern ausschlaggebend, als er Arasse zu Recht gleichberechtigt neben Louis Marin und Hubert Damisch Aufmerksamkeit verschafft. Eine Rezeption von Arasses methodischen Anregungen fand bis jetzt indirekt in der zweisprachigen Publikation *Die Methodik der Bildinterpretation. Les méthodes de l'interprétation de l'image* statt, die den nur auf Französisch publizierten Text *Fonctions et limites de l'iconographie* enthält. Eine breitere und vor allem vertiefte Rezeption der Schriften von Daniel Arasse selbst, wie sie in dem von Beyer, Voorhoeve und Haverkamp herausgegebenen Sammelband zu Marin angeregt wurde oder in Frankreich bereits mit dem von Frédéric Cousinié herausgegebenen Kolloquiumsband *Daniel Arasse. Historien de l'art*²³ vorliegt, steht in Deutschland aber noch aus.



1. Bisher übersetzt sind: Louis Marin, *Über das Kunstgespräch* (2000), *Die exkommunizierte Stimme* (2002), *Die Malerei zerstören* (2003), *Das Opake der Malerei* (2004), *Das Porträt des Königs* (2005), *Texturen des Bildlichen* (2006) und *Von den Mächten des Bildes* (2007).
2. Daniel Arasse, *Die Guillotine. Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit*, Hamburg, 1988.
3. Ebd., Klappentext.
4. Daniel Arasse, *Bildnisse des Teufels. Mit einem Essay von George Bataille*, Berlin, 2012.
5. Daniel Arasse, *Vermeers Ambition*, Dresden, 1996.

6. Daniel Arasse und Andreas Tönnesmann, *Der europäische Manierismus. 1520–1610*, München 1997. Arasse verfasste die Kapitel *Die manieristische Renaissance und Malerei und Kunst und Obrigkeit – Die Macht der Kunst* und Tönnesmann die Kapitel *Architektur und Skulptur*.
7. Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, München, 2001. Vgl. auch die Rezension von Roland Mönig, „Daniel Arasse: Anselm Kiefer. Aus dem Französischen von Reinold Werner, München: Schirmer & Mosel, 2001“, in: *Journal für Kunstgeschichte*, 6 / 2002, S. 177–182.
8. Daniel Arasse, *Leonardo da Vinci*, Köln, 1999. Erstausgabe in Frankreich lautet *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, 1997. Hier wurde bezeichnenderweise der Untertitel nicht ins Deutsche übersetzt.
9. Daniel Arasse, *Meine Begegnungen mit Leonardo, Raffael und Co.*, Köln, 2006.
10. Andreas Platthaus, „So geht es mit dem Teufel zu. Rezension zu Daniel Arasse, *Bildnisse des Teufels*. Mit einem Essay von George Bataille“ in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.08.2012, S. 28.
11. Daniel Arasse, *On n’y voit rien. Descriptions*, Paris, 2000.
12. Ebd., Klappentext.
13. Ebd.
14. Elke von Radziewsky, *Die Zeit*, 13.06.2002.
15. Clemens Krümmel und Karin Gludovatz, „Gesprächsweise. Zu einem Buch von Daniel Arasse“, in: *„Betrachter“ Texte zur Kunst*, Heft Nr. 58 / Juni 2005, S. 4–5.
16. Daniel Arasse, *Guck doch Mal hin! Was es in Bildern zu entdecken gibt*, Köln, 2002, Klappentext.
17. Daniel Arasse, *Meine Begegnungen mit Leonardo, Raffael und Co.*, Köln, 2006.
18. Thomas Macho, Wolfgang Schäffner und Sigrid Weigel (Hg.), *Der liebe Gott steckt im Detail. Mikrostrukturen des Wissens*, München, 2003.
19. Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1992. Es liegt eine deutsche Online-Rezension dieses Bandes vor. Vgl. Dieter Wenk, „Wider Vereinigung. Daniel Arasse: Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture“, in: *TEXTEM. Texte und Rezension*, 30.4.2010, (abrufbar unter: http://www.textem.de/index.php?id=2031_06.03.2013).
20. Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler und Ralph Ubl (Hg.), *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. Friedrich Teja Bach zum 60. Geburtstag*, München, 2007.
21. Wolfram Pichler, „Detaillierungen des Bildes. Zur Einleitung in den Band“, in: Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler und Ralph Ubl (Hg.), *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. Friedrich Teja Bach zum 60. Geburtstag*, München, 2007, S. 9–42, besonders S. 11–15.
22. Vera Beyer, Jutta Voorhoeve, Anselm Haverkamp, *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, München, 2006.
23. Frédéric Cousinié (Hg.), *Daniel Arasse. Historien de l’art*, Paris, 2010. Mit Texten von Daniel Arasse, Bernard Aikema, Diane H. Bodart, Maurice Brock, Giovanni Careri, Guillaume Cassegrain, Claudia Cieri Via, Danièle Cohn, Elizabeth Cropper, Philippe Dagen, Hubert Damisch, Karim Ressouni-Demigneux, Charles Dempsey, Philippe Morel, David Rosand, Nadeije Laneyrie-Dagen, Bruno Nassim Aboudrar, Gérard Wajcman und Victor Stoichita.





Daniel Arasse en Allemagne

Claudia Blümle

(traduction française de Anne-Emmanuelle Fournier)

La réception de Daniel Arasse en Allemagne se partage en deux camps, qui adoptent respectivement une position didactique de vulgarisation et une réflexion scientifique théorique. Cette différence de réception, qui se reflète dans la façon de commercialiser les ouvrages et dans les recensions critiques, n'est en revanche pas observable en France. Arasse est un auteur dont la popularité déborde largement le cadre académique, mais cette popularité en France n'entache en rien sa réputation dans le monde universitaire. En Allemagne, au contraire, force est de constater que si plusieurs de ses écrits ont été traduits à l'attention d'un large public, l'histoire de l'art en tant que discipline ne s'y réfère que rarement. L'exemple de Daniel Arasse montre ainsi de manière remarquable à quel point les cultures scientifiques sont vécues différemment en France et en Allemagne, ainsi que l'urgence de prendre en compte cette différence dans la problématique de la traduction.

Tandis que la maison d'édition *Diaphanes* publie l'œuvre complète du philosophe, chercheur en littérature et historien de l'art français Louis Marin¹, assortie d'un travail scientifique de lecture critique et de commentaires sur l'édition de ces écrits, les traductions allemandes des publications d'Arasse sont parues chez différents éditeurs. Cela n'est pas en soi inhabituel, toutefois la réception en partie biaisée de Daniel Arasse en Allemagne trouve dans une large mesure son origine dans cette publication dispersée de son œuvre. L'éditeur *Rowohlt*, par exemple, qui, avec la publication en 1988 de *Die Guillotine. Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit*² a rendu pour la première fois une œuvre d'Arasse accessible au public allemand, a choisi de la faire paraître dans la collection *Kulturen und Ideen* (cultures et idées) créée par Burghard König. Réédité en 1995 sous la forme d'un abordable livre de poche illustré, l'ouvrage s'adresse en tant qu'« histoire de la conscience [...] de l'objet civilisationnel qu'est la guillotine »³ à un public intéressé par l'histoire culturelle. De même, l'étude *Bildnisse des Teufels*⁴ parue récemment chez *Matthes und Seitz* à Berlin peut être lue, si l'on en croit la quatrième de couverture, comme un travail d'histoire des mentalités. Outre cette orientation vers les sciences de la culture, un certain nombre d'ouvrages d'Arasse ont été publiés dans un cadre relevant de l'histoire de l'art. Ainsi, *Vermeers Ambition*⁵ est paru en 1996 au *Verlag der Kunst* à Dresde, tandis que l'ouvrage collectif *Der europäische Manierismus* de Daniel Arasse et Andreas Tönnesmann⁶ sortait un an plus tard dans la collection *Universum der Kunst* chez l'éditeur *Beck*. La maison d'édition *Schirmer und Mosel*, spécialisée surtout dans l'art contemporain, a en outre permis au public allemand de découvrir sa monographie sur Anselm Kiefer.⁷ La plupart des écrits d'Arasse ont été publiés entre 2002 et 2007 chez *DuMont*, comme sa monographie *Leonardo da Vinci*⁸ ou encore

Regards Croisés.

Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 1 / 2013.

● *Meine Begegnungen mit Leonardo, Raffael und Co*⁹. Eu égard à ce nombre important de traductions allemandes, on peut s'étonner qu'encore en 2012 dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Andreas Platthaus ait présenté *Bildnisse des Teufels* comme un ouvrage écrit par un « historien de l'art important, mais peu connu en Allemagne » .

Lorsqu'on aborde la réception d'Arasse en Allemagne, l'histoire de la traduction de sa monographie *On n'y voit rien. Descriptions*¹⁰ mérite une attention particulière. L'ouvrage ne brille pas uniquement par la précision des descriptions, mais exprime également une ambition théorique. Dans la nouvelle édition française, non seulement la couverture ne présente pas d'image, mais le titre est en outre à peine visible du fait de l'effet graphique de monochrome noir (ill. 1). À l'inverse, la traduction allemande mise sur une présentation pleine de couleurs, avec de nombreuses illustrations grand format (ill. 2 et ill. 3). De surcroît, la quatrième de couverture de l'édition allemande élimine l'aspect central de l'essai, celui du non-voir face aux images, tandis que celui-ci est au contraire mis en exergue sur la quatrième de couverture de l'édition française (« la peinture y révèle sa puissance en nous éblouissant, en démontrant que nous ne voyons rien de ce qu'elle nous montre. On n'y voit rien! »)¹¹:

« Seul celui qui regarde précisément découvre ce que les maîtres cachent à notre regard superficiel. A partir de descriptions très précises de ce que chacun peut voir, Daniel Arasse parvient à aiguïser nos sens¹². »

En accord avec la première et la quatrième de couverture, le titre n'a pas été traduit littéralement par *Man sieht nichts. Beschreibungen*, mais par l'expression *Guck doch mal hin! Was es in Bildern zu entdecken gibt* (Regarde donc ! Ce qu'il y a à découvrir dans les tableaux). Ironie du sort révélatrice, les librairies semblent tendre à ranger la traduction allemande de *On n'y voit rien* au rayon des livres pour enfants. Dans le même ordre d'idées, Elke von Radziewsky considère que l'ouvrage est un « pseudo beau livre » qui offre sous « un slogan de magasin pour enfants » et en grosses lettres « de quoi alimenter les conversations cultivées » . Dans leur commentaire de l'ouvrage paru dans le numéro thématique *Betrachter des Texte zur Kunst*, Clemens Krümmel et Karin Gludovatz ont pointé la confusion à laquelle peut mener le hiatus entre le contenu et la façon dont il est présenté :

« Alors que le texte combine des analyses de tableaux du plus haut intérêt intellectuel, une réflexion méthodologique critique et une prise de position scientifique, la présentation trompeuse renvoie au rayon des livres pour enfants, où nous avons en effet pu le voir présenté dans la boutique d'un musée de Berlin.¹³ »

La quatrième de couverture de la version allemande attire l'attention du lecteur sur « les approches interprétatives fondées sur des référentiels théoriques souvent complexes, que tout un chacun peut suivre » et souligne que celles-ci « fournissent de nouvelles perspectives au spécialiste tout en étant facilement accessibles au néophyte »¹⁴. Cependant, compte tenu de l'absence d'un appareil de notes, une bibliographie commentée ou une préface donnant quelques clés de lecture auraient été utiles.

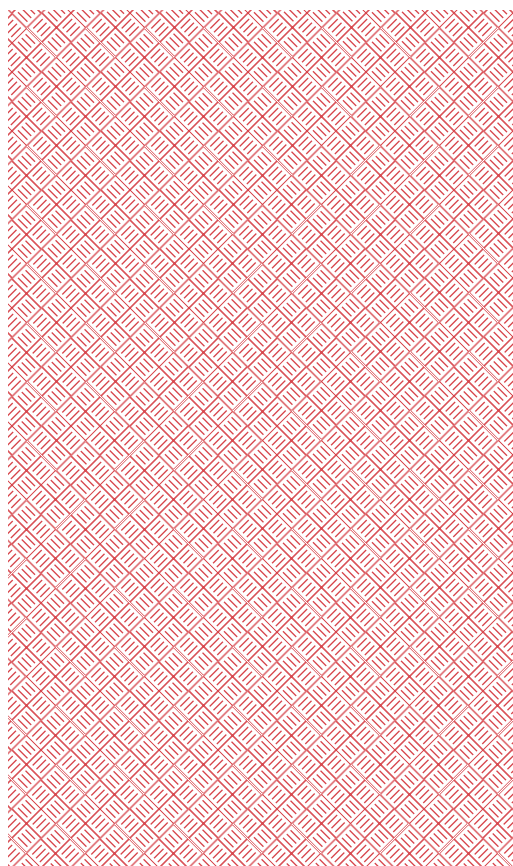
Outre ces aspects, la différence de culture de l'écriture scientifique entre les deux pays est également décisive pour comprendre cette réception partiellement déformée d'Arasse en Allemagne. Ainsi, outre-Rhin, « l'essai » n'a pas, en tant que « tentative » scientifique, le même prestige qu'en France. Un grand nombre d'écrits qui relèvent du style de l'essai sont dépourvus de notes de bas de pages, alors que les allusions ironiques ou théoriques de Daniel Arasse

présupposent des connaissances étendues de la part du lecteur. Le traducteur et éditeur de *Bildnisse des Teufels* a pris acte de cet état de faits en ajoutant en annexe une bibliographie commentée et le texte *Masken* de Georges Bataille, dans lesquels le lecteur peut retrouver les références implicites. Pour *Guck doch mal hin!*, d'autres solutions ont été retenues. Ainsi, et ce n'est pas sans importance, la table des matières qui figure à la fin de l'édition française de *On n'y voit rien* – et non au début de l'ouvrage comme c'est l'usage dans l'espace germanophone – n'a pas été reproduite, ce qui renforce encore le caractère « non-scientifique » du recours à l'essai. Le problème ne se résume cependant pas à une question de format et de présentation : Arasse puise sans cesse dans les ressources propres à l'essai afin d'amorcer une critique méthodologique. La forme dialoguée de l'essai, que ce soit par la conversation fictive ou la lettre à une amie, permet de réfléchir à ce qui conditionne notre regard sur les images. Dans cette perspective, il n'est pas étonnant qu'Arasse ait utilisé, outre la théorie scientifique, la conversation orale dans le cadre des médias publics. Encore quelques mois avant sa mort, en 2003, France Culture a diffusé vingt-cinq émissions radiophoniques qui ont été publiées à titre posthume sous la forme de CD audios et de transcriptions intitulés *Histoires de peintures*. Les préfaces de Bernard Comment et Cathérine Bédard, l'épouse de Daniel Arasse, ont été traduites dans la version allemande qui porte le titre *Meine Begegnungen mit Leonardo, Raffael und Co.* (Mes rencontres avec Leonard, Raphaël & co.) ce qui permet de reconstituer approximativement l'élaboration de cette publication¹⁵. Pourtant, la quatrième de couverture ne mentionne pas le fait que les « articles » et « chapitres » de l'ouvrage sont issus de la transcription d'émissions radiophoniques. De tels choix éditoriaux conduisent en définitive à occulter une différence contextuelle des cultures scientifiques françaises et allemandes pourtant déterminante pour comprendre l'œuvre d'Arasse.

Néanmoins, un certain nombre d'ouvrages qui thématisent le positionnement théorique d'Arasse et le placent au centre de l'attention ont été publiés ces dernières années en Allemagne. Ainsi, dans le livre édité par Sigrid Weigel, Thomas Macho et Wolfgang Schäffner *Der liebe Gott steckt im Detail. Mikrostrukturen des Wissens*¹⁶, figure la contribution de Daniel Arasse *Gott im Detail. Über einige italienische Verkündigungsszenen*, (Dieu gît dans le détail. Sur quelques scènes d'annonciation italiennes) auquel le choix de l'illustration de couverture fait référence, celle-ci montrant le détail décisif du concombre de l'*Annonciation* de Carlo Crivelli (ill. 4). Cet ouvrage collectif, dont le titre reprend une citation d'Aby Warburg, s'attache à la découverte du détail, à son pouvoir et à ses moyens d'expression, pour les mettre en relation avec des problématiques épistémologiques. Le texte d'Arasse est intégré dans cette entreprise interdisciplinaire d'histoire et de théorie du « petit savoir » au côté des contributions de Rodolphe Gasché, Samuel Weber, Alexandre Métraux ou encore Peter Geimer. Ce volume a donc permis de faire connaître pour la première fois au public allemand les réflexions de Daniel Arasse sur le détail. Car son ouvrage central sur le sujet, *Le détail*¹⁷ n'est toujours pas disponible en allemand. L'ouvrage collectif édité par Edith Futscher, Stefan Neuner et Ralph Ubl en 2007, *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur*¹⁸ examine lui aussi de manière fouillée les questions de méthode développées par Arasse. Dans l'introduction, qui expose sur plusieurs pages l'importance centrale de l'étude d'Arasse sur le détail tant sur le plan théorique que pour l'histoire de l'art, Wolfram Pichler

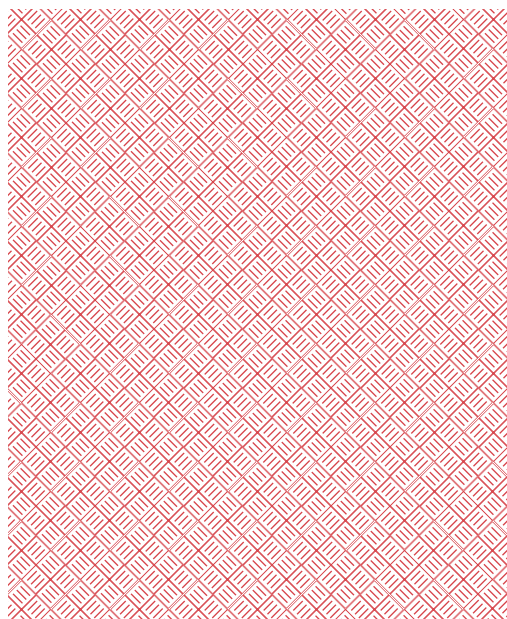
- soutient également que *Le détail* a très peu été pris en considération par la littérature spécialisée sur ce sujet.¹⁹

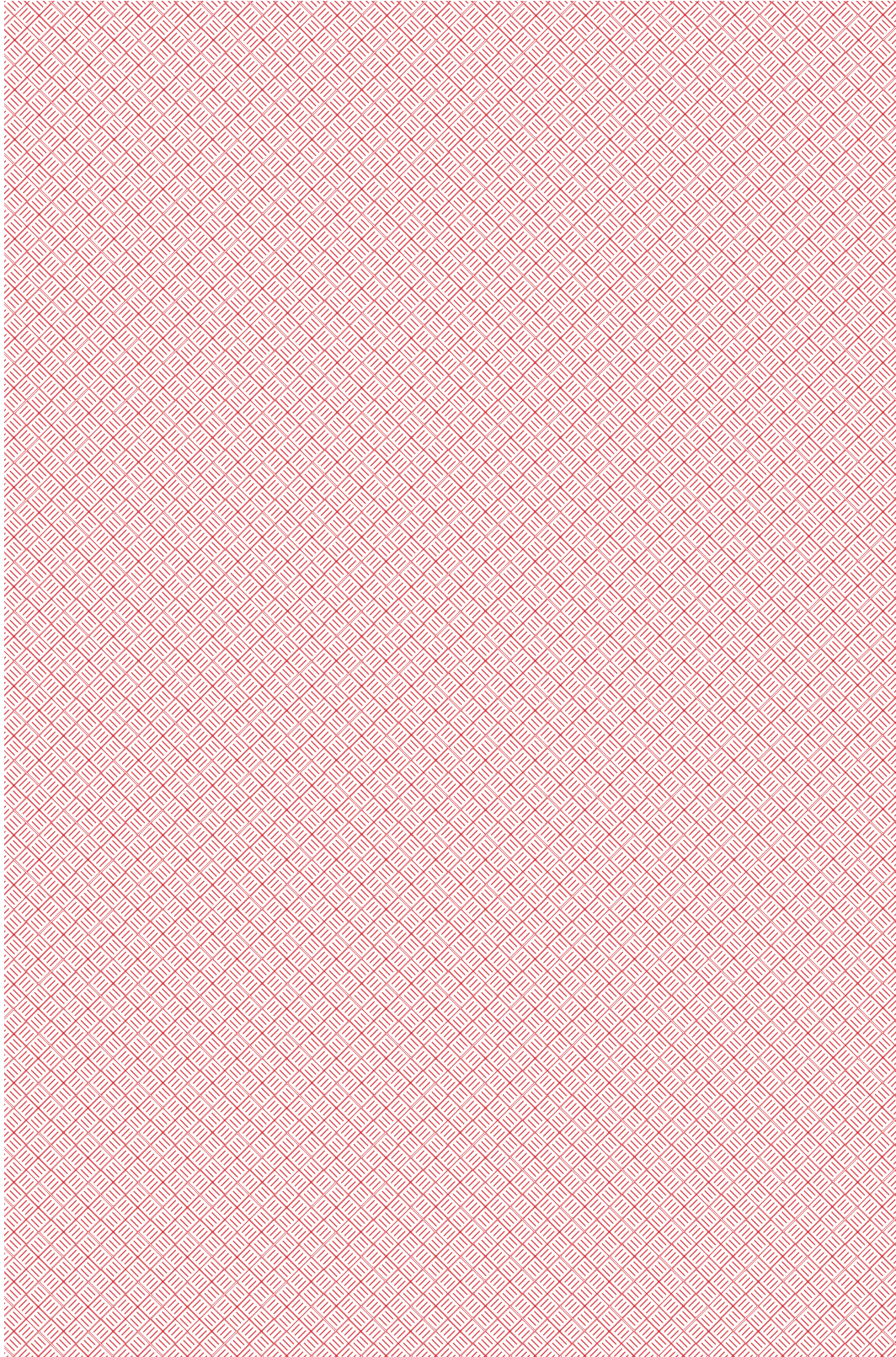
Ce diagnostic peut être plus généralement élargi à la réception de l'œuvre d'Arasse en Allemagne - à un petit nombre d'exceptions près. L'une d'elle, et non des moindres, est l'ouvrage collectif publié en 2006 par Vera Beyer, Jutta Voorhoeve et Anselm Haverkamp *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*²⁰ dans lequel est réédité l'article « Portraitmaschine » (Machine portrait) tiré du livre *Die Guillotine. Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit*. Cette publication est capitale pour la réception en Allemagne de la contribution d'Arasse à l'histoire de l'art dans la mesure où elle lui accorde, à juste titre, la même attention qu'à celles de Louis Marin et d'Hubert Damisch. Quant à l'importance des propositions méthodologiques d'Arasse, elle est à ce jour reconnue de manière indirecte dans la publication bilingue *Die Methodik der Bildinterpretation. Les méthodes de l'interprétation de l'image* dans laquelle figure la version française du texte *Fonctions et limites de l'iconographie*. En revanche, une analyse plus large et surtout plus approfondie des écrits de Daniel Arasse, à l'exemple de l'ouvrage collectif sur Marin édité par Beyer, Voorhoeve et Haverkamp ou encore des actes du colloque *Daniel Arasse. Historien de l'art*²¹, publiés en France par Frédéric Cousinié, fait encore défaut en Allemagne.



1. À l'heure actuelle, les ouvrages traduits sont : Louis Marin, *Über das Kunstgespräch* (2000) (*De l'entretien*, éditions de Minuit, 1997), *Die exkommunizierte Stimme* (2002) (*La voix excommuniée : essais de mémoire*, éditions Galilée, 1981), *Die Malerei zerstören* (2003) (*Détruire la peinture*, éditions Galilée, 1997), *Das Opake der Malerei* (2004) (*Opacité de la peinture : essai sur la représentation au Quattrocento*, éditions Usher, 1989), *Das Porträt des Königs* (2005) (*Le portrait du roi*, éditions de minuit, 1981), *Texturen des Bildlichen* (2006) (*Politiques de la représentation*, Kime, 2005) et *Von den Mächten des Bildes* (2007) (*Des pouvoirs de l'image : gloses*, éditions du Seuil, 1993).
2. Daniel Arasse, *Die Guillotine. Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit*, Hamburg, 1988. (Daniel Arasse, *La guillotine ou l'imaginaire de la terreur*, Flammarion, 1970).
3. *Ibid.*, quatrième de couverture.
4. Daniel Arasse, *Bildnisse des Teufels. Mit einem Essay von George Bataille*, Berlin, 2012. (Daniel Arasse, *Le portrait du diable*, éditions Arkhê, 2009).
5. Daniel Arasse, *Vermeers Ambition*, Dresden, 1996. (Daniel Arasse, *L'ambition de Vermeer*, éditions Adam Biro, 1993).
6. Daniel Arasse et Andreas Tönnesmann, *Der europäische Manierismus. 1520–1610* (*Le maniérisme*

- européen. 1520–1610), Munich, 1997. Arasse a rédigé les chapitres « Die manieristische Renaissance » (la renaissance maniériste), « Malerei » (peinture) et « Kunst und Obrigkeit – Die Macht der Kunst » (l'art et l'autorité – le pouvoir de l'art) tandis que Tönnemann a écrit les chapitres « Architektur » (architecture) et « Skulptur » (sculpture).
7. Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Munich, 2001 (Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, éditions du Regard, 2001). Voir également la critique de Roland Mönig, „Daniel Arasse: Anselm Kiefer. Traduit du français par Reinold Werner, Munich: Schirmer & Mosel, 2001“, dans *Journal für Kunstgeschichte*, 6 / 2002, p. 177–182.
 8. Daniel Arasse, *Leonardo da Vinci*, Köln, 1999. La première édition française est intitulée : *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, 1997. Il est significatif que le sous-titre n'ait pas ici été traduit en allemand.
 9. Daniel Arasse, *Meine Begegnungen mit Leonardo, Raffael und Co.*, Köln, 2006 (Daniel Arasse, *Histoires de peinture*, éditions Denoël/France Culture, 2004)
 10. Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, 2000.
 11. *Ibid.*, quatrième de couverture.
 12. *Ibid.*
 13. Clemens Krümmel et Karin Gludovatz, „Gesprächsweise. Zu einem Buch von Daniel Arasse.“ (En discutant. A propos d'un livre de Daniel Arasse), dans : *Betrachter. Texte zur Kunst*, („L'observateur“. Textes sur l'art) N°. 58 / Juin 2005, p. 4–5.
 14. Daniel Arasse, *Guck doch Mal hin! Was es in Bildern zu entdecken gibt*, Köln, 2002, quatrième de couverture (Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, 2000).
 15. Daniel Arasse, *Meine Begegnungen mit Leonardo, Raffael und Co.*, Köln, 2006. (Daniel Arasse, *Histoires de peinture*, éditions Denoël/France Culture, 2004)
 16. Thomas Macho, Wolfgang Schäffner et Sigrid Weigel (éd.), *Der liebe Gott steckt im Detail. Mikrostrukturen des Wissens*, (Le bon Dieu se cache dans les détails. Microstructures de la connaissance), Munich, 2003.
 17. Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1992. Une chronique en allemand de ce livre est consultable en ligne : Dieter Wenk, „Wider Vereinigung. Daniel Arasse: Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture“, dans : *TEXTEM. Texte und Rezension*, 30.4.2010, (consultable à l'adresse : <http://www.textem.de/index.php?id=2031>, 06.03.2013).
 18. Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler und Ralph Ubl (éd.), *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. Friedrich Teja Bach zum 60. Geburtstag*, (Ce qu'on ne voit pas dans l'image. Figures du détail dans l'art et la littérature. A l'occasion du soixantième anniversaire de Friedrich Teja Bach) Munich, 2007.
 19. Wolfram Pichler, „Detaillierungen des Bildes. Zur Einleitung in den Band“ (Détailler l'image. En guise d'entrée en matière), dans : Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler et Ralph Ubl (éd.), *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. Friedrich Teja Bach zum 60. Geburtstag* (voir ci-dessus), Munich, 2007, pp. 9–42, en particulier pp. 11–15.
 20. Vera Beyer, Jutta Voorhoeve, Anselm Haverkamp, *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin* (L'image est le roi. La représentation d'après Louis Marin), Munich, 2006.
 21. Frédéric Cousinié (éd.), *Daniel Arasse. Historien de l'art*, Paris, 2010. Contributions de Daniel Arasse, Bernard Aikema, Diane H. Bodart, Maurice Brock, Giovanni Careri, Guillaume Cassegrain, Claudia Cieri Via, Danièle Cohn, Elizabeth Cropper, Philippe Dagen, Hubert Damisch, Karim Ressouni-Demigneux, Charles Dempsey, Philippe Morel, David Rosand, Nadeije Laneyrie-Dagen, Bruno Nassim Aboudrar, Gérard Wajcman et Victor Stoichita.





Portrait de Daniel Arasse en enfant de Venus

Gérard Wajcman

Impossible de faire la somme de toutes les références. Trop nombreuses. Pour ce qui importe ici, l'entreprise serait de toute façon superflue, inutilement répétitive. Tracés de mains diverses et diversement orientés, quelques traits suffisent pourtant à esquisser une figure reconnaissable, égale, quasi unanime malgré les différences de manière. On peut citer quelques réflexions. Yves Hersant parle d'une « érotique arassienne », défendant que le « regard rapproché », théorisé et pratiqué par l'historien, est profondément lié à un plaisir du toucher, lui ouvrant la possibilité d'« entrer » dans les œuvres ; Bernard Lafargue, de son côté, le tient pour un « esthéticien de Vénus », mettant en évidence dans le jeu de l'art une *cosa mentale* « en forme de caresse » – dans son regard vaste, panoramique, cet auteur voit l'onde des conséquences d'une telle conception se propager jusqu'à des confins philosophiques, en ajoutant à l'esthétique dionysiaque de Nietzsche, qui retrouvait l'ivresse du créateur, celle de ses « effets » sur les regardeurs ; quant à Catherine Bedard-Arassé, elle relève que dans les dernières années, les plaisirs de la peinture étaient chez lui redoublés par la photographie, par les photographies qu'il prenait afin de pouvoir les regarder en toute intimité.

Pour s'énoncer chaque fois avec hauteur, ces réflexions viennent cependant toutes ensemble jeter sur l'entreprise scientifique, encyclopédique et méthodique de l'historien au travail, une lumière différente, plus sensible, faisant surgir une figure inusitée, celle d'un homme de savoir et de pensée aux prises avec sa jouissance. Emergeant de mille traits divers, un portrait convergent, cohérent de Daniel Arasse vient à se former. On pourrait l'intituler : *Portrait du savant en enfant de Vénus*.

Avant toute réflexion sur ce qui est de cette façon mis au jour, et sur les conséquences qui pourraient en découler, ce qui frappe d'emblée, c'est que ce qui est ainsi portraituré, c'est aussi bien l'historien, sa méthode, sa doctrine, que l'homme lui-même, tout ensemble, indissolublement. Quelle que soit la façon et la raison, que cela s'exprime avec pudeur ou embarras, ce dont chaque commentateur sérieux porte délibérément ou ingénument témoignage, c'est que Daniel Arasse constitue un exemple rare dans le monde du savoir, véritable hapax, où parler de l'œuvre ne semble pouvoir se faire sans y impliquer l'homme en personne, où l'auteur et son œuvre paraissent entés l'un sur l'autre. L'intime, la pensée et l'objet de la pensée viendraient ici se compénétrer. Qu'on ne peut rien démêler, c'est ce que tous viennent à conclure au final. Qu'on ne doit rien démêler, c'est ce que je donne pour point de départ.

En termes plus académiques, on aurait ici un exemple où la vie et l'œuvre ne peuvent être disjoints. La psychanalyse a du coup son mot à dire, en appelant sur ce cas la notion freudienne de sublimation, quitte à l'appliquer à un homme de science plutôt qu'à un artiste à qui, d'habitude, on la réserve. Il y aura

Regards Croisés.

Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 1 / 2013.

● bénéfique à l'invoquer, même si c'est aller au devant d'un problème. Parce que, avançant sur cette voie, on en viendra fatalement à mesurer en quoi Daniel Arasse démentit de fait la notion, en tout cas sur un point. Disons qu'il est une objection vivante à ce que ce concept véhicule comme une fonction combinée : pousse-au-sublime et remède à l'amour tout à la fois.

Mais avant d'y venir, il reste une autre face essentielle de la sublimation, qui touche aux rapports de l'auteur à son œuvre. Daniel Arasse dira là-dessus son mot. Dans ce registre, la psychanalyse est intervenue dans un débat plus vaste et général. La conception freudienne se laisserait en effet aisément admettre dans l'horizon symboliste et positiviste de la fin du XIXe siècle, théorie de plus affirmant que toutes les activités humaines, des plus matérielles aux plus éthérées, trouvent leur fondement dans les appétits vitaux de l'espèce. Les psychanalystes, pour leur compte, y ont vu une matière propre à renouveler la perspective de Sainte-Beuve, allant chercher d'autres traces du plus intime qui se trouvait révélé par l'œuvre. Cela a donné toute une littérature psychanalytique appliquée – « trop appliquée » ajoutait à propos le psychanalyste Eric Laurent – où toujours l'énigme du « don merveilleux » de l'artiste ne cessait de se dérober, immanquablement, dirais-je. Le psychanalyste reste là-dessus incurablement stupide.

Disons-le tout de suite, aucune révélation sur le « don merveilleux » de Daniel Arasse à espérer ici. Ce n'est de toute façon pas ce qui était visé. On n'attend plus aujourd'hui du discours de la psychanalyse sur la sublimation de révélation sur les liens de la vie intime et de la création : nul ne doute qu'il y en ait. Nous n'en sommes plus à Proust contre Sainte-Beuve. C'est les deux à la fois. D'un côté, l'inflation des biographies, de l'autre, l'examen minutieux de l'acte de création, traquant dans le plus minime repentir une perspective nouvelle sur le « don merveilleux ». C'est à la fois la mort de l'auteur et son apothéose.

Reste un point majeur où la psychanalyse se voit sollicitée, soit l'élucidation des modes de jouissance de chacun. Et à cet égard, Daniel Arasse appelle le psychanalyste à sa tâche.

Mais pour son compte, y voyant un enjeu pour son œuvre propre et, au-delà d'elle, pour sa discipline toute entière, Daniel Arasse n'a pas hésité à saisir la question des rapports de l'œuvre à l'auteur à bras-le-corps, y prenant un parti fort et clair. Il a fait mieux, il a non seulement élaboré une doctrine à ce sujet, mais celle-ci constitue un fondement de sa doctrine globale. « La façon dont émerge la conscience du rôle que joue dans l'histoire la personnalité des artistes, écrit-il dans *Le Sujet dans le tableau*, fait de cette dernière, en tant que telle, un objet d'étude pour l'histoire de l'art – en tant que telle, c'est-à-dire comme un phénomène historique invitant à s'interroger sur les conditions et les pratiques qui ont autorisé et accompagné la prise de conscience que la personnalité de l'artiste se refléterait dans son œuvre. »

L'intuition qui m'anime est qu'il serait à la fois judicieux, légitime et fertile d'appliquer cette thèse de Daniel Arasse à Daniel Arasse lui-même.

J'ai dit ailleurs que, tout en se montrant soucieux de l'apport freudien, Daniel Arasse avait ouvert sa voie propre, réalisé une *Aufhebung* personnelle de cette dialectique de la vie et de l'œuvre, trouvant une façon nouvelle de soulever et surmonter cette tension dans le cadre de ce qu'il a construit comme « une iconographie analytique ». Je veux dire que, même si, dans *Le sujet dans le tableau*, Daniel Arasse revendique « un usage "analytique" de l'iconographie inspiré largement par les concepts élaborés par Freud à propos du "travail du rêve" », je défendrais que l'appareil théorique qu'il édifie est étayé moins sur la psychanalyse que par l'histoire

de l'art elle-même. Attentif à Freud, mais tout autant de ne pas verser dans l'anachronisme, Daniel Arasse adosse en vérité sa question du *sujet dans le tableau*, de la révélation de l'intime surgissant au cœur même des œuvres, moins sur des notions empruntées à la psychanalyse que, finalement, sur un fait qu'il élève à la dimension d'un « phénomène historique », soit une formule « à la mode à Florence à la fin du Quattrocento » et attribuée à Brunelleschi, qui énonce : *Ogni dipintore dipinge se*.

Deux remarques en ce point. D'une part, donc, se montrant du coup plus brunelleschien que scrupuleusement freudien, Daniel Arasse n'accomplit pas en vérité l'entreprise de psychanalyse appliquée qu'il envisage. Ceci ne peut tirer de moi qu'une exclamation : *Grâce au ciel !* Les psychanalystes ont eux-mêmes, par le passé, suffisamment démontré, le plus souvent malgré eux, le maigre profit d'interpréter les tableaux de peinture comme des rêves — c'est le moins qu'on puisse dire au vu de résultats qui dans le domaine vont du dérisoire au désastreux. De ce que Freud a pu penser le rêve structuré comme un tableau (thèse profonde sur laquelle on ne s'est étonnement que peu penché), certains auront hâtivement conclu à la réciproque, qu'on pouvait légitimement interpréter un tableau comme un rêve. S'insinue ici une erreur qu'on aura mis un certain temps à isoler, soit de penser qu'une œuvre d'art se résoudrait dans un discours, fut-il celui de l'inconscient. On doit pour l'essentiel cette mise au clair à Jacques-Alain Miller, qui donnait ainsi à comprendre en quoi et pourquoi Lacan ne s'était pas aventuré dans cette voie en impasse. Outre que dans les années soixante sa théorie de l'objet et du regard a ouvert une autre voie – dont on est loin d'avoir encore mesuré la profondeur et toute la puissance –, je tiens que dans tout son enseignement Lacan se sera moins occupé d'appliquer la psychanalyse à l'art que l'art à la psychanalyse. Ce n'est pas là une simple figure de style, mais la définition d'une orientation analytique rigoureuse : « Le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, écrivait Lacan en 1965, c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie ». Il redira la même chose en 1977, dans un style plus direct : « Je crois qu'il y a plus de vérité dans le dire qu'est l'art que dans n'importe quel bla-bla ».

On mesure combien l'enjeu mis au jour par Daniel Arasse excède ici le champ de l'histoire de l'art. Parce que s'il s'affronte au fait que « l'iconographie habituelle » traite « ingénument le tableau comme un texte », on peut voir comme un écho le fait que les psychanalystes auront dû de leur côté, je l'ai dit, tirer les conséquences que la psychanalyse appliquée *habituelle* – qui ne fut d'ailleurs pas le fait de Freud lui-même mais de ses suivants – traite aussi ingénument le tableau comme un texte, du langage.

De tout cela je conclus que, aux yeux du psychanalyste, l'invention remarquable et précieuse de Daniel Arasse tient justement à ce qu'il ne fait pas exactement ce qu'il dit, qu'il se montre pour finir plus brunelleschien que freudien, qu'il s'attache à opérer une subversion du sujet dans l'histoire de l'art de l'intérieur même de l'histoire de l'art. Il applique en somme l'histoire de l'art à l'histoire de l'art. Si l'orientation lacanienne suppose de tirer de l'art des lumières sur la psychanalyse, j'en tire qu'il y a une utilité, une exigence extrême pour la gouverne de l'analyste, de lire Daniel Arasse.

Maintenant, pour ne pas perdre le fil de l'idée germinale qui m'anime ici, qu'il n'y aurait pas chez cet historien de l'art de disjonction entre l'homme et l'œuvre, et avant de cerner la nature de ce qui les noue, l'hypothèse se précipite dans une nouvelle forme : il s'agirait désor-

- mais d'appliquer la formule de Brunelleschi mise en œuvre par Daniel Arasse   Daniel Arasse lui-même.

Daniel Arasse peintre de lui-même.

On ne peut négliger qu'il y a dans la thèse qu'il défend un point d'Archimède susceptible de soulever un pan entier de l'histoire de l'art telle qu'elle s'est construite au XXe siècle. Pour le dire brièvement, le panofskysme s'est déployé dans l'idée d'une signification dernière des formes, une signification symbolique située dans la sphère littéraire et culturelle. Or, à bas bruit, Daniel Arasse introduit l'idée d'un au-delà de la signification dernière du tableau. Un au-delà du dernier mot, au-delà de l'interprétation signifiante, textuelle. Cet au-delà de la signification du tableau, c'est ce que circonscrit le *ogni dipintore dipinge se*, soit ce que Daniel Arasse nommera *le sujet*. Tout son projet se déploie dans l'espace tracé aux premières pages de *Le sujet dans le tableau* : dire « comment dans certains cas, le sujet-thème et le sujet-auteur se donnent réciproquement figure ». Que le tableau représente le sujet, c'est la doctrine qu'il forge. Elle emporte un approfondissement de la question de la représentation aussi bien que de la notion de tableau. Moyennant quelques ajustements dans l'usage des concepts, je ne peux manquer de remarquer que Daniel Arasse croise ici Lacan qui, dans *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, donne, dans son champ propre, une stricte définition du tableau : « nous avons nommé tableau la fonction où le sujet a   se repérer comme tel ». Daniel Arasse plus lacanien qu'il ne pouvait le croire, sans le vouloir.

L'introduction qu'il opère d'une nouvelle dimension de la notion de représentation dans l'histoire de l'art, cet au-delà de la signification signifiante qu'il ouvre dans le tableau ouvre en même temps à un au-delà du panofskysme. Cela ne suppose en rien sa répudiation. Il s'agirait plutôt, comme dans l'histoire des mathématiques et de la logique, d'éprouver les limites d'une théorie, c'est-à-dire de mettre en évidence ses points d'impossibles, ses impasses apor tiques pour construire une autre théorie qui cette fois les intègre. Le *sujet* est le nom d'un des impossibles panofskyens que Daniel Arasse a isolé.

Dans toute la complexité qu'il a pu donner à la notion, le *détail* en est un autre. Le détail serait d'ailleurs le nom de tous ces éléments dont l'œuvre de Daniel Arasse fait le compte, tous ces objets de peinture négligés, délaissés et comme exclus par les doctrines d'histoire de l'art. Par là, la théorie du *détail* de Daniel Arasse semble consonner avec ce que Freud dit dans son « Moïse de Michel-Ange » en parlant de Morelli, que la technique de celui-ci en matière d'attribution est « apparent e de très près » à la technique de la psychanalyse qui, elle aussi, écrit-il, « a coutume de deviner par des traits dédaignés ou inobservés, par le rebut (« refuse ») de l'observation, les choses secrètes ou cachées. »

On pourrait, de là, défendre que la cohérence de l'œuvre de Daniel Arasse, ce qui fait œuvre tient à ce qu'il s'est attaché à étudier des « rebuts de l'observation » de l'histoire de l'art. Le *refuse*, voil  de quoi le *détail* serait le nom. Daniel Arasse, historien des rebuts de l'histoire de l'art.

Dans cette logique, on serait conduit à considérer l'inconscient lui-même comme un de ces rebuts de l'histoire de l'art auquel Daniel Arasse aura prêté attention,  ouvrant à l'élever à

la dignité d'objet pleinier de l'histoire de l'art. De même, dans un autre registre, la guillotine, à quoi il a consacré un livre, trouverait aussi, de la même façon, sa raison dans son œuvre et sa place dans l'histoire de l'art. La liste complète des objets arassiens, c'est-à-dire des rebuts de l'histoire de l'art que Daniel Arasse a pu relever de leur indignité, reste à faire.

Au détail, au sujet, à la guillotine ou à l'inconscient, il importe d'ajouter encore un autre nom à la liste des *refuses* qui forment la série des objets arassiens : le plaisir.

À de nombreuses reprises, Daniel Arasse a envisagé la mise en œuvre d'un tel projet d'étude du plaisir en peinture. Il toucherait sans doute à plusieurs ordres. Le plaisir que la peinture peut procurer, en premier lieu, mais aussi l'image du plaisir que la peinture peut figurer. Pas de réciprocité automatique entre les deux : il n'y a pas que l'image du plaisir qui donne du plaisir. La question de savoir si l'image du plaisir donne toujours du plaisir demanderait d'ailleurs à être examinée ; et la représentation du plaisir qui cause du plaisir constitue de toute façon déjà en soi une question. Un autre étage pourrait s'ajouter : est-ce que le plaisir que peut susciter la peinture chez le regardeur ne suppose pas toujours quelque chose comme un plaisir du peintre lui-même, sa jouissance ? Etc.

Toutefois, le plaisir auquel je veux donner place en premier lieu ici, c'est celui de Daniel Arasse lui-même. C'est à cela que les auteurs cités au début de cette réflexion faisaient des allusions, ce dont je tirais que la question de la peinture chez Daniel Arasse implique Daniel Arasse. Plus exactement, s'agissant de plaisir, les histoires de peinture chez Daniel Arasse impliquent son corps. Regardeur à la fois d'exception et infatigable, l'idée se sera imposée que le désir de savoir et de vérité en peinture qui animait l'historien de l'art ne pouvait être séparé d'une satisfaction quasi physique, une jouissance du regard sur la peinture, palpable jusque dans sa parole qui transmettait son savoir. Ainsi était l'art de l'historien de l'art Daniel Arasse.

Traversé par une jouissance de peinture, de regarder et de parler de peinture, je dirais qu'il a fait don de son corps à l'histoire de l'art, disons qu'il a fait don du corps. Je ne parle pas bien entendu ici de l'image du corps, de sa représentation, mais du corps qui jouit, de la chair, du corps désirant, du corps pulsionnel, du corps dans sa vie même. C'est-à-dire que par delà la puissance d'une pensée capable d'animer, d'orienter, d'éclairer, de changer notre propre regard, en obligeant à prendre en compte la jouissance du regardeur, Daniel Arasse a imposé de reconnaître la jouissance comme motrice chez l'historien d'art, essentielle, consubstantielle même à son acte, à sa pratique. Faire place à la jouissance c'est accomplir une véritable subversion, forçant à lever ce qui apparaît comme refoulement constitutif de l'histoire de l'art, qui ne pourrait en un sens accéder à la consistance d'une discipline scientifique sérieuse qu'à la condition justement d'exclure le désir, le plaisir, la jouissance, le corps de l'historien de son champ.

Quoi qu'il en soit, le plaisir, la jouissance et le corps de l'historien d'art apparaissent ainsi parmi les rebuts obscurs, les *refuses* de l'histoire de l'art que Daniel Arasse se sera efforcé de ramener en pleine lumière, accédant ainsi, avec lui, par lui, grâce à lui à la dignité d'objets de l'histoire de l'art, et obligeant ainsi les historiens d'art à les accueillir.

Dernier virage. Le moment est venu d'appliquer Daniel Arasse à Daniel Arasse, de voir à son sujet, « comment, ainsi qu'il le démontrait dans *Le Sujet dans le tableau*, dans certains cas, le sujet-thème et le sujet-auteur se donnent réciproquement figure ».

J'évoquerais pour cela ses travaux sur un tableau dont tout laisse à penser qu'il fut pour lui une œuvre d'élection. Soit la *Venus d'Urbain* de Titien.

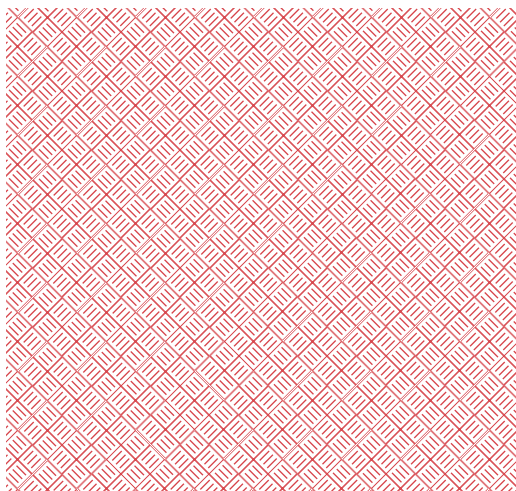
● Par delà ce que son regard d'historien nous fait voir comme représentation d'une scène intime de plaisir, en révélant par exemple combien la main pudique de Venus serrant compulsivement le voile dans son entrejambe montre finalement mieux ce qu'elle cherche à cacher, je m'en tiendrai à un autre trait. Daniel Arasse interprète en effet la présence du cassone ouvert à la droite du tableau comme la marque d'un acte remarquable, décisif accompli par Titien dans cette toile. Peignant Venus nue étendue sur sa couche, le tableau raconterait l'extraction par le peintre de l'image du corps nu féminin couché de l'intérieur du coffre de mariage qui était, jusque là, le seul endroit où il se trouvait représenté. Ainsi dans la v nust , la sensualité éclatante d'un tableau, Titien aurait accompli un geste inaugural de dévoilement, bouleversant, fondateur, arrachant en somme la nudité du corps  rotis  des profondeurs sombres et confinées d'un coffre pour l'exposer librement au regard (même si ce regard était à l'origine celui désirant d'un seul homme, commanditaire du tableau). Geste de peintre, il s'apparente quasiment en peinture à la révélation brutale d'un refoulement.

Arracher le corps jouissant au secret, celui du regardeur de peinture, de l'historien d'art seulement, pour le rendre à la plus grande visibilité, c'est l'acte même que Daniel Arasse accomplit dans son œuvre. En cela, n'hésitant pas à montrer sa jouissance de regardeur de peinture, il sort du même coup avec fracas du cadre étroit et glacé du sublimateur éthéré, le regard en principe éperdument levé vers le ciel pur des idées et dédaignant toute matière. Baissant les yeux pour contempler Venus nue, voici Daniel Arasse en Titien, ou incarnant les Heures, ces êtres mythologiques figurés dans le tableau en servantes penchées sur le coffre, qui avaient justement pour rôle d'ouvrir les portes éternelles de l'Olympe. Daniel Arasse a rempli cette tâche éternelle d'ouvreur des portes de l'Olympe de l'art.

Quoi conclure quant au rapport de Daniel Arasse avec l'hypothèse de la psychanalyse ? En 1796, Laplace publiait *L'exposition du système du monde*, le livre dans lequel il expliquait la naissance du système du système solaire. L'ayant lu, Napoléon rencontra l'astronome :

– *Votre travail est excellent, mais il n'y a pas trace de Dieu dans votre ouvrage.*

Sire, aurait répondu Laplace selon Victor Hugo, je n'ai pas eu besoin de cette hypothèse.



Pistes de lecture proposées par la rédaction:

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

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

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

Sigmund Freud, « Le Moïse de Michel-Ange » [1914], in: Pierre Cotet, André Bourguignon et Jean Laplanche ( ds.), * uvres complètes – psychanalyse*, vol. XII 1913–1914, Paris, PUF, 2005, p. 131 sq.

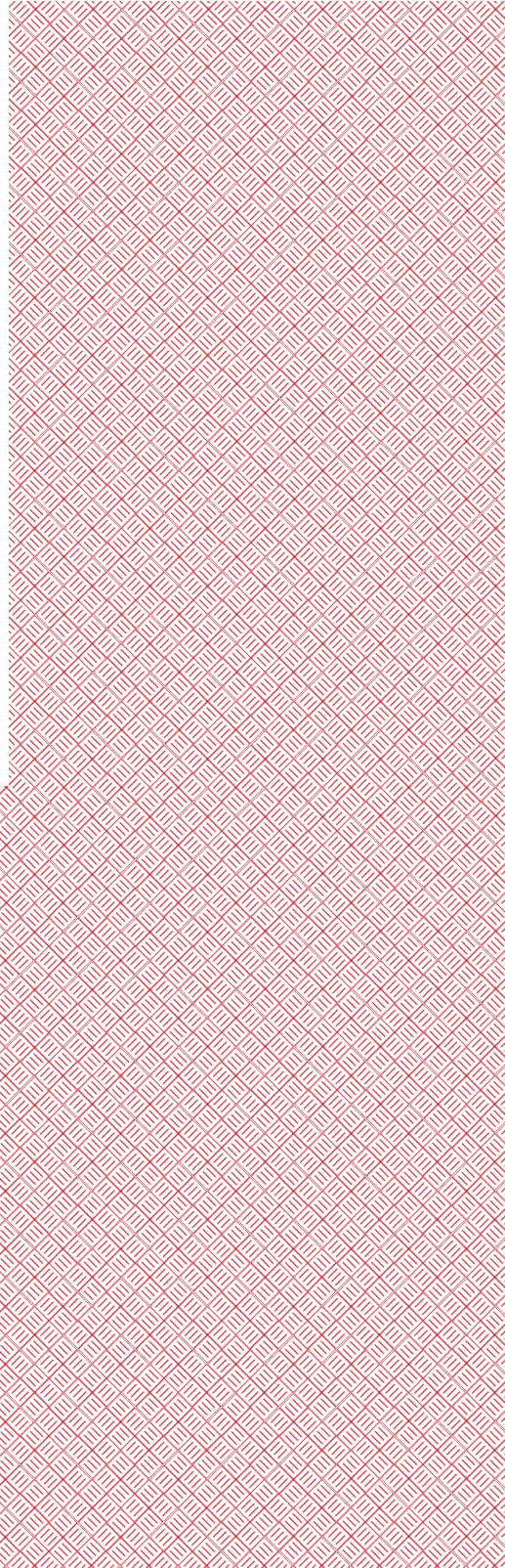
Jacques Lacan, *Le Séminaire*, tome 11: *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1973.

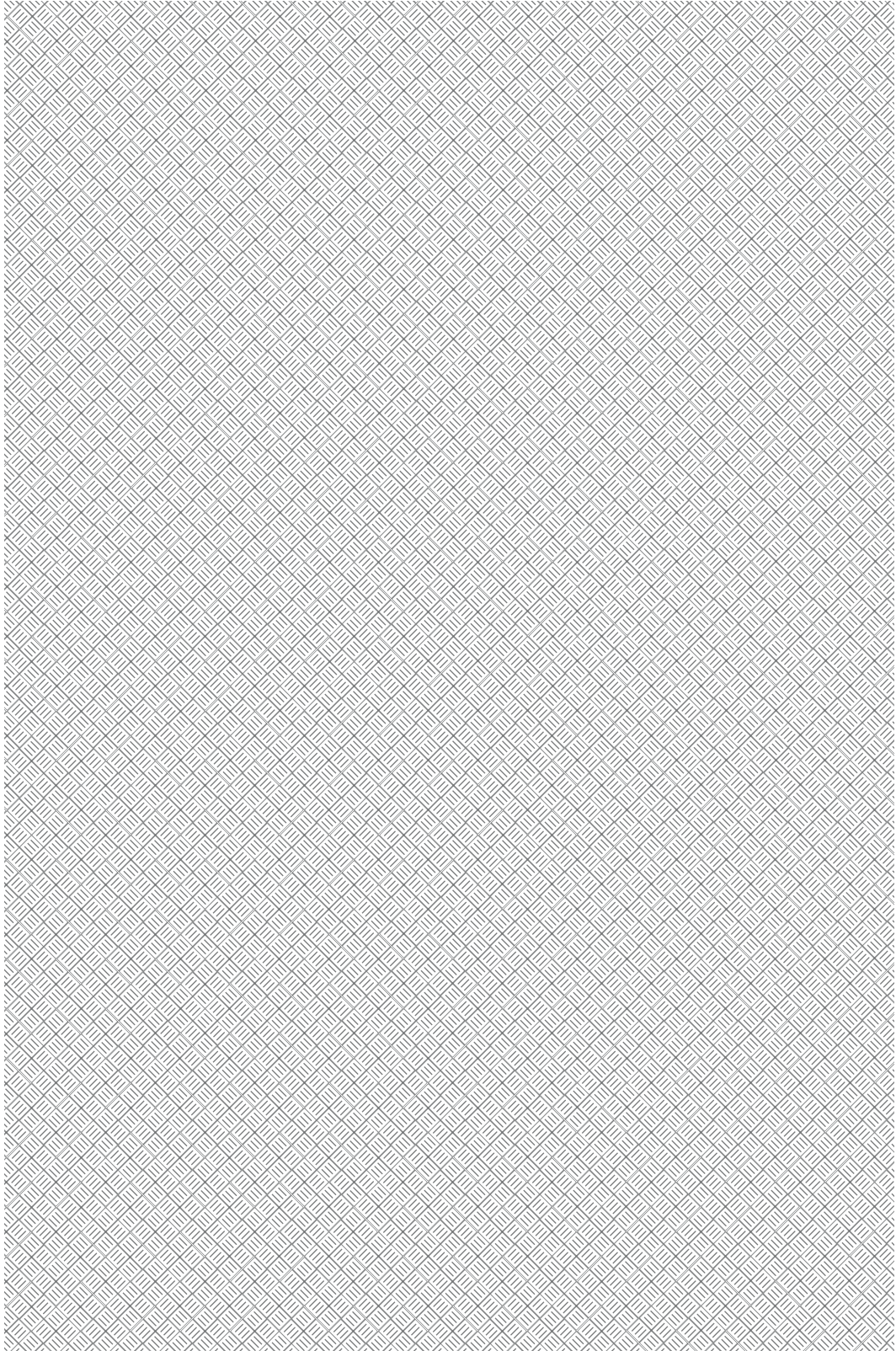
Yves Hersant, « L'érotisme arassien », Colloque *Daniel Arasse*, Paris, INHA, 8, 9 et 10 juin 2006. Communication orale consultable en ligne, Diffusion des savoirs de l'École Normale Supérieure : <http://www.diffusion.ens.fr/en/index.php?res=conf&idconf=1367#>.

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, p. 13–28. Texte disponible en ligne: <http://marincazaou.pagesperso-orange.fr/esthetique/fig16/FigArts16.html>.

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

Gérard Wajcman, « Daniel Arasse et l'hypothèse de l'inconscient », in: Frédéric Cousinié (éd.), *Daniel Arasse. Historien de l'art*, Paris, INHA, Les Editions des cendres, 2010, p. 215–226.





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  berfl ssiges, 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 „ stheteten 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-Arassse 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 Portr tierte 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 Psychoanalytiker 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.“ Später, 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 Psychoanalytiker ihrerseits, wie ich bereits sagte, die Konsequenz hätten 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 Psychoanalytikers 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, nämlich, dass sich bei diesem Kunsthistoriker keine Trennung zwischen Mensch und Werk aufweisen lässt, 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 gäbe, eine symbolische Bedeutung, die in der literarischen und kulturellen Sphäre 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.

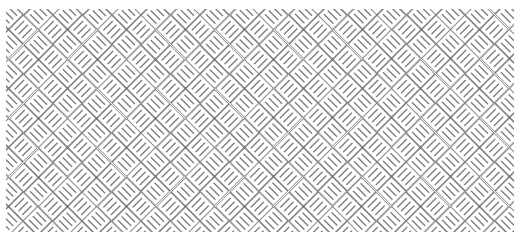
Dem Verborgenen den lustvollen Körper des Bildbetrachters, des Kunsthistorikers entreißen, um ihm die größtmögliche Sichtbarkeit zu verleihen – das ist die Tat, die Daniel Arasse in seinem Werk vollbringt. Indem er seine Lust als Betrachter ohne Zögern zur Schau stellt, bricht er lautstark aus dem engen, 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'icônographie analytique*, Paris, Flammarion, 2005.

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

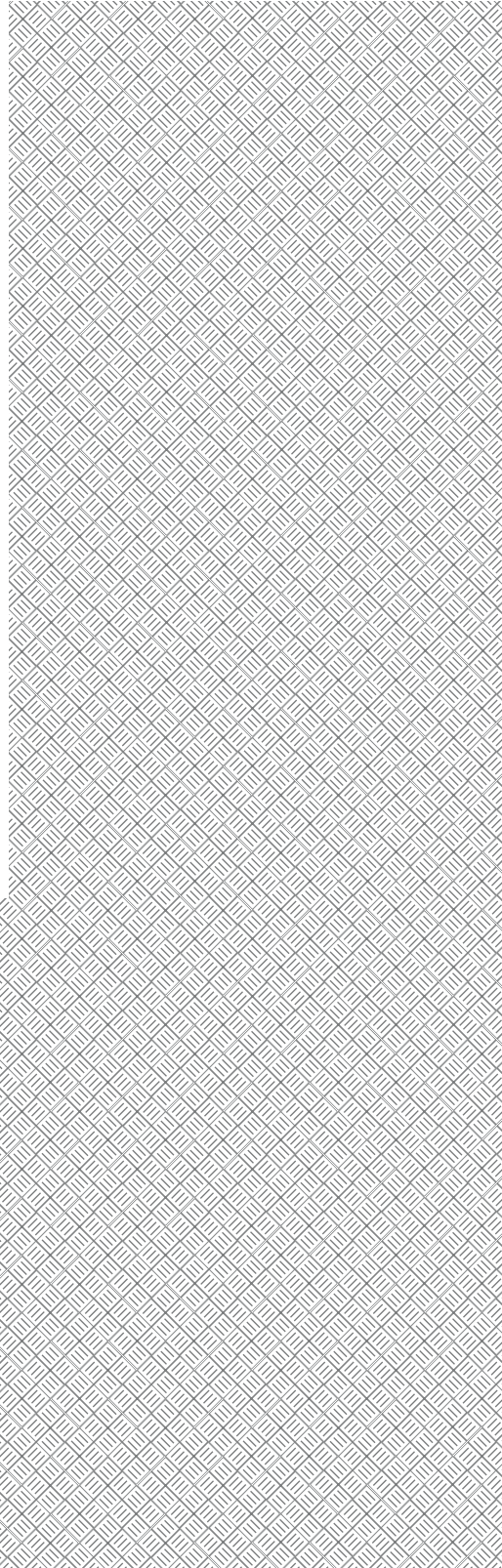
Sigmund Freud, « Le Moise de Michel-Ange » [1914], in: Pierre Cotet, André Bourguignon und Jean Laplanche ( ds.), *Œuvres complètes – psychanalyse*, Vol. XII 1913–1914, Paris, PUF, 2005, S. 131 f.

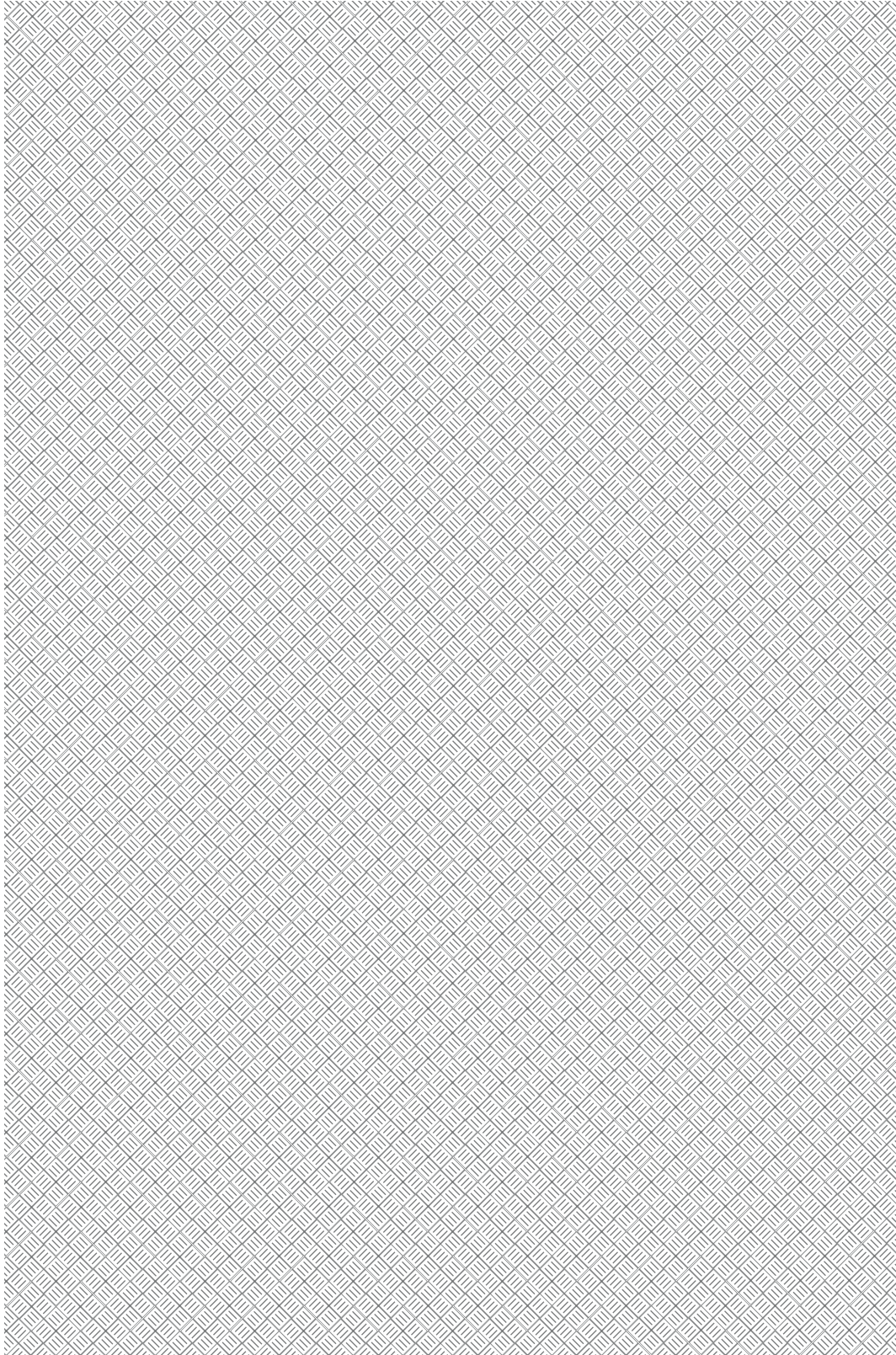
Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Band 11: *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], Text bearbeitet von Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1973.

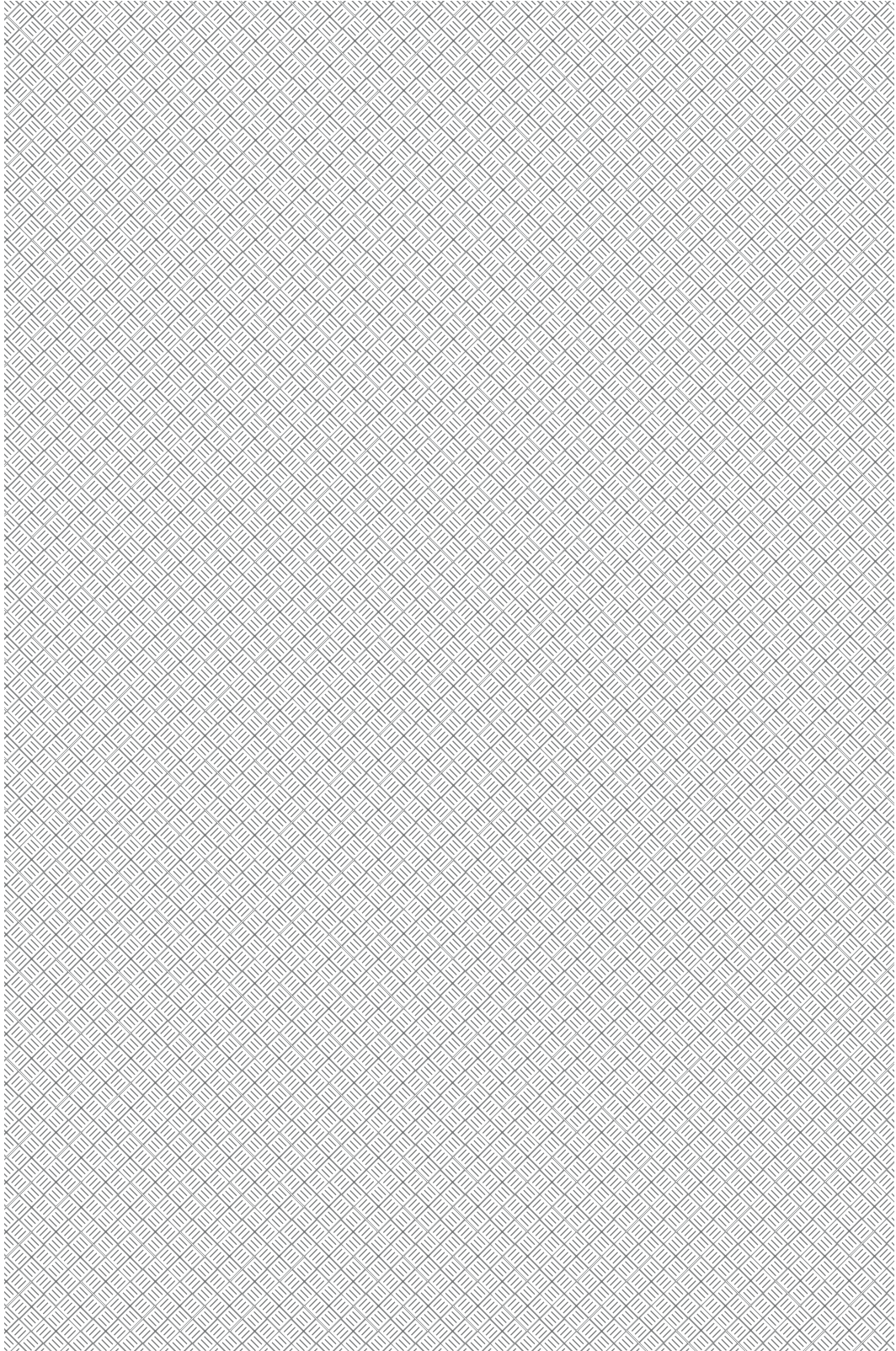
Yves Hersant, « L rotique arassienne », Colloque Daniel Arasse, Paris, INHA, 8, 9 und 10 Juni 2006. Wortlaut des Vortrags online abrufbar unter: Diffusion des savoirs de l' cole Normale Supérieure, <http://www.diffusion.ens.fr/en/index.php?res=conf&idconf=1367#>.

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.







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“¹. 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.² 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“³. „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.“⁴

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“⁵ – 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“⁶, 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.⁷ 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“.⁸ 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.⁹

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.“¹⁰

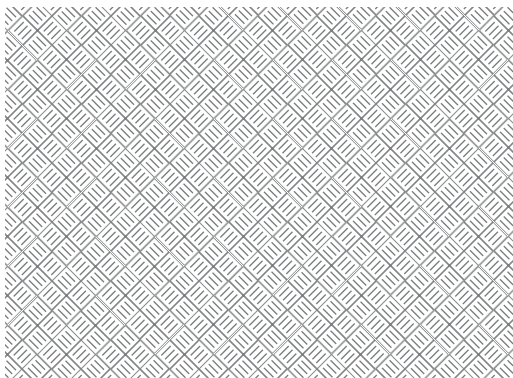
Wie kann man aber eine Kunstgeschichte auf eine solche Untersuchung aus der Nähe gründen? Wie kann man die Geschichte anachronistischer Werke schreiben? Erstens muss die Geschichte aus der Nähe als eine Mikrogeschichte verstanden werden, d. h. als eine Geschichte, die sich mit winzigen Elementen beschäftigt,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

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.

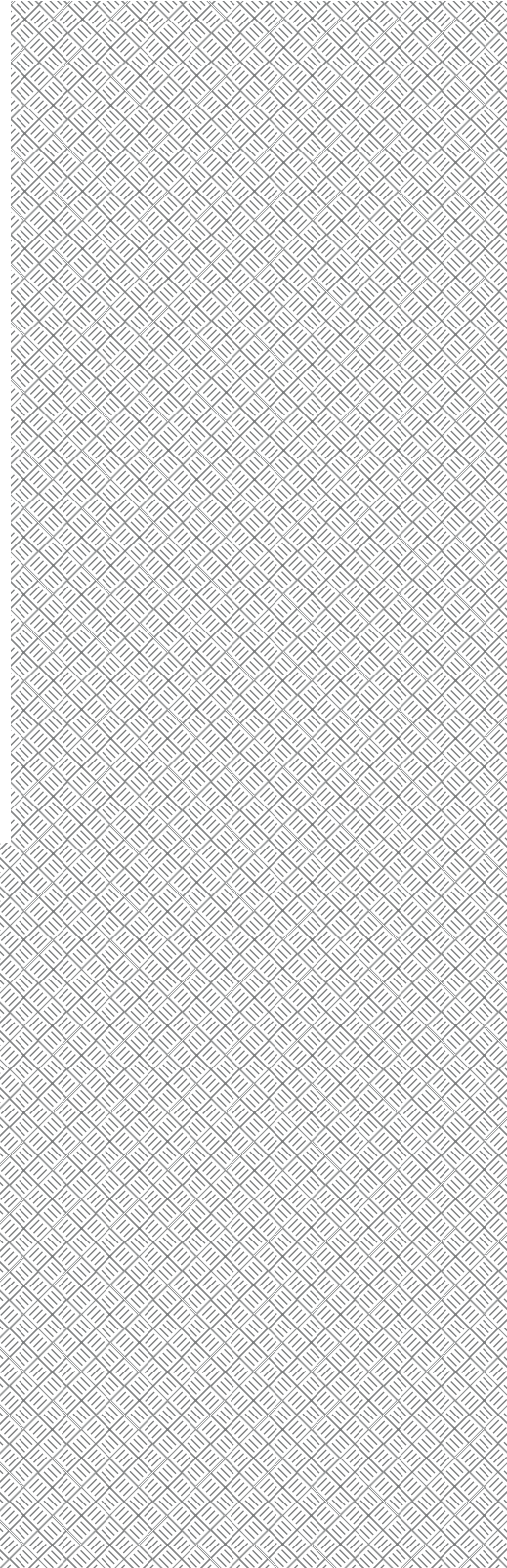
Wieder einmal nimmt Arasse das Werk selbst als Ausgangspunkt seiner Überlegungen. Da die Geschichte der Malerei aus der Nähe im Vergleich zu den früheren Sichtbarkeits- und Rezeptionsbedingungen anachronistisch ist, gibt sie das Nahverhältnis des malenden Künstlers zum Gemälde wieder. Sie zeigt, wie 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.

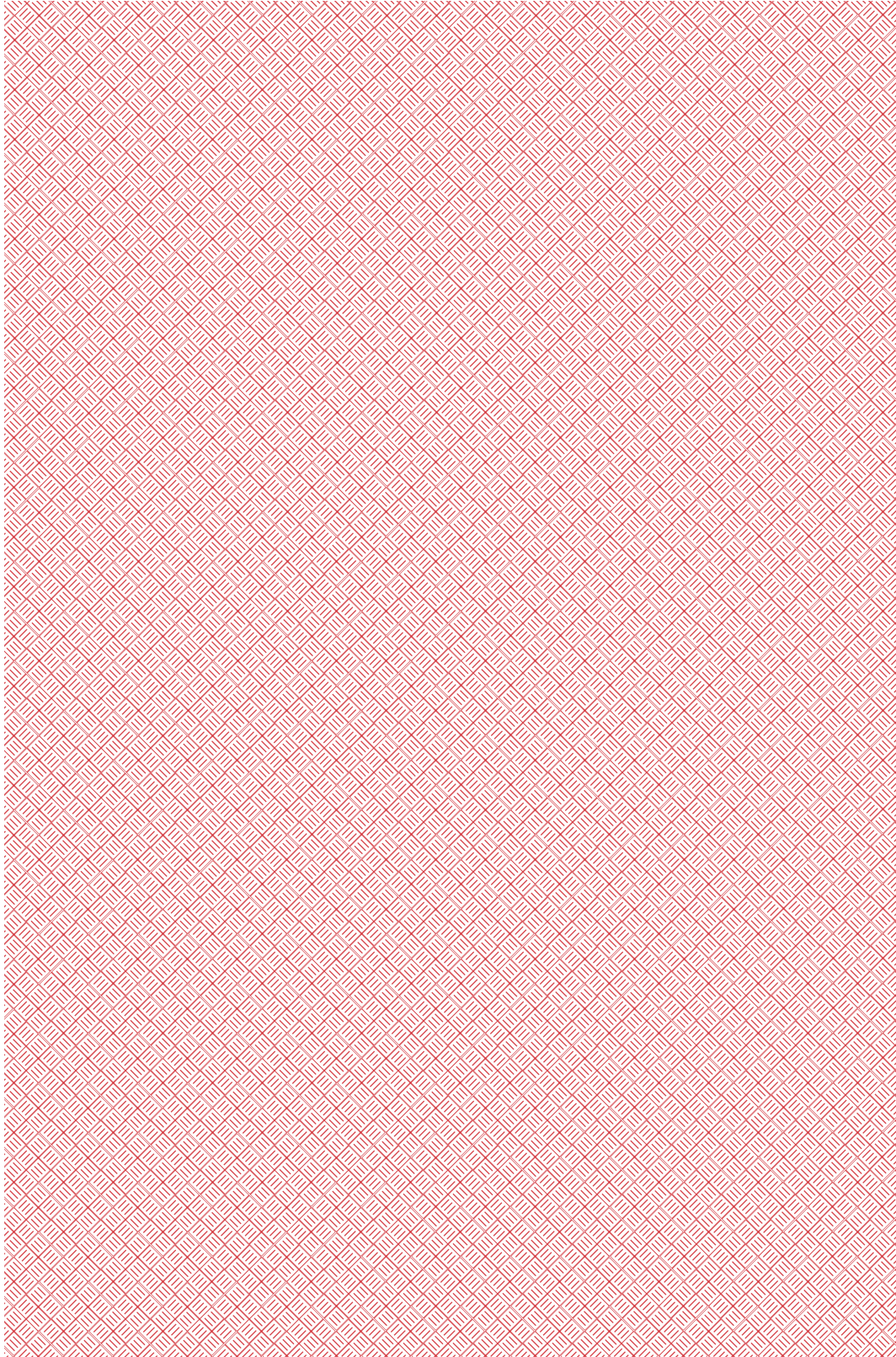
Im Sinne Warburgs, der von den Kunsthistorikern forderte, nicht an den ‚polizeilichen‘ Grenzen ihres Wissensgebiets Halt zu machen, unternimmt es Arasse, die Kunstgeschichte durch die Öffnung für die „Erfindungen der Kunsttheorie und der Kulturwissenschaften“¹² zu bereichern. Es ist ein gewisser Widerstand 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.





Daniel Arasse et la Kunstwissenschaft : une théorie de l'histoire rapprochée de la peinture

Audrey Rieber

Même s'il n'a jamais érigé sa pratique en méthode, Daniel Arasse n'en estimait pas moins que toute histoire de l'art implique une décision théorique quant à son objet. Cette conviction le rattache à la tradition des historiens d'art germaniques (Warburg, Panofsky, Wölfflin, pour ne citer qu'eux) qui, de la fin du XIXe siècle aux premières décennies du XXe siècle, ont cherché à fonder leur approche en dialoguant avec la *Kunstwissenschaft*. Exemple de ce point de vue est l'article de Panofsky « Sur la relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art. Contribution au débat sur la possibilité de "concepts fondamentaux de la science de l'art" » (1924). En plaçant Arasse dans ce fécond débat entre histoire de l'art et science de l'art, nous n'entendons pas limiter l'impact sur son travail de l'histoire de l'art française (celle d'André Chastel par exemple) ou d'autres mouvances théoriques telles le structuralisme, la sémiotique ou l'archéologie de Michel Foucault, mais explorer une autre strate de sa réflexion. En plus d'avoir introduit en France certains grands textes d'épistémologie d'histoire de l'art (il a traduit Riegl et Panofsky, fait éditer la conférence de Warburg sur les fresques du palais Schifanoia de Ferrare), son intérêt prédominant pour la singularité de l'objet d'art pris dans l'histoire justifie un rapprochement avec cette *Kunstwissenschaft* qui rompt à la fois avec les considérations de l'esthétique philosophique sur le goût et la sensibilité (qui, en plus d'être anhistoriques, ne portent pas prioritairement sur l'art) et avec les analyses factuelles et normatives de l'histoire de l'art antérieure. Procédant de manière arassienne, en cherchant les écarts et les résistances plus que les affinités, je montrerai comment son intérêt pour la singularité concrète de l'objet d'art l'a conduit à déplacer certaines des positions de ses prédécesseurs.

Aussi curieux que cela puisse paraître, rares sont les historiens d'art à s'occuper d'« art ». Si les œuvres communément considérées comme artistiques jouent un rôle important dans leurs analyses, elles ne sont pas leur unique objet : Riegl étudie les tapis, Panofsky les enseignes et les calendres, Wölfflin déclare son intérêt pour la mode et Warburg pour les productions culturelles dans leur ensemble. Arasse, lui, s'intéresse bien à l'œuvre d'art, c'est-à-dire à un objet historique singulier. Cette singularité de l'œuvre d'art tient tout d'abord à sa concrétude. À la question : « Pourquoi y a-t-il de l'art plutôt que rien ? », il commence par répondre que la thèse de Hegel faisant de l'art un besoin de l'esprit lui plaît. Il refuse néanmoins de spéculer sur ce besoin et cet esprit, et définit l'art comme « une représentation, qu'elle soit figurée ou non figurée, figurative ou non figurative,

Regards Croisés.

Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 1 / 2013.

● une représentation à travers un objet concret ». L'œuvre d'art est donc un *objet d'art*, en un sens non métaphorique. Matérielle et concrète, elle n'est pourtant pas un donné, car sa singularité doit être reconstruite à partir d'une batterie de connaissances historiques, techniques, fonctionnelles, sociales, etc. La reconstitution du Codex Huygens par Panofsky (ou mieux son invention au sens archéologique) en est un très bon exemple. Mais la constitution historique du singulier repose à son tour sur une grille d'interprétation impliquant une théorie de l'histoire de l'art¹. Avec l'idée d'un va-et-vient entre pôles apparemment opposés, Arasse renoue avec deux problèmes classiques de l'herméneutique : celui du rapport entre théorie et empirie et celui du rapport entre singularité et totalité (l'analyse d'un objet x (tableau, dessin) en référence à un tout y (atelier, style) implique des connaissances sur y qui seront modifiées par la prise en compte de x). Dans la lignée de Dilthey (repris par Panofsky), il raisonne en termes de cercle organique, celui-ci valant aussi bien pour l'interprétation que pour l'observation et la description des œuvres d'art. Même si Arasse met par ailleurs en garde contre la violence du découpage linguistique, il estime que l'activité de l'œil est indissociable de la théorie de l'art explicite ou implicite du regardant. Loin donc d'opposer histoire et théorie de l'art, il convient de « proposer une réflexion sur leur articulation, du point de vue d'un historien »². Cette précision mérite d'être relevée ; elle indique que l'historien utilise les concepts théoriques de manière spécifique et aussi qu'il a besoin d'une théorie propre. Celle-ci n'est donc pas, contrairement à ce qu'on aurait pu penser, la *Kunstwissenschaft* mais la « théorie de / l'histoire de / l'art ». En distinguant ces deux discours, Arasse n'entend ni les opposer irréductiblement ni suggérer que l'histoire de l'art pourrait se passer de théorie, mais souligner que science de l'art et histoire de l'art affrontent des problèmes fondamentaux différents, l'approche historique ayant en propre d'être confrontée de manière aigüe à la spécificité individuelle de ses objets.

Si Arasse prend ses distances avec le projet de la *Kunstwissenschaft*, c'est également parce qu'il considère que, si l'histoire de l'art est bien une *Wissenschaft*, c'est uniquement comme science humaine ou, mieux, humaniste. D'une part, ses protocoles d'énoncé ne constituent qu'une imitation, parfois factice, de ceux des disciplines institutionnellement reconnues comme scientifiques, d'autre part, « l'histoire de l'art n'est pas une "science de l'art" ». « Si, donc, l'histoire peut être une "science", c'est en tant que "discipline humaniste", pour reprendre une formule déjà ancienne, forgée par Erwin Panofsky après qu'il eut pris ses distances avec la science de l'art à laquelle il avait apporté sa propre contribution³. » Le point, ici, n'est ni de savoir s'il est légitime d'attribuer à la *Kunstwissenschaft* une prétention scientifique (elle est une science philosophique, spéculative au sens que Hegel peut donner à cette expression) ni d'évaluer la thèse d'une évolution entre le Panofsky « allemand » et « américain », mais d'insister sur la reprise par Arasse du thème de l'histoire de l'art comme science humaine et discipline humaniste. Concernant le premier point, Dilthey, puis Cassirer et Panofsky, s'accordent à dire que les principes herméneutiques visant à garantir l'objectivité des sciences de la culture doivent assurer une place contrôlée à la subjectivité. Arasse déplace néanmoins cette perspective – et se démarque de la *Kunstwissenschaft* qui se fonde par différence avec l'esthétique et ses considérations sur le sentir – en introduisant le facteur du plaisir. Il en fait le moteur de son enquête (la question qui l'anime, dit-il, est de savoir ce qui fait qu'un lieu de peinture le touche) et un garde-fou de l'interprétation : parce qu'un désir travaille la méthode, sa méconnaissance risque

de la ruiner (il vise notamment le désir, qu'il considère troublant, de livrer une interprétation objective basée sur les textes et jouissant du prestige sécurisant du savoir écrit).

L'insistance de Daniel Arasse sur la dimension visible et visuelle de l'objet d'art explique, elle aussi, sa prise de distance par rapport aux méthodologies historiques en vigueur. Il aurait certes pu trouver chez Konrad Fiedler des arguments de poids pour défendre la pure visibilité du phénomène artistique, mais le théoricien de l'art exclut la pertinence d'un discours historique sur l'œuvre d'art. Pour rendre ses droits au visible (et à l'œuvre d'art son histoire), Arasse doit donc élaborer une méthodologie spécifique. En faisant reposer l'interprétation du détail visuel sur la façon dont il s'inscrit dans un réseau figuratif, il reprend le principe du cercle organique entre la partie et le tout. Il le révisé néanmoins en analysant le détail à partir et au sein du visible, ce qui n'est pas sans conséquence sur l'articulation entre texte et image dans l'interprétation d'une œuvre d'art. En écho à Alberti qui considère que ce qui ne relève pas de la vue ne concerne en rien le peintre, Arasse estime que l'historien de l'art ne s'attache qu'au visible dans l'art, c'est-à-dire aux œuvres d'art qui doivent donc être les documents de leur propre travail. Prenant part dans le débat sur le logocentrisme d'une histoire de l'art (iconologique) qui ne verrait dans l'œuvre d'art que l'illustration d'un contenu allégorique antérieur et extérieur à l'image, Arasse soutient l'irréductibilité du visuel au discursif. Si, dans les faits, ses analyses s'appuient sur une grande érudition, y compris livresque, et s'il reconnaît la pertinence de certaines analyses iconographiques – elles permettent, « contre la banalisation que voudraient en faire certains, de sauvegarder la précision d'élaboration conceptuelle dont l'image est porteuse et d'établir sa singularité » –, il soutient fermement que l'œuvre d'art n'est par principe ni un document ni un signe, ce que la prise en compte du détail pictural rend particulièrement manifeste. Dissolvant le regard d'ensemble, le détail de peinture ruine la définition mimétique de l'art qui repose sur le point de distance. Attirant l'attention sur l'opacité de la matière peinte et restituant le pouvoir de sollicitation sensorielle de la peinture, il rend caduque la transparence transitive que réclame la conception de la peinture comme représentation. Menée indépendamment des normes du langage, l'interprétation doit donc aussi être immanente : si Panofsky et Schapiro manquent l'interprétation du *Retable de Mérode*, c'est, d'une part, parce qu'ils épèlent son contenu au lieu de considérer l'agencement spécifique de ses motifs, méconnaissant ainsi que l'identification du thème repose moins sur son iconographie au sens strict que sur sa structure propre de représentation, et, d'autre part, parce qu'ils rapportent ses éléments (la soi-disant souricière) à des données extérieures au retable : à une image pour le premier, à un texte pour le second. Or l'œuvre d'art est forme, mise en forme, information et sa configuration signifie au spectateur son processus interne d'élaboration.

Cette « structure réflexive de toute œuvre d'art »⁴, qui requiert qu'on l'analyse à partir d'elle-même, conduit également à reconsidérer les rapports entre pensée et visualité. Pour Arasse, la peinture est une représentation qui n'a besoin ni de conceptualiser ni de verbaliser, mais qui peut donner figure à ce qui n'est ni verbalisable ni conceptualisable. C'est ainsi que, dans les années 1440, à Florence, les peintres trouvèrent le moyen de figurer (non de représenter) l'Incarnation dans l'Annonciation par un désordre de la perspective. La peinture, ici, pense, non par des concepts mais par des figures. En reprenant la formule proposée par Hubert Damisch dans *L'origine de la perspective* (1987), « dans la peinture, non seulement

● ça montre, mais ça pense », l'historien n'entend aucunement minimiser la dimension allégorique indubitable de certaines œuvres d'art. Il prend en cela ses distances avec Wölfflin et les historiens d'art formalistes qui considèrent que seul l'examen de la forme permet de rendre compte de ce qui, dans une œuvre, est spécifiquement artistique. Se démarquant d'un dualisme trop facile, Arasse ne valorise pas la forme au détriment du contenu. Alors qu'il se demande ce qui, dans une peinture, le touche, il répond en invoquant le choc visuel coloriste, qui produit une émotion pure et non verbalisable, et la densité de pensée qui est confiée à la peinture⁵. Néanmoins, même dans le cas d'une peinture « à sujet », il estime qu'il faut veiller à ne pas occulter sa spécificité visuelle derrière un écran textuel qui fait qu'« on n'y voit rien » pour montrer en quoi, justement, l'image échappe au discours. L'interprète ne doit pas chercher à retrouver le texte dans l'œuvre picturale mais, après en avoir identifié les thèmes et les textes, préciser comment l'image introduit une différence, comment, loin d'illustrer ou de traduire le texte, elle le fait travailler. Tout le problème est alors de savoir comment l'historien peut, par le discours, rendre raison d'une œuvre d'art, fruit d'une pensée artiste, dont le principe d'élaboration et de réception n'est pas discursif.

Le privilège accordé par Daniel Arasse au phénomène singulier trouve son paradigme dans son intérêt pour le détail iconique (petite partie d'un tout) et surtout pictural (trace de celui qui le fait). Le détail, tout particulièrement lorsqu'il est exceptionnel et bizarre, est à la fois objet et principe méthodologique de l'interprétation. « Dès lors qu'il est pris en considération, le rapport de détail renouvelle toute une part de la problématique historique établie⁶. » Cela est d'autant plus le cas qu'il est aussi symptôme au sens freudien, l'*unicum* étant le lieu où l'artiste, le spectateur et l'historien investissent l'œuvre de leurs désirs. Or, saisir l'instance singulière et intime qui travaille à s'approprier le message de l'œuvre en le déformant secrètement requiert de recourir à une iconographie analytique qui, par son usage critique de la typologie, est à même de reconnaître que les images sont aussi produites par l'association d'idées, d'idées en images. À l'inverse de l'iconographie traditionnelle qui établit des différenciations claires et rassurantes, l'iconographie analytique reconnaît la logique associative propre du figural sans chercher à résorber l'étrangeté de ses productions. L'étude des formations par analogie qui, plus que les ressemblances et les différences, piste les échos et les correspondances, montre comment un type en vigueur peut faire l'objet de condensations, de déplacements et de surdéterminations. La mise au jour de ces opérations qu'on peut rapprocher de celles du travail du rêve interprété par Freud n'a pas pour objet de livrer une interprétation psychanalytique de l'art ou de ses créateurs, d'étudier la personnalité des artistes par une analyse de leur style ou encore de repérer leurs idiosyncrasies stylistiques (forme des ongles ou des oreilles) à des fins d'attribution, comme le fait Morelli. Il s'agit bien plutôt de découvrir le « sujet dans le tableau » en élaborant des instruments spécifiques à mêmes d'interpréter les anomalies figuratives comme la marque portée par le sujet de l'énonciation dans le sujet ou le dispositif de l'énoncé⁷.

L'idée d'une singularité (symptomatique) de l'œuvre d'art n'est néanmoins pas sans poser des problèmes de méthode à l'historien. Dans quelle mesure en effet une histoire rapprochée de la peinture peut-elle proposer autre chose qu'une rhapsodie de détails ? Et si l'œuvre et ses détails sont aussi les symptômes d'un sujet, comment mettre en rapport son histoire avec celle

de la collectivité ? Le premier problème engage la possibilité d'une histoire du singulier. À la difficulté d'écrire une histoire de l'exception, les Riegl, Wölfflin, Panofsky, Warburg ont tous achoppé, proposant des réponses très diverses voire incompatibles. Certes, Arasse considère que loin d'aplanir la différence singulière de l'œuvre, l'approche historique en situe l'exception ; mais comment pense-t-il leur rapport ? Il ne conçoit en aucune façon le déroulement du temps comme incohérent. Même s'ils sont déclinés en différents styles, il existe à chaque époque une forme de base, des schèmes d'organisation, un système dominant et général, et l'on peut donc légitimement étudier les transformations de ces grandes unités historiques et le passage d'un paradigme à l'autre. Mais l'historien du détail ne se contente pas d'établir un lien *entre* l'objet singulier qu'il étudie et l'histoire ou la culture dans lesquelles il s'inscrit : à rebours du projet traditionnel de l'historien qui est de situer l'œuvre d'art dans son contexte historique, il déplace le problème en pensant les stratifications historiques *de* l'objet, c'est-à-dire son anachronisme. L'œuvre d'art, dit-il, mélange différentes temporalités : notre temps, celui de sa production (lui-même hétérogène, car mêlant des éléments avancés et rétrogrades) et celui qui s'est écoulé entre les deux. Ce dernier laisse sur l'œuvre une marque à la fois matérielle – due à l'action du temps (patine, craquelures) et aux accidents de l'histoire (découpes, transformations) – et spirituelle, puisque le temps mental écoulé entre la production de l'objet et sa réception actuelle laisse sa trace dans l'œuvre. Notre rapport aux objets d'art relève donc d'une « contemporanéité anachronique », renforcée par les conditions modernes de leur visibilité (distance, éclairage, muséographie, reproduction mécanique, innovations techniques). C'est un thème méthodologique récurrent de l'histoire (de l'art) que de mettre en garde contre notre rapport irréductiblement anachronique à l'œuvre et de tendre asymptotiquement à le réduire (voir le motif de la recreation chez Panofsky, de l'empathie chez Warburg, de la familiarité chez Paul Veyne). Si Arasse reconnaît que cette prudence est fondée (parler de la psychologie de Michel-Ange ou de Léonard, c'est manquer son but, car ceux-ci se pensaient en termes de tempérament, d'humeurs, d'astrologie et de caractères), il estime néanmoins qu'il est vain et réducteur de vouloir s'en tenir à ce qui a été historiquement vu et voulu. Même si le texte des *Mots et les choses* est historiquement faux, on ne peut plus regarder les *Ménines* en faisant abstraction de leur interprétation par Foucault. D'ailleurs, le rapport des artistes à l'histoire ne diffère pas de celui du philosophe : Manet regardant le Titien n'a que faire des catégories de l'histoire de l'art parce qu'il se les approprie.

La stratification anachronique des époques jointe aux nouvelles conditions du regard permet par ailleurs de voir ce qui n'est pas visible à l'œil nu et même ce qui n'a pas été peint pour être vu. Il est désormais possible de voir non pas mieux mais autre chose et d'explorer des détails inédits qui, quoique anachroniques, n'en sont pas moins inscrits dans la matérialité de l'œuvre d'art. L'ouverture de ce nouveau champ d'étude ébranle certaines des catégories de l'historien d'art telle celle du motif. Le nombril-œil du *Saint Sébastien* d'Antonello de Messine, par exemple, est irréductible à un motif, c'est-à-dire à une forme qui représente un objet et sert à identifier le thème représenté : il n'est pas l'attribut spécifique du saint martyr et se déplace de thème à thème, contrairement au principe de l'iconographie classique. Son analyse, ensuite, renforce le statut précédemment défendu du linguistique et du plastique, puisque ce qui se donne à voir au plus près de la surface peinte suggère une histoire où les productions visuelles elles-mêmes priment, en tant que documents et outils d'interprétation,

● sur les textes. D'ailleurs, même quand elles existent, les sources littéraires ne sont pas toujours transparentes et peuvent superposer des textes hétérogènes. Contre la tendance d'une certaine histoire de l'art à lire l'œuvre au lieu de la voir, Arasse défend l'irréductibilité de l'image au texte et de la peinture au discours qui prétend la traduire. La singularité, la matérialité, la visualité et l'anachronisme s'entrelacent donc : « Le regard rapproché, hors contexte et anachronique, disloque le discours d'une histoire de l'art qui se révèle, à rebours, comme une histoire faite à distance, une histoire où, mises à part les considérations techniques ou attributionnistes, l'historien prend soin de se tenir à l'écart des œuvres⁸. »

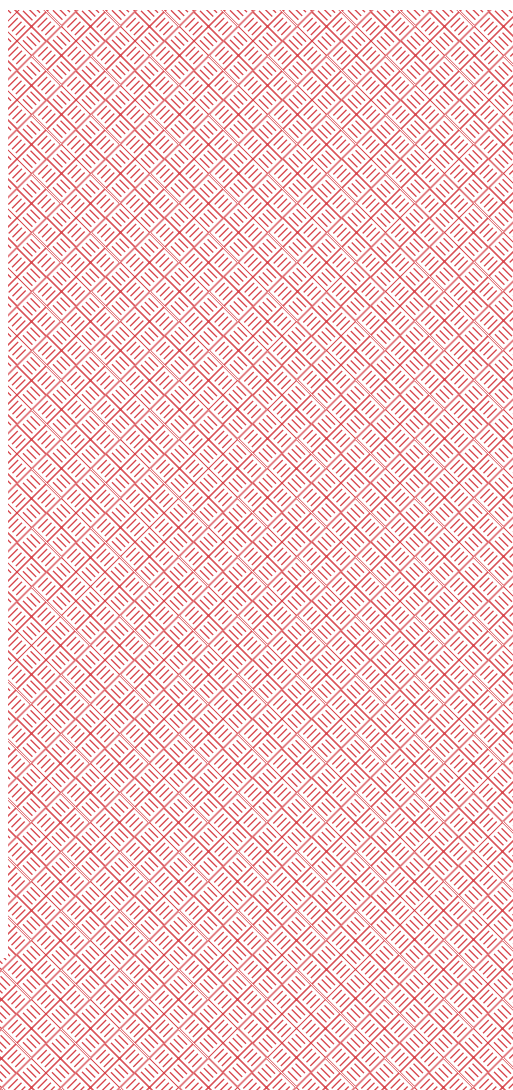
Mais comment fonder une histoire de l'art sur cette étude rapprochée ? Comment faire l'histoire d'œuvres anachroniques ? L'histoire rapprochée doit tout d'abord être conçue comme une microhistoire, « une histoire travaillant sur des éléments infimes, qui sont situés en marge des grandes questions de l'histoire générale mais dont les enjeux recoupent, avec une précision presque clinique, ceux de la grande histoire ». Sur la façon dont Arasse conçoit cette histoire générale, on trouve d'importants éléments dans son article sur Focillon. Il y rejette fermement le déterminisme et toute conception mécaniste du cours de l'histoire qui morcellent le développement historique en actions et réactions innombrables provoquant partout fissures et désaccords. Il refuse également l'idée d'une succession linéaire des styles (qu'une étude des associations et résonances exclut de toute façon) pour privilégier les rythmes différenciés des devenirs où se juxtaposent des formes lentes, retardataires et annonciatrices. C'est au nom de cette historicité polyphonique qu'il conteste l'hypothèse d'un déroulement cyclique d'inspiration idéaliste – les schémas historiques de Vasari et... de Focillon – ainsi que la conception formaliste qui repère dans l'histoire de grandes polarités stylistiques invariantes. Enfin, il privilégie une histoire interne, relativisant le concept mécaniste d'influence en vertu du principe selon lequel l'artiste n'en retient que ce dont il a besoin ; plus que d'imitation ou de reprise, il faut parler d'une réponse du peintre à ses sources.

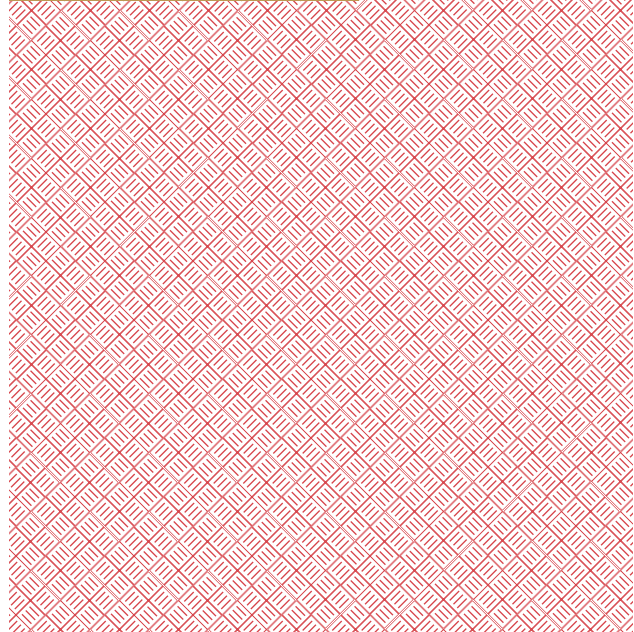
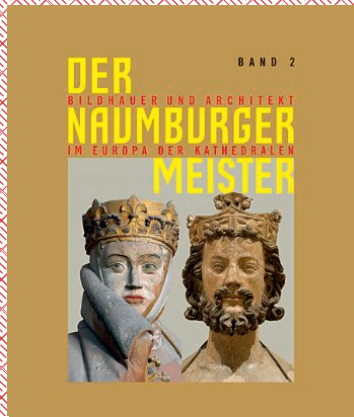
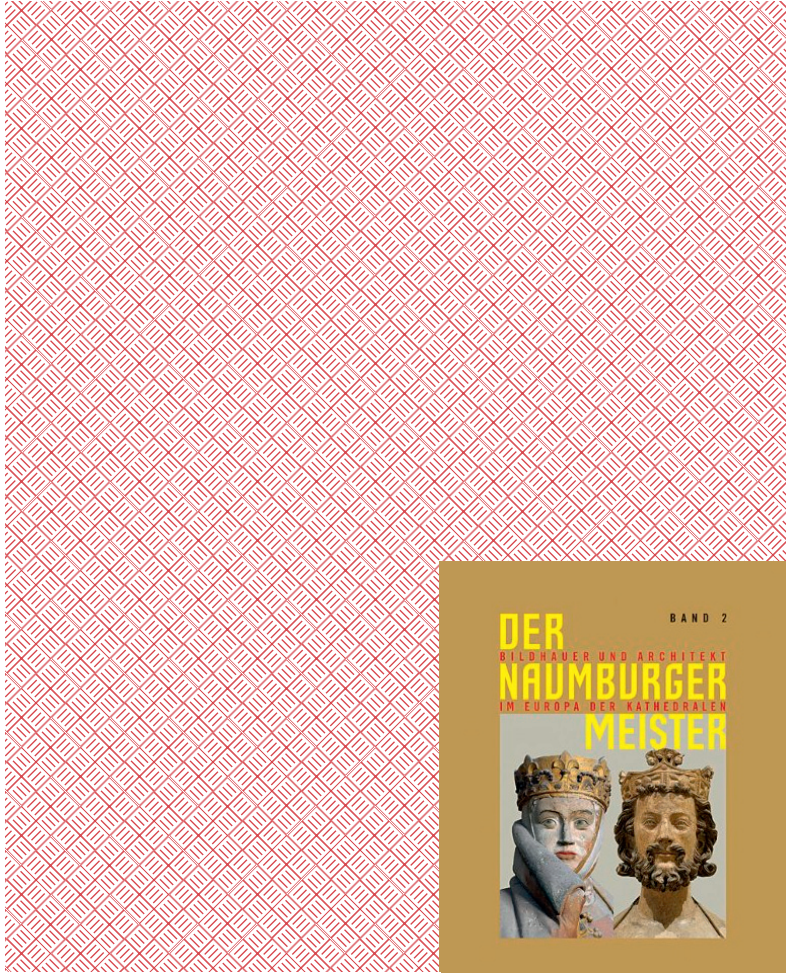
Reste à savoir, et ce sera notre dernier point, comment lier l'histoire du sujet à l'histoire chorale de l'humanité. On songe bien sûr ici à la psycho-histoire de Warburg. Mais la réponse d'Arasse ne saurait être rabattue sur l'anachronisme warburgien, où le *Nachleben*, la survivance, joue une place centrale. C'est une nouvelle fois à partir de l'œuvre même qu'argumente Arasse. Anachronique par rapport aux conditions de visibilité et de réception de l'époque, l'histoire rapprochée de la peinture restitue la proximité au tableau qu'avait l'artiste lorsqu'il le peignait. Elle montre donc le sujet à l'œuvre dans le tableau, non au sens où elle déchiffrerait allégoriquement le thème de la peinture ou psychanalytiquement le désir du peintre, mais où le détail aberrant marque la présence intime et secrète de l'artiste (ou du commanditaire) dans son œuvre. Or, loin d'être anecdotique ou psychologique, la présence du peintre dans l'énoncé du tableau est, au XVI^e siècle, indissociable de la constitution de ce sujet classique que le *cogito* cartésien définira deux siècles plus tard. La peinture peut donc aller au-delà des conditions historiques de la pensée de son temps puisque, n'étant pas verbalisée, elle peut figurer autre chose que ce qui est alors conceptualisé. C'est ainsi que la perspective montre l'infini dans l'espace avant qu'il soit conceptualisable et les *Ménines* le sujet critique comme fondement de la représentation plus d'un siècle avant son élaboration par Kant. En ce sens, l'histoire du sujet dans le tableau ne peut être comprise ni comme un miroir ni comme le précurseur de l'avène-

ment de la subjectivité moderne, car ce serait nier la spécificité du médium pictural et la façon inédite dont il produit du sens.

Si, retenant la leçon de Warburg enjoignant l'historien d'art à ne pas s'embarrasser de frontières policières, Arasse entend fertiliser sa discipline en l'ouvrant aux « "inventions" de la théorie de l'art et des sciences humaines »⁹, c'est une certaine résistance ou exigence de la pensée : le refus d'aplanir l'écart, de réduire le sens d'une œuvre à une signification dominante, de banaliser l'anachronisme par la contextualisation historique, de dissoudre le voir dans le savoir au détriment de la spécificité d'une pensée figurative, qui le conduisent à réviser certains des concepts épistémologiques centraux de l'histoire de l'art tels qu'ils ont été élaborés en dialogue avec la *Kunstwissenschaft*.

1. Daniel Arasse, Préface de Erwin Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, trad. D. Arasse, Paris, Flammarion, 1997, p. 6 et 7.
2. Daniel Arasse, « L'art dans ses œuvres. Théorie de l'art, histoire des œuvres », dans Danièle Cohn (dir.), *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d'Hubert Damisch*, Paris, Éditions rue d'Ulm / Presses de l'École Normale Supérieure, 2003, p. 16.
3. Daniel Arasse, « Observer l'art. Entre voir et savoir », dans Yves Michaud (dir.), *Le renouvellement de l'observation dans les sciences*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 97–98.
4. Daniel Arasse, « Lire *Vie des formes* », dans Henri Focillon, *Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 163.
5. Daniel Arasse, *Histoires de peinture* [2004], Paris, Gallimard, Folio Essais, 2008, p. 23–26.
6. Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 6.
7. Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique* [1997], Paris, Flammarion, 2006.
8. Daniel Arasse, « La contemporanéité anachronique de l'œuvre d'art », dans Laurent Gervereau (dir.), *Peut-on apprendre à voir ?*, Paris, ENSBA & L'Image, 1999, p. 288–289.
9. Daniel Arasse, *Symboles de la Renaissance*, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1982, vol. 2, Présentation, p. 9.





Hartmut Krohm, Holger Kunde (éd.),

Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt

im Europa der Kathedralen, 2 volumes, Petersberg :

Michael Imhof Verlag, 2011, 1568 pages

Annamaria Ersek

L'énigme du Maître de Naumburg, qui suscite depuis longtemps un intérêt particulier des historiens de l'art, a fait l'objet d'une ambitieuse exposition, placée sous le parrainage d'Angela Merkel et de Nicolas Sarkozy, dans la ville de Naumburg, non loin de Leipzig, entre le 29 juin et le 2 novembre 2011. C'est en effet de ce lieu que l'artiste tire son nom de convention et c'est dans sa cathédrale que se trouvent les œuvres qui ont fait sa renommée : le cycle des statues des fondateurs du chœur occidental, les reliefs de la Passion du Christ ainsi que le groupe de la Crucifixion du jubé. A l'aide d'une campagne publicitaire particulièrement intense, cette première exposition consacrée au Maître de Naumburg, dont les commissaires étaient Hartmut Krohm, Holger Kunde et Siegfried Wagner, a connu un véritable succès auprès du public : elle a en effet attiré plus de 195 000 visiteurs pendant les quatre mois d'ouverture.

Parallèlement aux préparatifs de l'exposition, un programme de recherche a été conduit à Naumburg avec pour but d'explorer les questions liées au chœur occidental de la cathédrale. Les résultats des travaux de l'équipe du Naumburg Kolleg, qui regroupe onze doctorants travaillant dans six domaines différents, ont été partiellement publiés dans le catalogue. La somme finale de la recherche interdisciplinaire qu'ils ont menée a été présentée lors d'un colloque conclusif¹ en février 2013.

Dans le cadre du projet de l'exposition, un premier colloque scientifique s'est également tenu à Naumburg² du 5 au 8 octobre 2011. La publication de ces actes³ complète d'un troisième volume le catalogue actuel de l'exposition. Ce dernier mérite bien le qualificatif de monumental : il ne compte pas moins de 1568 pages en deux volumes et pèse environ sept kilogrammes. Relié et présentant des illustrations entièrement en couleurs, il est pourtant disponible à un prix raisonnable.

Le catalogue est composé d'une partie introductive et de dix-neuf parties thématiques de différentes longueurs abordant de nombreux sujets liés à l'œuvre du Maître de Naumburg. Un accent particulier est mis sur la formation française du maître et de son atelier, ainsi que sur les parallèles stylistiques entre les deux aires géographiques. Véritable fil conducteur de l'ouvrage, le rapport avec la France est mis en exergue par les illustrations de la couverture : à côté de la figure de Uta, elle présente la statue du roi Childéric, aujourd'hui conservée au musée du Louvre. On suppose en effet que le maître de Naumburg a été formé sur le chantier de la cathédrale de Reims. Les auteurs du

Regards Croisés.

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 1 / 2013.

● catalogue proposent également de reconnaître son style dans d'autres œuvres françaises : sur les consoles de l'ancien donjon du château de Coucy et sur les fragments des portails occidentaux de la cathédrale de Noyon. Des similitudes stylistiques ont aussi été observées avec la production artistique en Lorraine : le catalogue offre à voir un bas relief de la cathédrale de Metz.

En l'absence de sources écrites, les œuvres présentées le sont sur la base d'une critique stylistique. Cependant, les hypothèses formulées dans le catalogue font déjà l'objet de critiques, notamment par Willibald Sauerländer et Gerhard Straehle. Le premier déclare en effet : *"it would be only a slight exaggeration to describe this exhibition as the triumphant presentation of a nonexistent subject or – better perhaps – of a seductive art-historical dream"*.⁴ Il affirme que les œuvres que l'on suppose révélatrices des origines rémoises du maître n'ont « rien à voir avec Naumburg ». Pour les autres œuvres mentionnées, il émet les mêmes réserves. Straehle, auteur d'une thèse sur la réception du Maître de Naumburg dans l'historiographie allemande entre 1886 et 1989 et d'un ouvrage paru récemment portant sur le cycle de statues des fondateurs⁵, ne partage pas non plus la thèse formulée dans le catalogue⁶. Il pense que les résultats concrets du catalogue contredisent la thèse selon laquelle le maître de Naumburg est issu d'un atelier français.

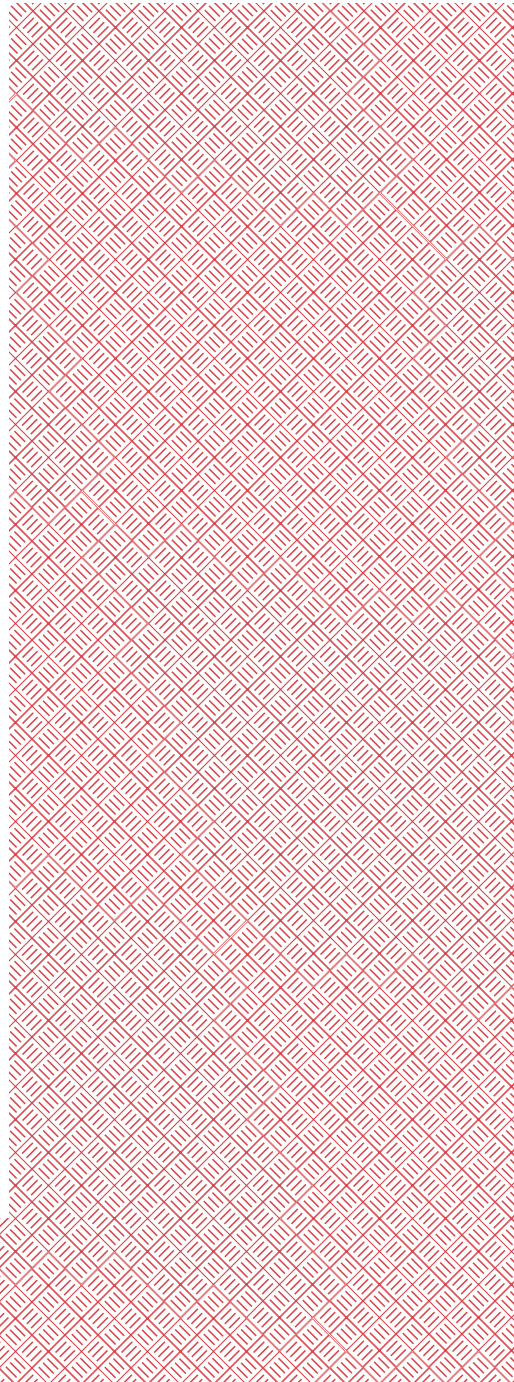
Des questions moins étroitement liées à l'art du maître de Naumburg sont également évoquées dans le catalogue : par exemple les fondements spirituels, la relation entre l'art et la science, la culture chevaleresque et courtoise de l'époque. Les derniers chapitres abordent la succession de l'art du maître et le développement d'un nouvel idéal chevaleresque sous le roi Louis IX.

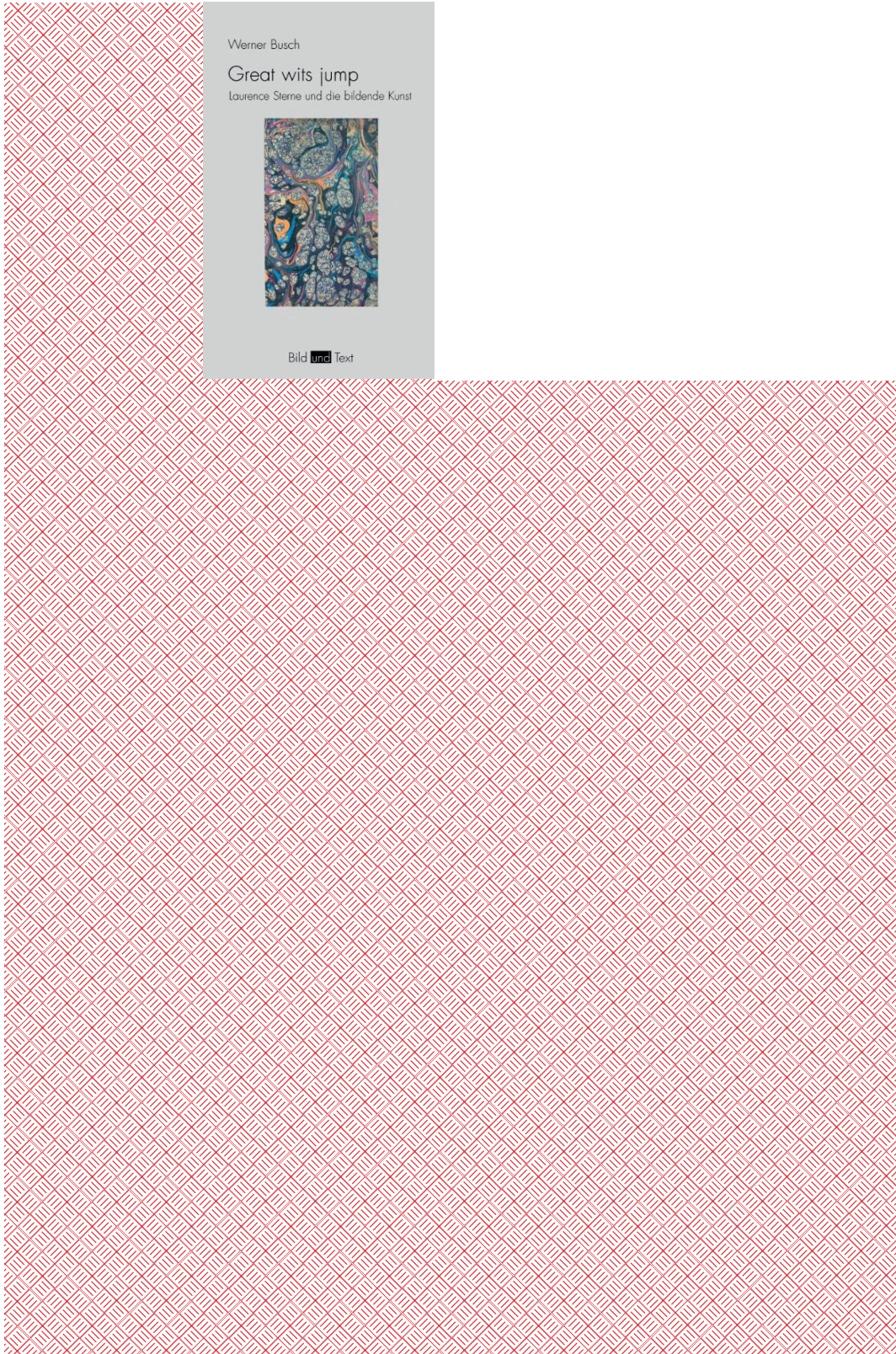
Le grand mérite de l'exposition est d'avoir permis la réunion d'un très grand nombre d'objets provenant de France et d'Allemagne, offrant ainsi la possibilité d'une analyse comparative. La coopération franco-allemande – à la fois entre établissements et entre chercheurs – a fonctionné à merveille dans le cadre de ce projet. Ce qui est d'autant plus remarquable au regard de la réception de l'œuvre du maître de Naumburg au XXe siècle. En effet, après que celle-ci a été utilisée à des fins de propagande pour affirmer la supériorité allemande⁷, nous constatons aujourd'hui avec plaisir la réussite de ce projet qui exclut tout nationalisme. Néanmoins, le catalogue semble trop focalisé sur la France et échoue à situer l'œuvre du maître de Naumburg dans le contexte européen de son époque. La déception est d'autant plus forte que le sous-titre de l'exposition définit l'artiste comme « Sculpteur et architecte dans l'Europe des cathédrales ». Une plus grande ouverture vers d'autres aires géographiques aurait donc répondu à cet objectif, notamment en examinant les liens de l'artiste avec l'Europe centrale. Dans son article présentant l'exposition, Zsombor Jékely mentionne à ce titre plusieurs œuvres qui auraient pu être présentées dans le catalogue pour illustrer cette ouverture.

De ce point de vue, il aurait été souhaitable de placer en annexe une carte des lieux évoqués dans le catalogue et une chronologie afin d'aider le lecteur à avoir une vision plus globale. D'un point de vue éditorial, notons enfin l'absence d'index qui ne facilite pas l'utilisation de ces gros volumes : la maîtrise de la structure de l'ouvrage devient en conséquence plutôt chronophage.

En somme, il s'agit là d'un ouvrage richement illustré qui approfondit nos connaissances sur ce sculpteur et architecte de grande envergure, tout en continuant de susciter des débats dans le milieu scientifique.

1. <http://www.naumburgkolleg.de/de/abschluss-tagung.html> (consulté le 12/07/2012).
2. Voir le programme en ligne : http://naumburgermeister.eu/fileadmin/nbgm2011/Sonstiges/dnm_kolloquium.pdf (consulté le 12/07/2012)
3. <http://www.imhof-verlag.de/vorankuendigung-2007/der-naumburger-meister-band-3.html> (consulté le 17/07/2012).
4. Willibald Sauerländer, « The Naumburg Master, Exhibition review », *The Burlington Magazine*, novembre 2011, p. 763. Voir également son compte rendu paru dans *The New York Review of Books* du 29 Septembre, 2011.
5. Gerhard Straehle, *Der Naumburger Meister in der deutschen Kunstgeschichte. Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886–1989*, Munich, Kritische Kunstgeschichte, 2009. (thèse, Ludwig-Maximilian Universität München, 2008) ; id., *Der Naumburger Stifter-Zyklus. Elf Stifter und der Erschlagene im Westchor des Naumburger Doms*, Königstein im Taunus, Langewiesche, 2012.
6. Gerhard Straehle, « Ausstellungs- und Katalog-Rezension » [en ligne], <http://www.portal-kunstgeschichte.de/getmedia.php/media/download/201205/1338457448-orig.pdf> (consulté le 12/07/2012).
7. Jens-Fietje Dwars, « Fortgesetzte Spiegelungen – Kontinuitäten und Brüche in der Rezeptionsgeschichte der Naumburger Meisters », dans Hartmut Krohm, Holger Kunde (éd.), vol. 1, p. 43–64 ; voir également Willibald Sauerländer, « Die Naumburger Stifterfiguren », dans Reiner Haussherr, (éd.), *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*, 4 vol., Stuttgart, Württembergische Landesmuseum, 1977–79, vol. 4, p. 169–245.
8. Zsombor Jekely, « Reims, Naumburg – and Hungary ? » [en ligne] <http://jekely.blogspot.hu/2011/10/reims-naumburg-and-hungary.html> (consulté le 12/07/2012).





Werner Busch

Great wits jump

Laurence Sterne und die bildende Kunst



Bild und Text

Werner Busch, *Great wits jump.*

Laurence Sterne und die bildende Kunst,

Munich : Wilhelm Fink, 2011, 224 pages

Julie Ramos

En intitulant *Great wits jump* son étude sur les relations de Laurence Sterne aux arts visuels, l'historien de l'art Werner Busch pose son objet et sa méthode. L'expression, qui ouvre le neuvième chapitre du livre III de *La vie et les opinions de Tristram Shandy* (paru entre 1760–1770 en neuf volumes), est difficile à traduire – quelque chose comme : « les grands esprits font des sauts de pensées » –, mais elle conserve en allemand des résonances avec le *Witz*. Devenu simple « blague » dans le sens commun, les romantiques allemands voyaient dans l'usage du *Witz* un potentiel de jaillissement de la vérité par sa faculté de combiner en un trait d'esprit poésie et connaissance. Toutefois, loin du rêve de totalité de ces derniers, qui le revendiquèrent pourtant comme leur, le roman de Sterne s'apparente à une monumentale entreprise de mise à l'épreuve d'une saisie de la vérité. Elle dialogue, comme l'ont montré de nombreux commentateurs, avec le *Discours sur l'entendement humain* de John Locke (1690) tout en en raillant le principe d'une correction de l'arbitraire des associations d'idées par le jugement. Outre que le récit du *Tristram Shandy* est une perpétuelle mise à mal de l'entendement par son incohérence, la « préface de l'auteur », qui n'arrive qu'après vingt chapitres, ridiculise la distinction du philosophe entre l'esprit et le jugement par la métaphore bouffonne de celle « entre un pet et un hoquet ». Sterne apporte ici de l'eau au moulin de la satire, en faisant par ailleurs référence à ses grands devanciers : Rabelais, Swift, Cervantès, sans oublier Erasme, Montaigne, Paul Scarron et surtout le Robert Burton de *L'Anatomie de la mélancolie* (1621). Werner Busch tire du plagiat du prologue de cet ouvrage l'une des questions fondatrices du roman : « Ferons-nous toujours de nouveaux livres, comme les apothicaires font de nouvelles mixtures en versant simplement d'un vase dans un autre ? – Devons-nous à jamais tordre et détordre la même corde ? – à jamais dans la même ornière ? – à jamais du même pas ? » (cité p. 20¹).

De ce doute radical découlent trois modalités d'écriture – la digression, l'emprunt et le montage –, qui s'appliquent autant au roman qu'à la manière dont Werner Busch assume la construction de son ouvrage. Tout en s'appuyant sur un riche appareil de notes, qui dans le cadre d'une telle étude consacre ironiquement l'historien d'art comme « pillier », l'auteur écrit avoir tenté de restituer le plaisir d'un cheminement entrepris depuis 1999, ponctué des diverses contributions ici rassemblées, et dont « les détours, affirme-t-il, seront nécessaires, dans l'esprit des digressions de Sterne » (p. 15). S'il s'intéresse à un aspect peu étudié par les historiens de la littérature, il ne s'en tient toutefois nullement à l'inventaire des références aux arts visuels dans *Tristram Shandy*. Leur examen pose aussi des questions d'époque : celle de la traduction d'une vérité en littérature et peinture, à

Regards Croisés.

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 1 / 2013.

- une période où la référence au passé s'inscrit dans l'enseignement et la théorie de l'art ; celle de la production des images, à même d'être utilisées par Sterne et en retour aux siennes d'inspirer les peintres.

Ainsi en est-il des « poses plastiques » des protagonistes de *Tristram Shandy*, qui sont l'un des fils rouges de la démonstration. Le premier chapitre (« Platon et John Locke ») s'ouvre sur la reprise du geste du Socrate de l'*Ecole d'Athènes* dans la description du père de Shandy tentant de convaincre l'oncle Toby. Outre d'être le plagiat d'une citation de l'*Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy* de Jonathan Richardson (1722), elle ouvre diverses pistes de lecture, qui nous conduisent de la fresque de Raphaël, en passant par la référence au *Banquet* de Platon, jusqu'au connoisseurship du XVIIIe siècle – finement traité dans la chapitre suivant (« Le Shandyisme et la mort ») à travers les relations entre Sterne, Thomas Patch, Reynolds et Hogarth. A l'inverse, les poses des deux versions du *Captif* de Wright of Derby (1774, Vancouver Art Gallery et 1775–1777, Derby museum & Art Gallery) sont inspirés de Sterne. Quant à celle du caporal Trim dans la gravure d'Hogarth pour le frontispice du volume de 1760, elle relève autant de l'illustration que d'une réflexion commune des deux hommes sur le canon antique, la ligne de beauté et la caricature.

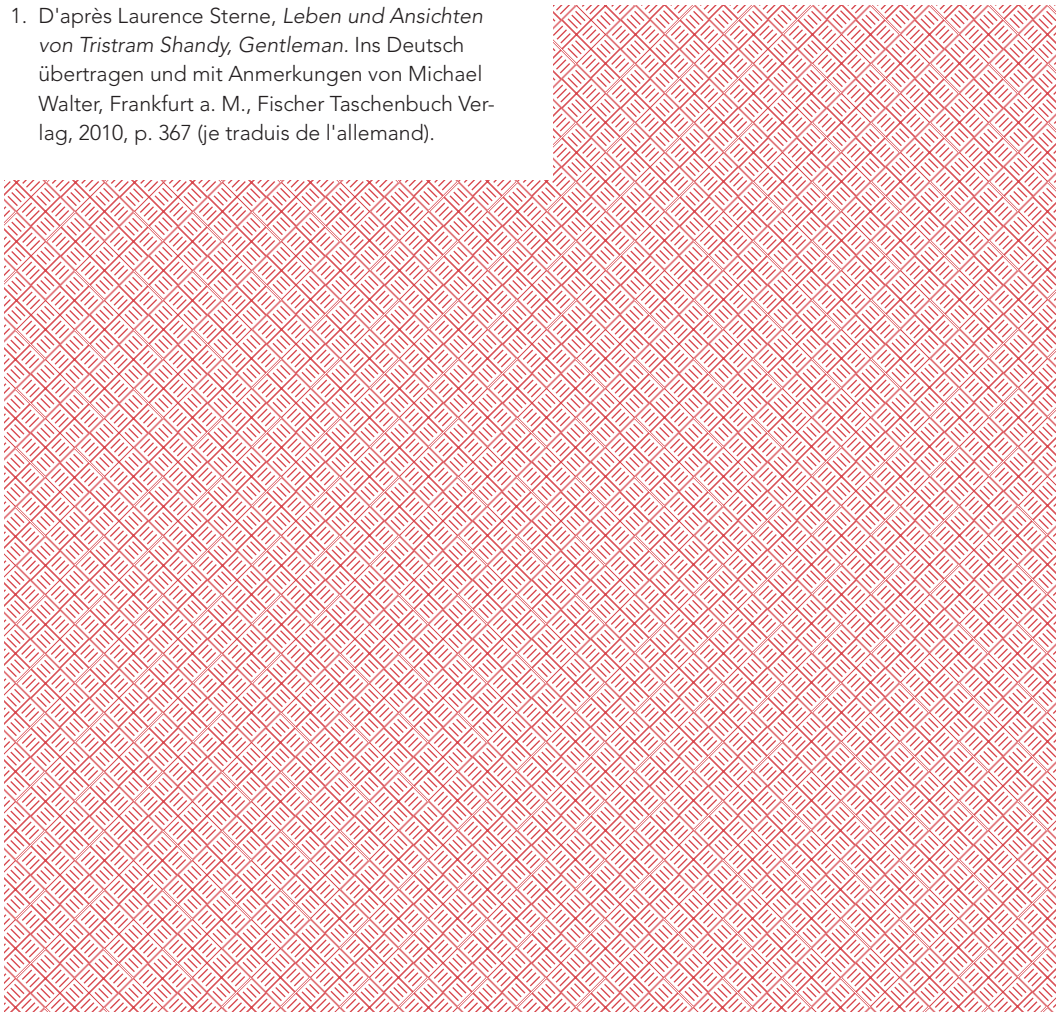
L'un des chapitres les plus virtuoses de l'ouvrage, « Sterne et Annibale Carrache », compare une scène du livre III de *Tristram Shandy* avec la grande version de *La boucherie* du peintre (vers 1583, Oxford, Christ Church Gallery). Le comique de la torsion du père de Shandy « ôtant sa perruque avec la main droite et avec la gauche tirant de la poche droite de son habit un mouchoir rayé des Indes » est l'occasion d'une distance ironique avec l'attitude « aisée, naturelle, libre », que « Reynolds lui-même, tout grand et gracieux peintre qu'il est, [...] aurait peint comme il était posé » (cité p. 120–121). Au-delà de ce débat contemporain, Werner Busch démontre que le contrapposto est emprunté à la figure du soldat suisse sur la gauche du tableau de Carrache, que Sterne put voir en 1760 dans la maison londonienne du collectionneur anglais John Guise. Or, la peinture pose déjà en son temps la question du naturel, repris par Sterne et les peintres de son temps.

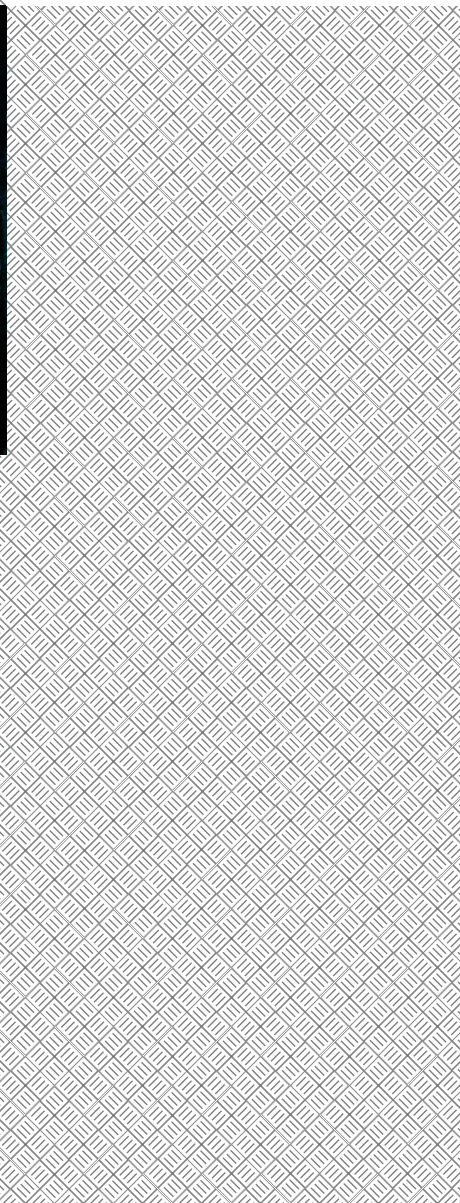
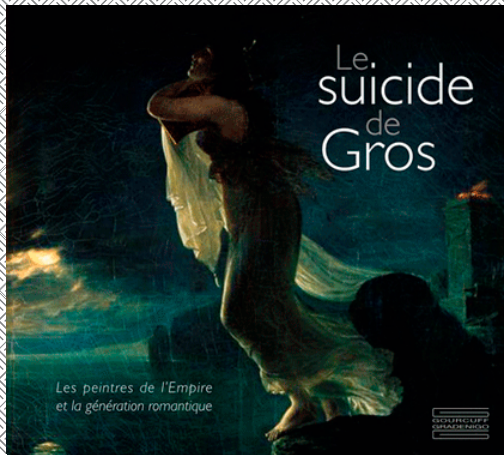
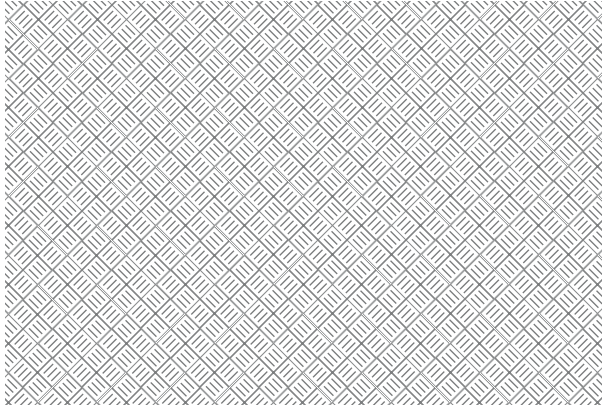
Naturel, originalité et vérité, en littérature comme en peinture, sont en effet mis en abîme dans la quête d'identité du héros du roman. On ne s'étonnera donc pas qu'une grande partie de l'étude soit consacrée au genre du portrait. L'auteur aborde celui de Sterne par Reynolds (1760, Londres, National Portrait Gallery), qui emprunte aux *Deux satyres* de Rubens (1615) pour jouer d'une homonymie éclairant en retour le thème récurrent du grivois « appendice nasal » dans *Tristram Shandy*. Werner Busch en reprend les éléments dans le chapitre « Sterne et van Dyck » pour apporter de convaincants arguments historiques à l'utilisation par Sterne du *Samson et Dalila* aujourd'hui à la Dulwich Picture Gallery de Londres (1618–1620). Dans le chapitre « Emprunt », l'examen des portraits de l'acteur Garrick par Hogarth, Reynolds et Gainsborough déploie, au-delà de simples influences, une parenté de vue entre Sterne et les peintres. Ces portraits, écrit Werner Busch, sont des « images-pièges » et des jeux de pistes, dont les « systèmes d'aiguillage » entre citations et parodies satisfaisaient des commanditaires qui étaient aussi lecteurs, et en particulier de Sterne (p. 107). L'auteur rappelle à plusieurs reprises qu'aussi divergentes que soient leurs positions, Reynolds partage avec Sterne la nécessité de l'emprunt dans un âge qui se pense tard venu (voir le 15ème de ses *Discours* cité p. 28). C'est donc toute une époque qui s'en trouve éclairée, dont Werner Busch est l'un des plus fins spécialistes. Il

souligne aussi la manière dont Sterne réconcilie, dans ce contexte, satire et religion en s'inscrivant dans un scepticisme paulinien, à la suite de l'Érasme de *L'Éloge de la folie*, de Rabelais, de Cervantès et de Swift, qui était pasteur comme lui.

On ressort de l'ouvrage convaincu de la fécondité des méthodes de la littérature comparée, trop souvent négligées en histoire de l'art. Elles permettent dans le chapitre « Delineavit » de relier en une dernière arabesque toute sternienne la question du portrait de l'aimée dans *A Sentimental Journey* à la fameuse planche du chapitre 40 du sixième livre de *Tristram Shandy* figurant en quatre lignes dessinées les digressions des volumes précédents. Le chapitre conclusif qui ouvre sur l'influence de Sterne dans le roman contemporain d'Irene Dische, *Clarissas empfindsame Reise* (2009), semble moins tenu que le reste de l'étude. Il donne envie de relire le premier plutôt que de découvrir la seconde. Cependant l'auteur y parvient à nous accrocher à une ultime piste de recherche sur l'éventuelle lecture de Sterne par Goya. On espère qu'elle donnera lieu à un prochain essai.

1. D'après Laurence Sterne, *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman*. Ins Deutsch übertragen und mit Anmerkungen von Michael Walter, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 2010, p. 367 (je traduis de l'allemand).





Sébastien Allard und Marie-Claude Chaudonneret,

Le suicide de Gros. Les peintres de l'Empire

et la génération romantique, Paris: Éditions Gourcuff

Gradenigo, 2010, 159 Seiten

Gregor Wedekind

Als Léopold Robert, der mit seinen Genrebildern des italienischen Volkslebens große Resonanz beim Publikum und der Kunstkritik gefunden hatte, sich in seinem Atelier die Kehle durchschnitt, reagierte Jean-Antoine Gros auf die Nachricht des Selbstmordes mit der Bemerkung, dass ein Künstler sich nicht töten dürfe, da er niemals sein letztes Wort gesprochen habe. Drei Monate später ertränkte er sich am 25. Juni 1835 bei Meudon in der Seine. Jenseits von biographischen Spekulationen können beiden Selbstmorden weitreichende Motive zugeordnet werden. So hat Heinrich Heine in seinem 1854 erschienenen Buch *Lutetia*, das eine Zusammenstellung seiner Korrespondentenberichte der frühen vierziger Jahre aus Paris darstellt, Roberts ‚letztes‘ Bild, *Die Ausfahrt der Fischer ins Adriatische Meer*, als einen gemalten melancholischen Fluch gewürdigt, in dem durchaus im Sinne eines letzten Wortes das Elend des Volkes in Korrespondenz mit dem seelischen Elend des Malers trete. Den wahren Grund des Selbstmords sah er in der Selbsterkenntnis Roberts liegen, mit seiner Genremalerei niemals die Größe und Freiheit der Historienmalerei erreichen zu können: „er starb an einer Lakune seines Darstellungsvermögens.“¹

Über Gros' Selbstmord äußerte sich Heine nicht – zumal dieser von der Familie des Malers verheimlicht worden war – doch können für ihn künstlerische und soziale Gründe geltend gemacht werden. Anders als Robert erlebte Gros ein peinigendes Missverhältnis nicht so sehr zwischen seiner schöpferischen Ambition und seinem Darstellungsvermögen, sondern zwischen der eigenen glanzvollen malerischen Leistung in der Vergangenheit und den geänderten Ansprüchen der Jetztzeit. Mit Bildern wie der *Bataille d'Eylau*, der *Bataille d'Aboukir* oder *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* war Gros zum führenden Historienmaler des Empire aufgestiegen. Nach dem Ende der napoleonischen *épopée* flüchtete er sich in eine mythologische Malerei, mit der er die bewährten Tugenden seines abgöttisch verehrten Lehrers David hochzuhalten meinte. Seine Kunst wurde damit zu einem Anachronismus, der im Hinblick auf seine früheren Leistungen, die seine herausgehobene Stellung für die französische Schule auch während der Restaurationszeit begründeten, immer schreiender wurde. Den wenig rühmlichen Schlusspunkt dieses langen Malerlebens setzte dann sein Selbstmord. Er ist nun der Ausgangspunkt einer Untersuchung von Sébastien Allard und Marie-Claude Chaudonneret, die von hier aus auf jenen Teil von Gros' Karriere zurück-

Regards Croisés.

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

◊ blicken, der in der Beschäftigung mit diesem Maler meistens ausgeblendet wird: jenen nach dem Sturz des Empire 1814 bzw. 1815 bis zu seinem Tod 1835. Dabei geht es den beiden Autoren nicht um eine monographische Würdigung des Künstlers Gros, welche im Ganzen zuletzt David O'Brien mit seinem Buch von 2006 geleistet hat.² Vielmehr dient die Analyse von Gros' Selbstmord Allard und Chaudonneret als Aufhänger dazu, jene historischen Prozesse sichtbar zu machen, deren Ergebnis er ist und die er bündelt, Prozesse, die nicht den Maler allein, sondern die gesamte Pariser Kunstszene betreffen.

Dazu werfen sie einen dezidiert komparatistischen Blick auf die Ereignisse. So arbeiten sie heraus, welche Strategien jeweils die vier „G“, – Gérard, Girodet, Guérin und Gros – zu Beginn der Restaurationszeit entwickelten, einer Zeit, die ihnen allen als künstlerischen Repräsentanten des gestürzten Regimes gewaltige Adaptionisleistungen im Hinblick auf die neuen politischen, sozialen und künstlerischen Konditionen abverlangte. Gérard etwa gelang es in kürzester Zeit seine künstlerische Stellung vor allem durch seinen gesellschaftlichen Erfolg in den besseren und besten Kreisen auszubauen. Girodet behauptete erfolgreich seine Position als künstlerisch wichtigster Opponent seines ehemaligen Lehrers Jacques-Louis David, die er bereits 1810 mit der Zuerkennung des *prix décennaux* für seine *scène de déluge* erlangt hatte. Durch schwere Krankheit an einer extensiven künstlerischen Produktion gehindert, zog er sich bis zu seinem Tod mehr und mehr zurück, nicht zuletzt auch deshalb, weil er die ästhetischen Zeichen der Zeit zu lesen wusste und das Feld einer jüngeren Generation überließ. Guérin schließlich, von 1822 bis 1829 Direktor der französischen Akademie in Rom, fand seine neue Rolle als bedeutender Lehrer, der seinen Schülern leidenschaftlichen Respekt entgegenbrachte. Aus seinem Atelier gingen die vier Wortführer der neuen Malerei, der romantischen, hervor, die mit ihren jeweiligen Auftritten die Salons von 1819, 1824 und 1827 und darüber hinaus dominierten: Théodore Géricault, Xavier Sigalon, Eugène Delacroix und Ary Scheffer.

Nur Gros wollte eine Integration in die neue Zeit nicht gelingen. Da für die Historienmalerei der Restaurationszeit das mythologische Sujet Vorrang vor dem zeitgenössischen hatte, verlegte sich schließlich auch Gros darauf, doch führte ihn dies in die Sackgasse eines Akademismus, aus dem er nicht mehr herausfinden sollte. Daran war nicht zuletzt seine starrsinnige Selbstfestlegung als einzig wahrer Statthalter seines Meisters David schuld, der seit 1816 in Brüssel exiliert war und die Pariser Szene aus der Ferne in seinem Sinne zu manipulieren suchte. David forderte seinen Lieblingsschüler konstant dazu auf, sich zu ermannen und alle Kräfte für ein großes Werk im Geiste seiner Schule zu schaffen, das Gros mit einem Schlag wieder zum Leitstern der Pariser Szene und auch all der anderen David-schüler machen sollte. Gros haderte, ließ sich von David Sujets vorschlagen, die er dann doch nicht anging, und produzierte Gemälde, die bei der Kritik keine Gnade fanden. Die Autoren zeigen, dass sein starrsinniges Festhalten an dem zum Selbstauftrag gewandelten Versuch, ein ‚wahres‘ Historien Gemälde zu schaffen, zu einer Art Selbstkastration und in einen Teufelskreis führte, an dessen Ende er der Wahrheit, mit der er unausgesetzt durch die Kritik konfrontiert wurde, nicht mehr standzuhalten vermochte.

Ein anderes Kapitel beleuchtet Gros' Verhältnis zu den Malern der jüngeren Generation und lenkt damit den Blick auf eine weitere Front, an der Gros zu kämpfen hatte und an der er unterlag. Auf seinem ureigensten Gebiet, der Schlachtenmalerei, hatte er dem Auf-

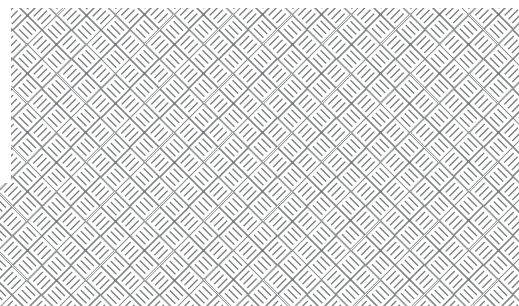
stieg von Horace Vernet oder Louis-François Lejeune nichts entgegenzusetzen. Mit dem Sturz des Kaisers war auch der Held der Vorsehung gestorben, von dem Gros abzusehen nicht lernte; an seine Stelle war nun das Konzept eines kollektiven Helden getreten. Anlässlich der Beisetzung seines Generationsgenossen Girodet ließ sich Gros zu einer bitteren Invektive gegen die neue Malerei hinreißen, der er Effekthascherei vorwarf und die mit ihren schnell hingeschmierten Farben kein Meisterwerk hervorbringen könne, das würdig sei, das Andenken eines Prinzen zu besiegeln. Das zielte vor allem auf Vernet und dessen Verlebendigung patriotischen Sentiments in einer melodramatischen Historienmalerei, die jene *batailles d'apparats* ablöste, die Gros als heroische Tragödien zu gestalten gewusst hatte. Aber auch gegenüber dem Aufstieg der Schüler des sogenannten ‚zweiten‘ Ateliers von David, fand Gros kein Rezept. Während David durchaus verstanden hatte, welche Herausforderung die Malerei Ingres' darstellte, der dem virilen Heroismus des klassischen *exemplum virtutis* einen Hedonismus der Form und feminine Grazie entgegenstellte und damit über das weibliche Aktbild zu einer neuen Form von Historienmalerei vorstieß, reagierte Gros wiederum nur mit Abwehr im Namen der wahren Prinzipien. Als Ingres im Salon von 1833 unter anderem mit dem Porträt *Monsieur Bertin* Furore machte und von der Kritik als der Erneuerer der Malerei gefeiert wurde, der zu sein Gros sich vergeblich mühte, wurde dessen Kunst als eine eingestuft, die der Vergangenheit, nicht aber der Gegenwart zugehöre. Gros hatte sich selbst überlebt. Das kommt gerade auch in dem Umstand zu tragen, dass ihm die Generation der romantischen Maler Wertschätzung entgegenbrachte. Géricault forderte noch auf seinem Sterbebett seine Schüler auf, Kopien der *Bataille d'Eylau* und der *Bataille de Nazareth* anzufertigen und Delacroix hielt 1848 in einem Artikel fest, dass Gros es gewesen sei, der es gewagt habe, wahre Tote und wirklich Fiebrige zu malen, und damit die Darstellung des Schrecklichen geleistet habe. Als die romantischen Maler ihr Wissen, das sie sich an Gros' Bildern aus der napoleonischen Heldenzeit angeeignet hatten, zur künstlerischen Praxis werden ließen, deklassierten sie jedoch jenen Gros, der ihr Zeitgenosse war. Géricault hatte schon im Salon von 1812 mit der Verve seines *Portrait de M.D.* (später *Chasseur à cheval* genannt) Gros' Reiterbildnis Murats, das im selben Raum ausgestellt war, als ein lebloses Repräsentationsbildnis bloßgestellt. Gros' große Karriere erlitt einen sich über gut zwanzig Jahre hinziehenden Schiffbruch, weil sie der Suche nach einem letzten Wort gewidmet war, das partout nicht gelingen wollte, nicht gelingen konnte, weil es schon längst gesprochen war.

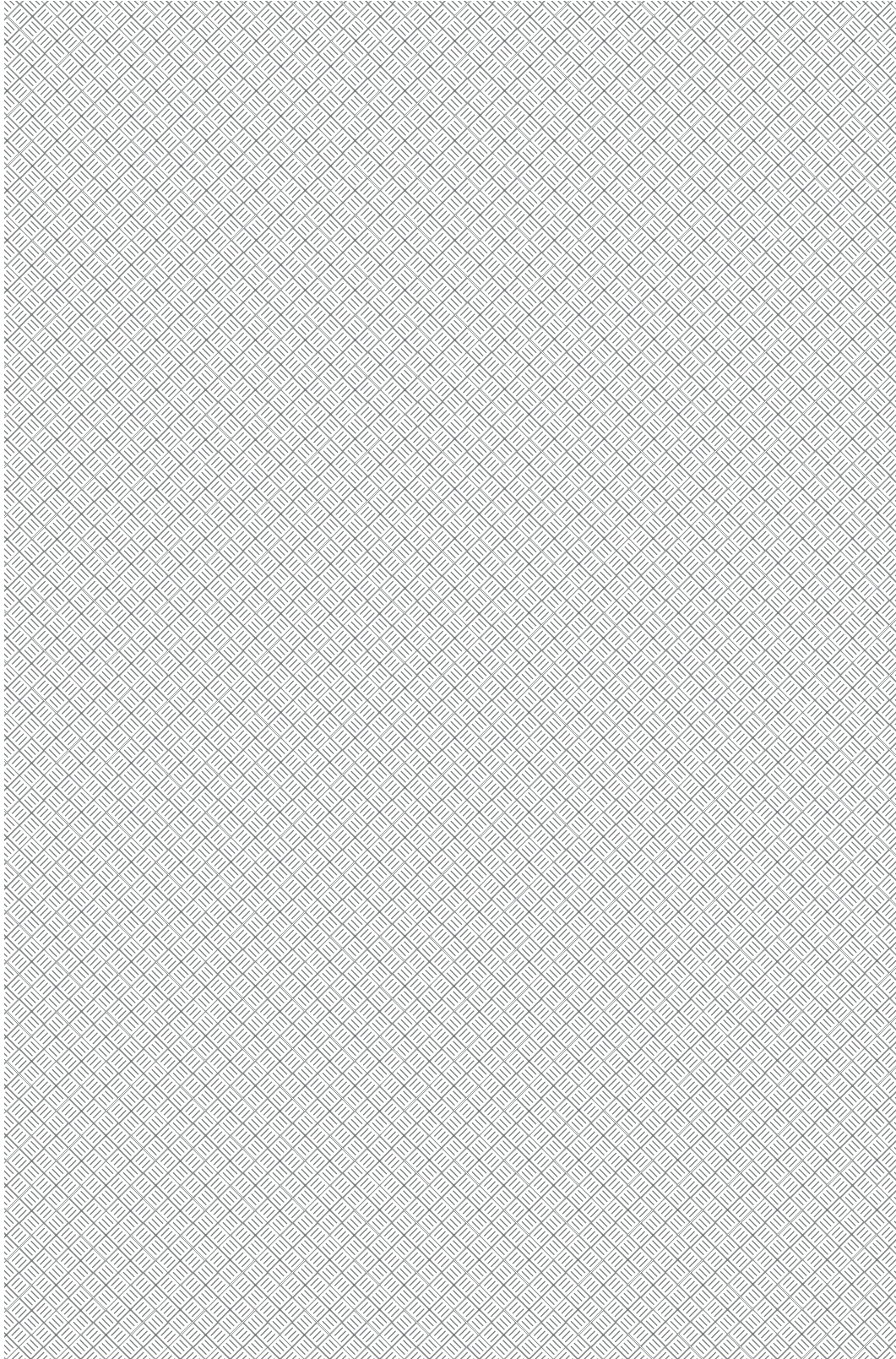
Die Auswirkungen der Veränderungen des Ausbildungs- und Ausstellungswesens auf die Malerei der Restaurationszeit sind Gegenstand eines weiteren Kapitels des Buches von Allard und Chaudonneret. Sie können zeigen, dass auch die psychosymbolisch befrachtete Übernahme des Ateliers seines ins Exil verbannten Lehrers David an der *École des Beaux-Arts* Gros nur weiter in eine Entfremdung mit seiner Zeit und den nachrückenden Künstlern führte. Zwar gelang es ihm dank seiner Position in den akademischen Netzwerken noch auf Jahre, die Schüler seines Ateliers für den *Prix de Rome* durchzusetzen, doch konnte dies spätestens dann keine *raison d'être* für die Ausbildung des Künstlernachwuchses mehr sein, als dieser diese Auszeichnung gar nicht mehr begehrenswert fand und ihn – wie Géricault – als Zeitverschwendung einschätzte oder gleich von ihm Abstand nahm – wie Delacroix, der begriffen hatte, dass der Erfolg für einen jungen Maler allein in

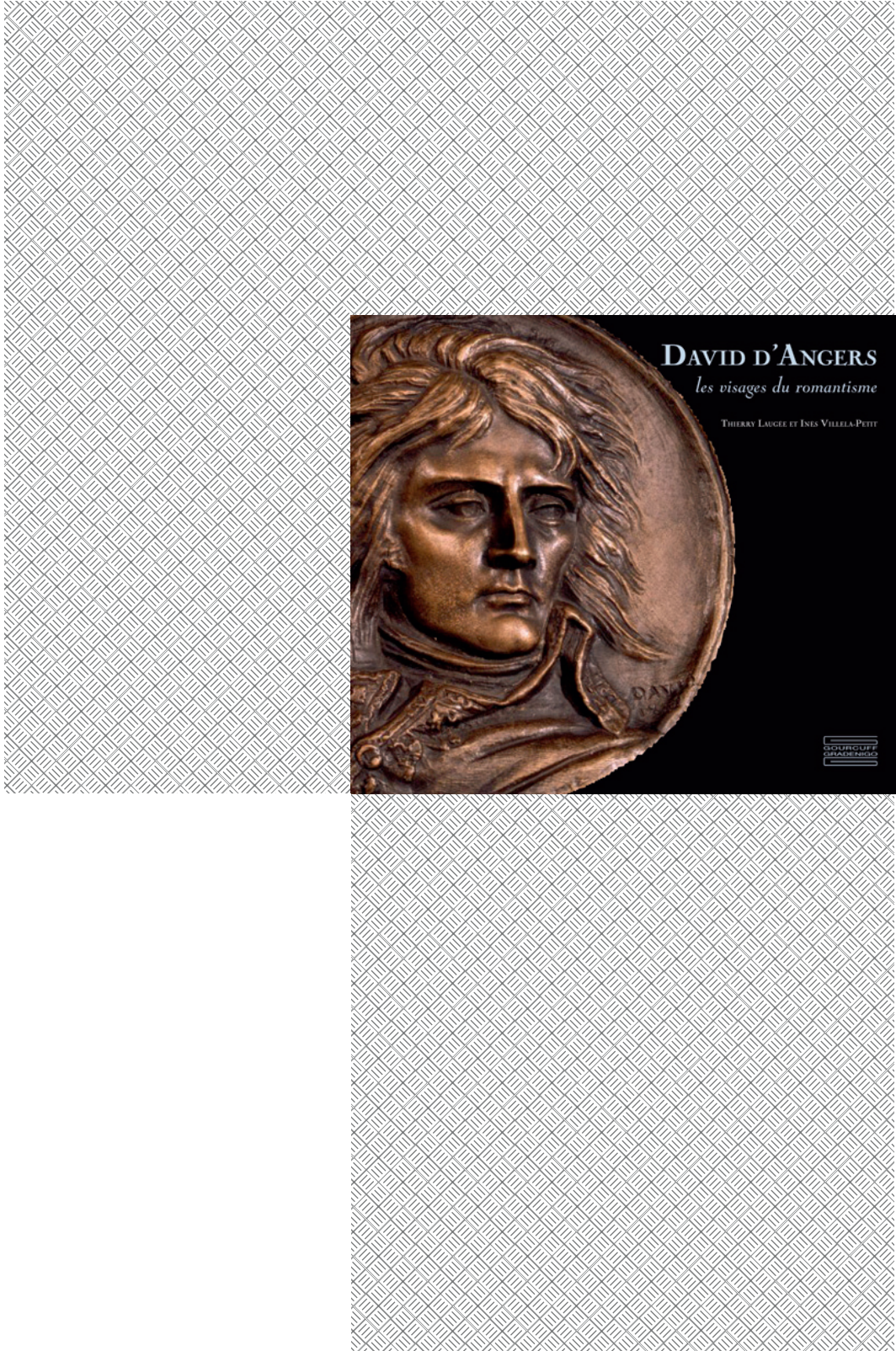
Paris im Salon zu suchen war. Gros dagegen fand sich eingeklemmt in der Mission als *chef d'École* und Erbe Davids sowie in dem Bewusstsein, dass er ungewollt den Weg für all jene Abirrungen eröffnet hatte, die er am Grab von Girodet denunzierte, womit er zum tragischen Antipoden der modernen französischen Malerei wurde. In einer Salonkritik von 1833 konnte es passieren, dass mit einem Male Gros gar nicht mehr in der Abfolge der wegweisenden Leistungen der französischen Schule figurierte, vielmehr nun eine Linie von Boucher über David zu Géricault und schließlich Ingres gezogen wurde. Wenn Gros schließlich doch noch seinen Platz im Louvre und in der Geschichte der französischen Malerei gefunden hat, verdankt er dies der republikanisch gesinnten Geschichtsschreibung der späten vierziger Jahre, die ihn in ihrem Pantheon einen Platz zwischen David und Géricault anwies. Derjenige, aus dessen Atelier kein einziger Schüler von Rang hervorging, fand nun dank seiner Gemälde der Kaiserzeit, die von der romantischen Generation verehrt wurden, einen Nachruhm und erschien als der Vater der Avantgarde. Um diese ideale Geschichte schreiben zu können, mussten, wie die Autoren des Buches bemerken, die letzten zwanzig Jahre von Gros' Laufbahn ausradiert und die anderen großen Maler des Empire marginalisiert werden.

Wegen seines Querformats und zahlreichen farbigen Abbildungen könnte man das Buch von Allard und Chaudonneret auf den ersten Blick für einen kleineren Ausstellungskatalog halten. Tatsächlich handelt es sich jedoch um eine Kartierung der französischen Malerei zwischen 1815 und 1835, die u.a. die Rolle Gros' als angeblichen Vater der Romantik völlig neu gewichtet. Mit ihrem Kunstgriff, den Selbstmord dieses Künstlers als Fluchtpunkt einer ganzen Epoche einzusetzen, eröffnen die beiden Autoren in Fortsetzung der magistralen Untersuchung von Thomas Crow über das ‚erste‘ Atelier Davids ein Panorama, das sich als ein dichtes Geflecht von Konkurrenz, Emulation und Abgrenzung darbietet, von Aufstieg und Fall, Niedergang und Ende. Und sie führen vor, dass Bilder im Hinblick auf andere Bilder entstehen, aber auch, dass Bilder der Positionierung des Künstlers in der Kunstszene und in der Gesellschaft dienen, dass Sujets nicht deshalb gewählt werden, weil der Maler damit sein innerstes Fühlen oder seine weltanschaulichen Überzeugungen zum Ausdruck bringt, sondern weil der Augenblick sie verlangt, sie im Spiel der Kräfte, zu dem auch die Mechanismen des Generationswechsels gehören, opportun sind. Diese Strukturanalyse eines künstlerischen Feldes – seiner Akteure, Institutionen und ästhetischen Kategorien – ist methodisch wegweisend und sehr lesenswert.

1. Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, 16 Bde., Düsseldorf 1973–1997, Bd. 13/1, S. 144.
2. David O'Brien, *Antoine-Jean Gros: Peintre de Napoléon*, Paris, 2006.







Thierry Laugée und Inès Villela-Petit (Hg.),

David d'Angers. Les visages du romantisme,

Montreuil: Éditions Gourcuff Gradenigo, 2011, 180 Seiten

Boris Roman Gibhardt

„Ich muss diesen Kopf haben, und wenn es mich meinen eigenen kostet“¹ – mit diesen Worten, so die Überlieferung, ist Pierre-Jean David d'Angers in großer Eile und Begeisterung 1829 nach Weimar aufgebrochen. Dort wünscht der 1788 geborene, in Paris längst arrivierte Bildhauer den ‚Genie-Kopf‘ des von ihm hoch verehrten Johann Wolfgang von Goethe zu modellieren. Ergebnis der achtwöchigen Reise ist ein Bildnis-Medaillon und der Kolossalkopf Goethes in Marmor, der, in der Weimarer Bibliothek aufgestellt, seitdem durch seine überragende Proportion nicht nur das dortige Büstenprogramm, sondern den ganzen architektonischen Raum zu sprengen scheint.

Dieses Monumentalwerk spielt in der von Thierry Laugée und Inès Villela-Petit kuratierten Ausstellung der *Bibliothèque Nationale de France*, die den ab 1815 gefertigten Medaillons des Künstlers gewidmet ist, naturgemäß keine Rolle. Dennoch stellt die Auseinandersetzung des französischen Bildhauers mit dem deutschen Dichter das uneingestandene Zentrum des Ausstellungskatalogs dar. Es bleibt geheim, weil die Schau kein Zentrum haben darf. Die Herausgeber verschreiben sich der ursprünglichen Intention des Künstlers. Sie bestand, wie Laugée und Elodie Voillot in ihrem Beitrag betonen, im integralen Ensemble-Gedanken: Die Medaillons sind nur in ihrer Summe, als Einheit, aufzufassen (13). Damit möchten die Herausgeber die Rezeption einzelner Bildnisse, etwa Victor Hugos, korrigieren, deren ‚Verselbständigung‘ eine Folge biographischen Kults gewesen sei.

Dieser Versuch, dem Werk die serielle Form zurückzugeben, ist nicht nur durch inhaltliche Nivellierung erkauft; er verbietet dem Katalog auch jede thematische Zuspitzung, ohne jedoch die Vorteile eines chronologisch geordneten Bestandskatalogs zu bieten. Wenig innovativ erscheint bereits die Einteilung der Medaillons nach Berufen der Dargestellten. Denn gerade an überragenden Persönlichkeiten wie Chateaubriand, der als *savant*, *homme politique* und *homme de lettres* gleich in drei Klassen hätte erscheinen können, erweist sie sich als wenig hilfreich, um Davids Idee des *grand homme* zu verstehen. Dass Künstler wie Jacques-Louis David und diverse Mediziner dem *romantisme* zugerechnet werden, dessen *visages* die Ausstellung zu versammeln unternimmt, erscheint in der angestrebten Neutralität ebenfalls als ein zu globaler, zu unmotivierter Zugriff.

Dafür versuchen die Autoren mit der derzeitigen Aufmerksamkeit für jene Materialformen zu punkten, die dem bisherigen Blick auf Kunstwerke entgangen waren: Abgüsse, Wachsmodelle, Atelierstücke. Und tatsächlich ging mit der Ausstellung die wohl erste große Restaurierung der

Regards Croisés.

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

◊ Originalgipse der Pariser Bestände einher, die über ein halbes Jahrhundert im Schatten der glanzvollen Bronzegüsse standen. Denn die Gipse stellen die eigentliche künstlerische Leistung Davids dar (35). Der Künstler bezeichnete die Gipsfassung als *manuscrit* und *première pensée* der eigenen Arbeit, während er die Bronzeausführung den Gusstechnikern überließ (35, Anm.). So lassen sich in dem gut bebilderten Katalog an wenigen Beispielen, etwa wiederum dem Medaillon Goethes, Originalgips und Bronzeguss nebeneinander studieren. Doch nur aus der Technik sind die ‚Gesichter der Romantik‘ freilich nicht zu erklären.

Dass das in der Mitte des Buches wie der Ausstellung platzierte Goethe-Medaillon eine Art Gravitationszentrum nicht nur des Katalogs, sondern vielleicht des ganzen Medaillenwerks des Künstlers darstellen könnte – eine These, die die Autoren leider nicht wagen – drängt sich gleichwohl auf, denn es überragt mit seinem Durchmesser von 22 cm die übrigen Stücke. Als Äquivalent der Büste stellt es, zusammen mit dem ebenso großen Schiller-Porträt, den ‚Kolossalkopf‘ unter den Medaillons vor. Der Bildhauer aus Angers war, wie mit mehr Distanz auch Goethe, an der von Franz Joseph Gall entwickelten Phrenologie interessiert, die von der Gestalt der Schädeldecke auf geistige Fähigkeiten schließt – wobei Laugée zeigt, wie der Künstler die wissenschaftliche Praxis ästhetisch relativiert (30). Aber mag hier der Künstler durch die Individualisierung der Maße einzelner Medaillen seinem Ensemble nicht selbst eine Art physiognomisches Zeichen eingeschrieben haben? Müßig, von einer zur Schau gebrachten ‚Superiorität‘ Goethes über seine Zeitgenossen zu sprechen, wie es Laugée vorschlägt (95). Vielmehr scheint David bildnerische Verfahren zu erproben, um seine individuellen Eindrücke innerhalb der gleichwohl homogen-universalen Serienform des Ensembles zu realisieren. So sucht er in der Arbeit an den Goethe-Porträts seiner *impression* gerecht zu werden, laut der ihm der nicht eben hoch gewachsene Weimarer Dichter bei der Begegnung als so groß und imposant erschienen war.² Er will seine Darstellung als ‚Übersetzung‘, nicht als ‚Erfindung‘ verstanden wissen (95).³ Nicht nur, dass mit Victor Pavies Weimar-Erinnerungen eine wertvolle Überlieferungsquelle existiert, die Davids eigene Ausführungen in seinen *Carnets* ergänzt⁴ – wobei man im Katalog jede kritische Einschätzung solcher biographischer Texte vermisst. Vor allem die Vielzahl existierender Goethe-Bildnisse ermöglicht eine Fülle an Vergleichen, die nicht einmal im Fall Chateaubriands gegeben ist. Doch gleicht der Goethe des Medaillons nicht annähernd dem Goethe der späten Bildnisse von Schadow, Rauch oder Schmeller. Hat ausgerechnet der Phrenologe David ihn also doch ‚erfunden‘? Ohne weiteren Vergleich bliebe Davids Werk nur ein stummes Memorialstück im Pantheon der *grands hommes*, als das die Autoren seine Medaillons verstanden wissen wollen. Sie weisen zwar darauf hin, dass keines der Bildnisse eine Auftragsarbeit darstellt, und betonen, wie ‚subjektiv‘ David, der Bildhauer des ‚echten‘ Pariser Pantheons (Giebelrelief), die Modelle seiner Medaillons ausgewählt habe: Damit sei die unterstellte Funktion, die bedeutenden Personen des Zeitalters zu repräsentieren, bewusst unterlaufen worden (17). Doch bleibt mit der Beschreibung dieses Programms im rein monographischen Zugriff das einzelne Werk weiter im Dunkel.

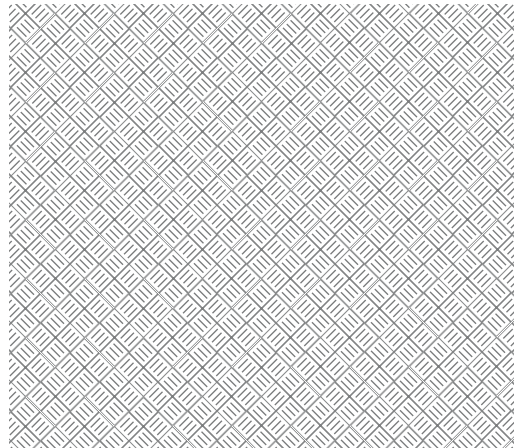
Gerade an der emblematischen Goethe-Medaille zeigt sich indessen die Imaginationsleistung, die der Künstler gegen den Repräsentationsgestus des konventionellen Porträts ausspielt und in der der eigentliche *romantisme* jenseits bloßer *idéalisation phrénolo-*

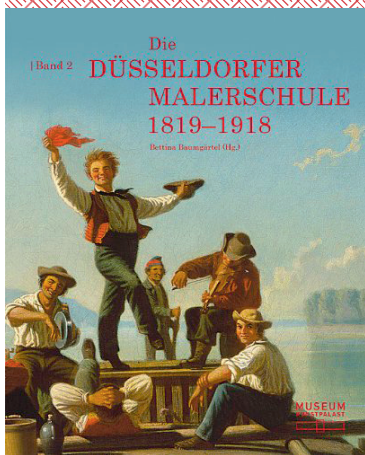
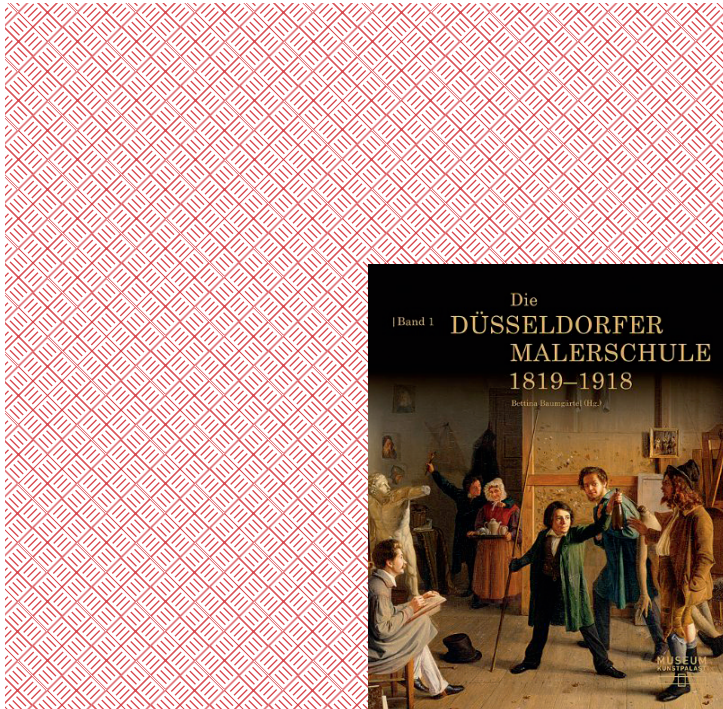
gique (27) erst greifbar wird.⁵ Die in der deutschen Romantik entwickelten Techniken der Karikatur und Ironie wären hier ebenso in Anschlag zu bringen wie die Physiognomik des 18. Jahrhunderts, besonders Johann Kaspar Lavaters, die David nachweislich studierte und deren berühmtestes Studienobjekt nicht zufällig Goethes Kopf war. Wie denn auch der Begriff des *grand homme* dem Sturm und Drang viel verdankt. Leider wird die Gestalt Lavaters im Katalog nur gestreift (14); die deutschsprachige Literatur hierzu ist nicht vermerkt. Und ob bei der Porträtsitzung in Goethes Weimarer Haus wirklich Schillers von Goethe kulthaft verehrter Totenschädel wie ein Medium phrenologischer *chasse aux génies* im Zimmer stand, wird erwogen, aber nicht recherchiert (95–97).

Diese Umstände bedeuten indes mehr als Kuriositäten. Denn dass der ‚objektive‘ Physiognomiker David aus seiner wiederum ‚subjektiven *impression*‘ heraus die Gestalt des greisen Universalgenies halb realistisch und – im idealistischen Sinn Schlegels! – halb karikaturistisch (*front surdimensionné*, explosives Haar) zu fassen sucht, führt vor Augen, wie sich hier die Diskurse von Bildnis, Skulptur, numismatischer Ikonographie und romantischer Weltsicht schöpferisch durchkreuzen. Für diesen Zusammenhang, den die Katalogbeiträge ausblenden, ein letztes Beispiel: Für Goethe – wie David ein Beförderer einer humanistischen *république des arts* – ist das Bildnis-Medaillon, fern aller Fragen von Ähnlichkeit, ein visuelles Äquivalent der von ihm wenige Jahre zuvor ausgerufenen ‚Weltliteratur‘.⁶ Zu deren Akteuren ist David – als Vertreter eines *art engagé* im Gegensatz zum *l'art pour l'art* – daher zu zählen.

Politik, Wissenschaft und Ästhetik haben hier ihren gemeinsamen Ansatzpunkt. Davids Medaillon-Projekt kann, wie das Beispiel zeigt, nur in einer kunst- und grenzüberschreitenden Sicht eruiert werden, von der dieser Katalog noch keinen Vorgeschmack bietet. Wie in dem Band zu Recht gefordert wird, dürfen die ‚Gesichter der Romantik‘ nicht im bloßen Konsum großer Namen verharren. „Il me faut cette tête ou bien, j’y laisserai la mienne“⁷ – dem Ziel, Davids Passion auf die Spur zu kommen, ist die Wissenschaft mit dieser Publikation nur ein wenig näher gerückt; mutigere und innovativere Versuche müssen folgen.

1. Victor Pavie, *Goethe et David. Souvenirs d'un voyage à Weimar*, Angers 1872, S. 60–61.
2. Pavie, 1872, S. 121.
3. „[...] je traduis et n'invente point“, ebd.
4. André Bruel (Hg.), *Les carnets de David d'Angers*, Paris 1958.
5. Vgl. hierzu auch Jacques de Caso, *David d'Angers. Sculptural communication in the age of romanticism*, Princeton 1992.
6. Vgl. Goethes diverse Äußerungen; genaue Angaben in Vf., Andreas Beyer u. Ernst Osterkamp (Hg.), „Goethe und Paris“, in: ders., *Goethe-Handbuch Kunst*, Stuttgart 2011, S. 169–182.
7. Vgl. Anm. 1.





Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, catalogue d'exposition,
édité par Bettina Baumgärtel, 2 volumes,
Düsseldorf : Museum Kunstpalast, Michael Imhof
Verlag, 2011, 448 pages et 525 pages

Ekkehard Mai,
*Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert :
Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde,*
Cologne : Böhlau, 2010, 480 pages

Hans Körner,
*„Unsichtbare Malerei“. Reflexion und
Sentimentalität in Bildern der Düsseldorfer Malerschule*
(Kunst in Düsseldorf, Bd. 1), Düsseldorf :
düsseldorfuniversitypress, 2011, 200 pages

France Nerlich

La question de la formation artistique est un sujet sensible en Allemagne autour de 1800. Il n'existe pas alors de capitale artistique qui rassemblerait les efforts collectifs d'une nation culturelle – l'Allemagne est certes réunie en Empire, mais constituée d'une multitude d'états autonomes – et qui offrirait, à l'instar de Paris ou Rome, un lieu central de visibilité internationale et de formation pour les jeunes artistes. De plus, la tradition de l'enseignement académique, telle qu'elle s'est établie dans toute

Regards Croisés.

Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 1 / 2013.

● L'Europe sur le modèle, plus ou moins fidèle, de l'Académie royale de peinture et de sculpture française, fait alors l'objet d'un discours critique de plus en plus virulent. Est-il vraiment possible de transmettre les principes de l'art en imposant des exercices routiniers de dessin d'après l'antique ou d'imitation des modèles ? La question du génie personnel est alors au cœur des théories romantiques qui s'opposent aux règles du classicisme académique. En 1809, le rejet de l'enseignement académique est mis en scène de manière particulièrement efficace par un groupe de jeunes peintres qui quittent l'Académie de Vienne pour s'installer dans un couvent désaffecté à Rome, afin de cultiver ensemble la mission de vérité à laquelle l'art devrait prétendre, tout en préservant la singularité de chacun.

D'une manière générale, le rejet romantique de l'enseignement académique a longtemps pesé sur la recherche qui s'est peu intéressée à la formation pratique et théorique des artistes, puis a considéré avec méfiance l'académisme supposé de ces institutions. Le revirement opéré dans les années 1970 en faveur des artistes dits « académiques » ne s'est pas limité à la réhabilitation d'artistes français, mais a donné lieu à des recherches systématiques sur l'art européen et américain, auxquelles Ekkehard Mai a contribué dès le début. Auteur avec Stephan Waetzold et Gerd Wolandt de quelques ouvrages de référence sur la politique culturelle du *Kaiserreich*, sur l'histoire de l'histoire de l'art et sur le mécénat artistique¹, il a aussi, depuis 1977, publié nombre d'essais sur l'enseignement de l'art (entre autres à Munich, Berlin, Düsseldorf, Karlsruhe) et sur les structures de l'espace artistique (académie, sociétés d'art, marché)². Le rôle prépondérant joué par Munich, Berlin et Düsseldorf avait déjà imposé une articulation en trois volumes de la première synthèse consacrée à l'art allemand du XIXe siècle, *l'Histoire de l'art moderne en Allemagne* d'Athanasius von Raczynski (1836–1841)³. En multipliant toutefois les chapitres et sous-chapitres consacrés aux collectionneurs, musées, marchands, nouvelles technologies et aux écoles étrangères, l'auteur révélait à quel point la production des œuvres était liée à une infrastructure polymorphe, impossible à réduire à de grands principes d'écoles.

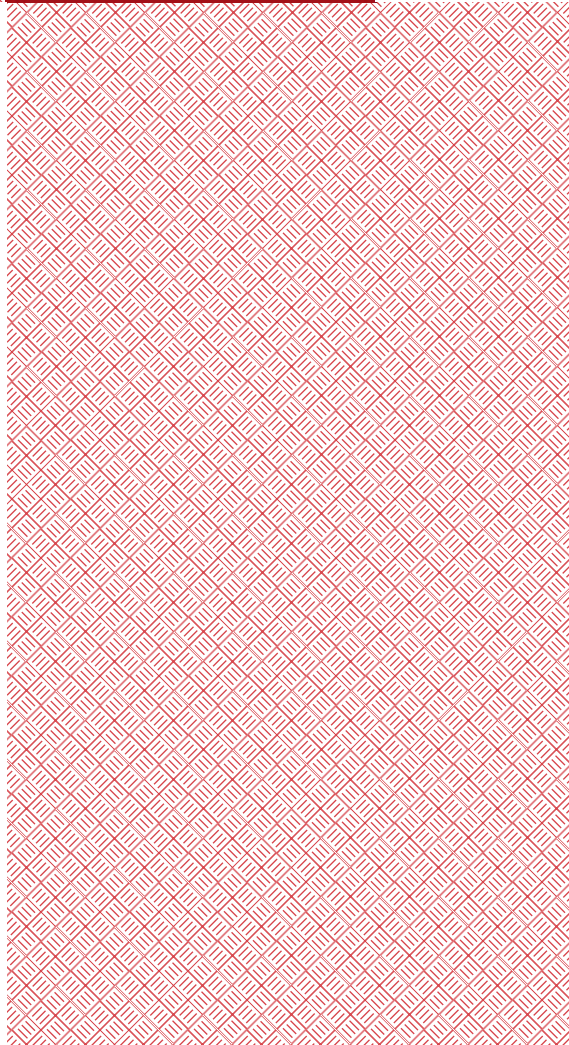
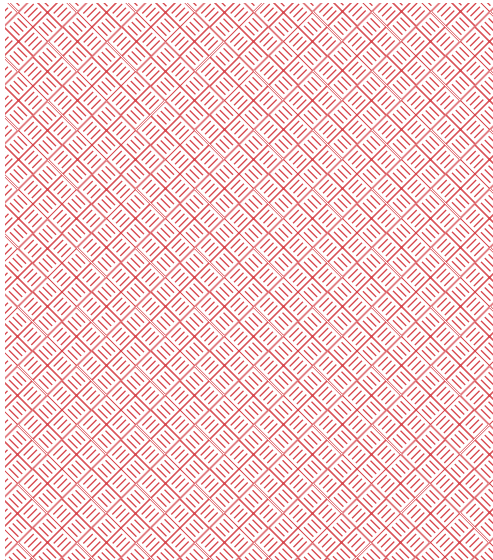
Ekkehard Mai montre à son tour la complexité des enjeux liés à l'enseignement artistique : contrairement aux idées reçues sur l'académisme, il n'y a en réalité pas d'uniformité dans les principes et les techniques enseignés et développés dans les écoles d'art tout au long du XIXe siècle. Les efforts constants de réforme, les débats, le renouvellement des générations, les interactions entre différents systèmes, le contexte politique et économique fluctuant, tout cela a contribué à modifier sensiblement et à faire varier profondément les possibilités de transmission. En reconstruisant le caractère historique de cette institution qu'est l'école d'art, il fait le lien avec la fonction et le sens des écoles d'art aujourd'hui et leur légitimité, voire montre que les polémiques actuelles (en particulier entre les écoles de l'Allemagne de l'Ouest et de l'ex-RDA) s'appuient sur un fondement historique oublié. Mai considère son livre comme une contribution à l'histoire fondamentale du XIXe siècle en s'inscrivant dans la lignée des recherches qui ont été menées depuis les années 1960 sur les musées des beaux-arts et des arts décoratifs⁴. Son propre livre résulte de recherches au long cours, appuyées sur d'exhaustives bibliographies, relativement peu de sources d'archives mais de très nombreux textes imprimés de l'époque. L'étude systématique des écoles d'art allemandes depuis leur « invention » au XVIIIe siècle sur le modèle français jusqu'aux réformes du Bauhaus lui permet de retracer avec précision les grandes étapes de ces histoires plurielles. Il montre ainsi comment au cours du XIXe siècle les deux points évoqués en introduction – l'éclatement géographique et la critique

du système académique – ont contribué à alimenter de manière particulièrement dynamique la volonté de réforme et de réinvention des institutions de formation. Il souligne de plus les tensions entre un pesant fonctionnement administratif et l'envie de transformation politique, la volonté revendiquée d'immobilisme de la part de certaines institutions et l'élaboration de nouvelles cellules de travail comme les ateliers de maître (*Meisterateliers*), et il insiste enfin à juste titre sur la différenciation croissante entre Beaux-Arts et arts appliqués. Le plan chronologique lui permet de faire le lien avec le contexte politique, mais l'oblige – comme Raczynski avec son plan géographique – à introduire quelques digressions thématiques, notamment sur les interactions internationales. Si la configuration singulière de l'Allemagne renforce la dynamique de transformation des institutions académiques, elle ne l'isole pas des écoles d'art européennes. Au contraire : les trajectoires des artistes du XIXe siècle traduisent un nomadisme constant conduisant de Düsseldorf à Anvers, d'Anvers à Paris, de Paris à Rome, mais aussi de Philadelphie, Londres ou Paris à Munich, Düsseldorf ou Vienne.

C'est précisément à cet aspect de l'internationalité des écoles allemandes que s'est intéressée Bettina Baumgärtel, conservatrice au *Museum Kunstpalast*, lorsqu'elle a entrepris d'organiser une exposition sur l'École de Düsseldorf au XIXe siècle. L'histoire de cette école est révélatrice des enjeux d'une telle institution à l'aube de la modernité : relancée par l'un des grands peintres nazaréens, Peter Cornelius, en 1819, elle connaît son heure de gloire sous la houlette de son successeur, Wilhelm von Schadow, issu du même mouvement. C'est à Düsseldorf que vont se former les « grands noms » de la peinture de genre et d'histoire des années 1830–1840, Carl Friedrich Lessing, Theodor Hildebrandt, Eduard Bendemann. Fondé sur le principe de la convivialité et de la fraternité, le système d'enseignement rappelle aux yeux de certains le fonctionnement d'un phalanstère, tandis que s'élabore progressivement l'idée de la *Meisterklasse* de perfectionnement. Loin du système concurrentiel de l'École des beaux-arts parisienne, l'école de Düsseldorf cherche à développer un fonctionnement familial et solidaire. Cet idéal se heurte assez rapidement à des limites pragmatiques mais aussi à des rivalités académiques de genre et à des mouvements d'indépendance. C'est dans ce foyer particulièrement actif qu'émergent enfin les premières tentatives d'une peinture politique, en particulier au moment de la révolution de 1848. Dès cette époque, les ramifications internationales étendent le rayonnement de l'école : la création en 1849 de la *Düsseldorf Gallery* à New York est la première étape vers une diffusion élargie des œuvres de l'école sur le continent américain.

C'est le rayonnement de Düsseldorf, mais aussi les relations d'échange avec d'autres écoles, que Bettina Baumgärtel a voulu mettre en avant, trente-deux ans après la dernière grande exposition consacrée à l'école de Düsseldorf⁵. En 1979, Wend Kalnein rappelait déjà l'importance européenne de l'École de Düsseldorf et plaidait pour une reconsidération historique de ses principaux représentants dont les œuvres avaient longtemps été méprisées. En s'appuyant sur les travaux qui ont permis depuis lors de mieux connaître les acteurs de cette école, Bettina Baumgärtel entreprend le pari ambitieux de faire de l'internationalité de l'art le sujet central de son exposition. Si la structure générale de l'exposition peut sembler académique avec ses parcours chronologiques par genres (peinture d'histoire, portrait, genre et paysage), elle propose en réalité des ensembles thématiques et des accrochages audacieux pour rendre compte des différentes possibilités d'interactions artistiques. La réunion de l'emblématique tableau *Les Enfants d'Edouard* de Paul Delaroche (1830) avec les versions du même sujet

● de Theodor Hildebrandt (1835), mais aussi du Munichois Carl von Piloty (1865–72) et du Berlinois Hermann Stilke (1850) montre qu’au-delà de l’axe Paris-Düsseldorf, les sources d’inspiration circulaient entre toutes les grandes villes artistiques, mais aussi que les interprétations en divergèrent profondément au fil du temps. La présentation côte à côte d’œuvres de Carl Ferdinand Sohn, d’Ary Scheffer et de William Dyce tente au contraire de rendre sensibles des affinités poétiques contemporaines autour de textes de l’Arioste, de Dante ou du Tasse, et la frappante analogie de formules visuelles comme ces figures enlacées récurrentes. Mais au-delà de ces considérations très stimulantes sur des croisements transnationaux, l’exposition vise à cerner de plus près le rôle de creuset international que jouait alors l’École de Düsseldorf et les spécificités stylistiques ou artistiques qui la rendirent si attractive au milieu du XIXe siècle en faisant la part belle aux œuvres des élèves étrangers, en particulier scandinaves et baltes (comme Adolph Tidemand, Josef Wilhelm Wallander, Arvid Liljelund, Kristjan et Paul Raud), russes ou américains. On voit ainsi comment Carl Friedrich Lessing et l’Américain Worthington Whittredge travaillèrent ensemble sur un même motif lors d’un voyage dans le Harz, ou comment les leçons de Johann Wilhelm Schirmer purent agir sur les études d’après la nature d’Anders Askevold ou d’Arnold Böcklin. Mais les relations entre les artistes ne se laissent pas réduire à ce genre « d’influences ». Les élèves étrangers arrivaient avec un bagage qu’ils exploitèrent bien souvent au contact des nouveaux publics. Ainsi Charles Wimar profita-t-il de l’engouement du public allemand pour les sujets romanesques du Far West pour développer toute une série, inspirée entre autres par les romans de James Fenimore Cooper, montrant les colons aux prises avec les Indiens d’Amérique. Dans l’exposition, l’un de ces tableaux, *L’enlèvement de la fille de Daniel Boone par les Indiens*, est mis en relation avec un ensemble d’œuvres représentant des « traversées » en barque (*Überfahrten*), sujet romantique par excellence et présenté ici comme un leitmotiv de l’École de Düsseldorf. Ce genre d’association peut paraître problématique de prime abord, mais il rappelle de manière judicieuse que le « rayonnement » de l’École de Düsseldorf consiste en réalité en un croisement permanent d’expériences formelles qui caractérisent aussi bien le style de l’école que, et cela peut sembler paradoxal, sa transformation permanente. La présence des élèves étrangers ne vient de plus pas uniquement enrichir le répertoire de nouveaux motifs, de même que ces élèves ne « subissent » pas passivement les leçons des maîtres allemands : l’expérience de l’expatriation, la rencontre d’autres publics, la découverte de solutions visuelles différentes conduisent bien souvent à la construction d’un nouvel imaginaire national. Si Charles Wimar contribue à forger une image typique de l’Ouest américain pour le public européen, il le fait à travers des images largement nourries de la peinture de genre düsseldorfienne. C’est aussi à Düsseldorf que fut réalisée l’une des icônes de la peinture d’histoire américaine avec *Washington traversant le Delaware* d’Emanuel Leutze, une autre œuvre que l’exposition inscrit dans la série des traversées romantiques. Le parcours de ces peintres nés en Allemagne, émigrés aux Etats-Unis et formés par la suite en Europe, en particulier à Düsseldorf, révèle la complexité des trajectoires artistiques de l’époque et rappelle l’élaboration hybride des « écoles nationales ». La peinture de genre sociale d’Eastman Johnson, considérée comme un jalon essentiel de la peinture américaine, résulte aussi d’expériences décisives faites au contact des peintres de genre contemporains à Düsseldorf, des maîtres anciens découverts aux Pays-Bas et de Thomas Couture à Paris. Si la question du rayonnement artistique de l’école de Düsseldorf doit donc être relativisée ou, plutôt, examinée



● à l'aune des nombreuses autres expériences récoltées par les artistes (ils ne se limitaient que rarement à une étape de formation), l'exposition a l'immense mérite de rappeler l'attractivité internationale de Düsseldorf au milieu du XIXe siècle ainsi que le réseau complexe dans lequel les artistes inscrivaient leur travail.

Le catalogue d'exposition en deux volumes permet d'étayer et de prolonger cette réflexion. Le premier volume offre en effet de précieux éléments de documentation, constituée de sources administratives (liste des élèves étrangers à partir, entre autres, des registres d'inscription à l'école) et personnelles (correspondances, mémoires d'artistes étrangers, etc.), de manifestes pédagogiques (en particulier de Wilhelm von Schadow) et de textes critiques identifiant les contours de l'école de Düsseldorf au XIXe siècle. Ces sources sont précédées d'une vingtaine d'essais de longueur et d'intérêt variables, qui tentent de cerner l'identité stylistique, esthétique et intellectuelle de l'école de Düsseldorf, ses relations avec d'autres écoles allemandes ou étrangères, offrant ainsi des éclairages sur les relations avec l'Amérique, la Suisse, la Russie, l'Estonie, avant d'aborder des problématiques plus économiques et sociales sur la société des artistes (le *Malkasten*), les collectionneurs, le marché de l'art, la critique sociale ou encore les relations entretenues avec de nouveaux médias comme la photographie. Le deuxième volume présente les 444 œuvres de l'exposition⁶ dont il suit les scansions, ce qui est en règle générale très commode, mais parfois déroutant en raison des catégories et sous-catégories qui servent à regrouper par exemple les tableaux de genre. Ces deux volumes forcent l'admiration, tant le travail réalisé est précis et vise l'exhaustivité. Il n'était guère possible face à l'étendue de la matière d'éviter çà et là des erreurs et des confusions, qui ne portent cependant en rien atteinte à la qualité scientifique de l'ensemble.

L'heure de gloire de l'école de Düsseldorf – au XIXe siècle – se situe indéniablement dans les années 1830–1850. A partir des années 1860 et à un moment où se mettent en place les « structures » de la modernité, notamment avec le *Sonderbund* au début du XXe siècle, l'école cherche davantage à se rattacher à une modernité internationale, perdant alors les traits de caractère qui semblaient la distinguer. C'est justement la phase la plus caractéristique de l'école de Düsseldorf, celle de la peinture sentimentale des années 1830, que Hans Körner a choisi d'examiner dans son essai sur la peinture invisible : „*Unsichtbare Malerei*“. *Reflexion und Sentimentalität in Bildern der Düsseldorfer Malerschule*.

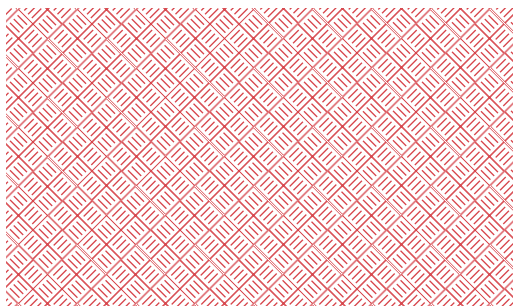
Le livre est de mauvaise facture, les feuilles se détachent au gré de la lecture et les reproductions ne sont pas toujours de très bonne qualité, mais le contenu est autrement plus stimulant. Il aborde en effet l'école de Düsseldorf avec sérieux et une conscience vive des *a priori*, sans toutefois tomber dans le travers de la réhabilitation à tout prix. En partant du discours – parfois contradictoire – des critiques de l'époque, Körner tente de comprendre ce que les observateurs des années 1820–1840 ont pu voir dans les tableaux de l'école de Düsseldorf et qui nous échappe en grande partie aujourd'hui. Son intérêt se porte avant tout sur cette idée de « peinture invisible », très marquée dans un premier temps par une approche d'ordre phénoménologique. Reprenant l'idée de Merleau-Ponty que l'invisible n'est pas le contraire du visible, Körner montre que l'invisible relève ici de stratégies profondes et conscientes de réinvention de la peinture. De fait, si les prémisses de sa démonstration pouvaient sembler fragiles, avec des citations de Baudelaire rendues problématiques par des traductions discutables (les « singes du sentiment » sont par exemple traduits par *sentimentale Affen* alors qu'il s'agit



● plutôt des *Affen des Gefühls*), Körner est tout à fait convaincant quand il s'agit de montrer que la question de la sentimentalité de la peinture de Düsseldorf est véritablement centrale, à la fois comme programme esthétique et comme moment expérimental de la peinture européenne des années 1830. Les premières questions posées de manière quelque peu didactique – « Comment peindre l'acte de penser ? », « Comment peindre les sentiments, le caractère et l'âme ? », « L'évidence du visible et l'invisible évident » – récapitulent les grandes étapes conduisant de l'iconologie à l'expression des passions, aux débats de la période moderne sur la possibilité de traduire l'âme dans le portrait, de rendre sensible l'expression des mouvements intérieurs. Körner fait le lien entre les discussions scientifiques, notamment alimentées par les expériences de Lavater, et l'apparition de nouveaux paradigmes de la peinture au début du XIXe siècle, dans la peinture d'histoire, où l'action est remplacée par le sentiment. Ces considérations générales conduisent enfin à des approfondissements passionnants sur les débats esthétiques menés autour de 1830 à partir des œuvres de Düsseldorf sur les possibilités poétiques de la peinture et les limites entre les arts. Le choix délibéré de peintres comme Wilhelm von Schadow (*Mignon*), Carl Friedrich Lessing (*Trauernde Königspaar*) ou Bendemann (*Trauernde Juden*) de traiter des sujets littéraires voire philosophiques, des sentiments ou des discours intérieurs, agit directement sur les discussions de l'époque et contribue à modifier profondément jusqu'au langage de la critique.

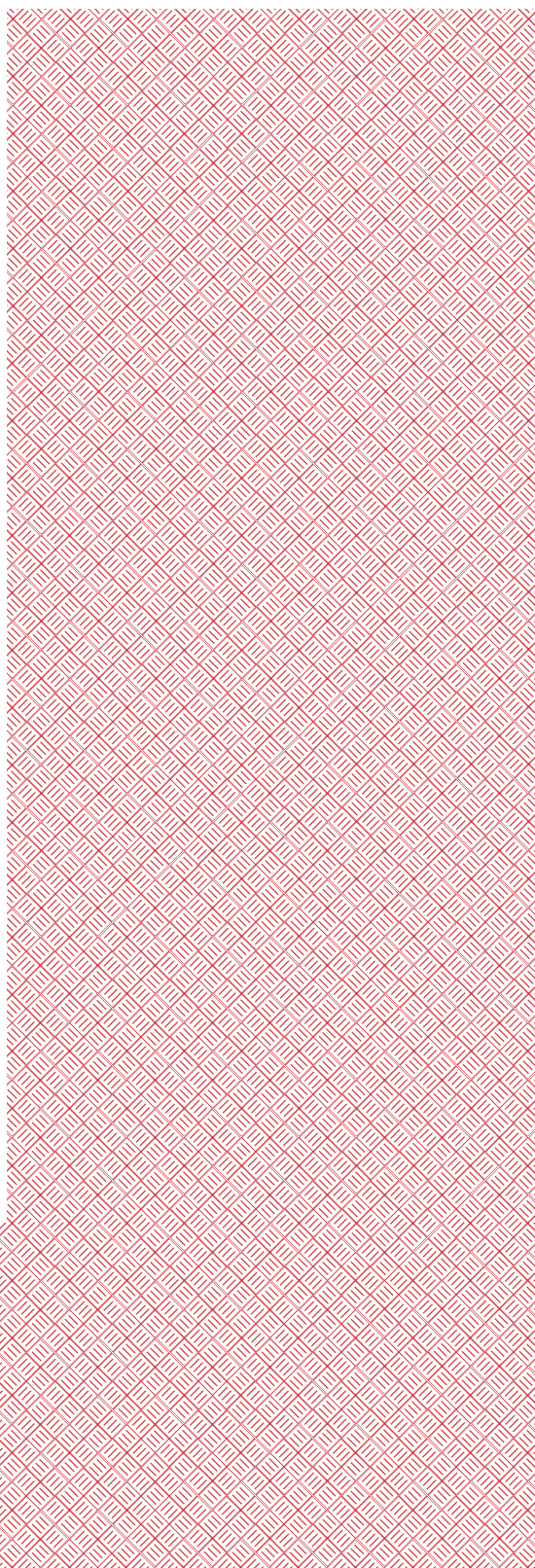
Körner montre que les peintres de Düsseldorf offrent un objet de réflexion valable : en s'interrogeant sur la sentimentalité qui en est le ressort, en resituant cette réflexion sur la représentation de la sentimentalité dans la peinture d'histoire, il retrace toute une évolution de la perception et part de l'incompréhension ressentie aujourd'hui face à la plupart de ces tableaux pour essayer de remonter le fil de leur signification esthétique et de leur témoignage sur le changement de paradigme artistique au cours du XIXe siècle. Ce faisant, il interroge le discours historiographique lui-même, son vocabulaire et ses représentations : que signifie vraiment une peinture « sentimentale », « féminine », « juive », etc.

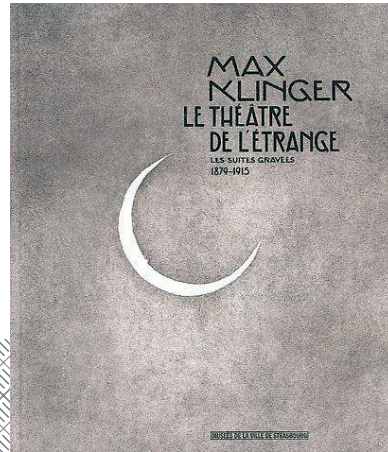
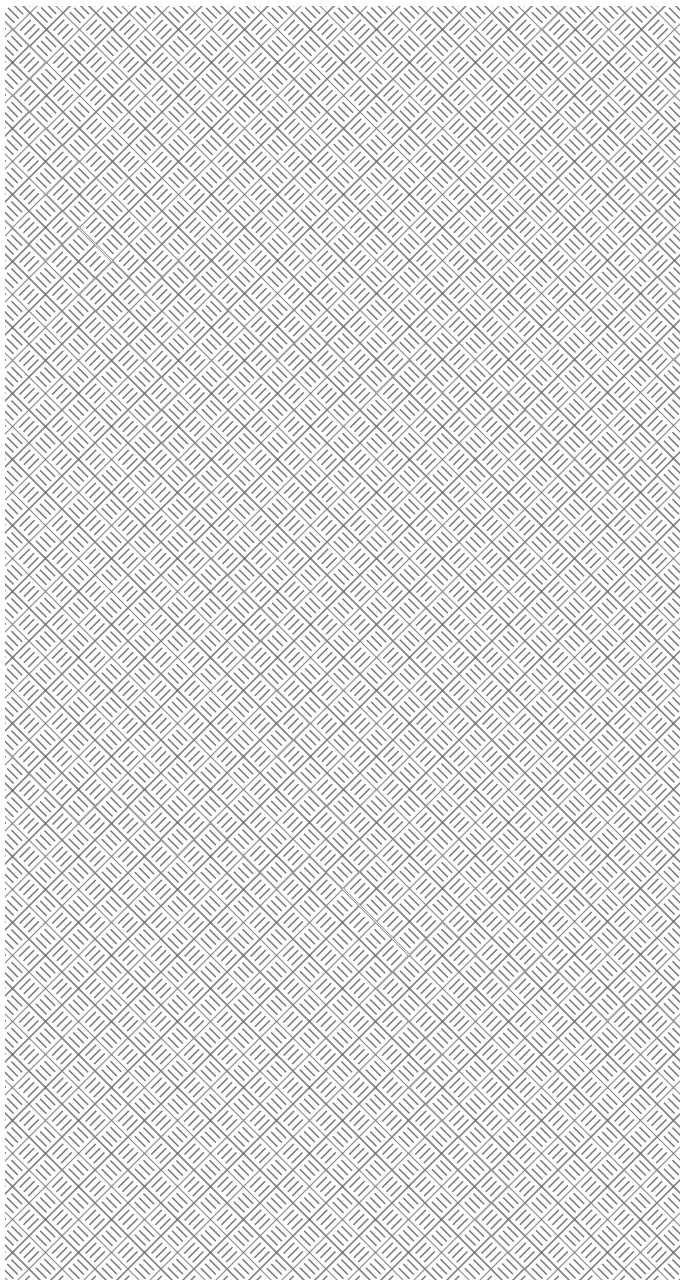
Ces trois publications récentes déconstruisent chacune les préjugés liés à leur sujet et offrent trois étapes complémentaires et indispensables pour une réflexion renouvelée sur la peinture du XIXe siècle. Sortir des *a priori* à l'encontre de l'école, comme institution académique ou comme institution « nationale » constitue l'objectif des deux premiers ouvrages. Quant au dernier, il offre une belle possibilité d'interroger le statut du discours porté sur l'art et d'interroger à nouveaux frais ces œuvres longtemps délaissées.



1. Voir entre autres Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt (éd.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich*, Berlin, Gebrüder Mann, 1981; Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt, Gerd Wolandt (éd.), *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, Berlin, Gebr. Mann, 1983; Ekkehard Mai, Peter Paret (éd.), *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln, Böhlau, 1993.

2. Les références sont données dans la bibliographie générale de l'ouvrage.
3. Athanasius von Raczynski, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, Paris, Jules Renouard, 1836–1841, 3 vol.
4. Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum. 1790–1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 3, München, Prestel, 1967 ; James Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, München, Beck, 2002 ; Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 22, München, Prestel, 1974.
5. Wend Kalnein (éd.), *Die Düsseldorfer Malerschule*, cat. expo., Kunstmuseum Düsseldorf, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Mayence, 1979. L'École de Düsseldorf a fait l'objet de nombre d'expositions abordant des thématiques ou des problèmes plus resserrés ou traitant l'œuvre d'artistes importants qui en ont fait partie. Pour une introduction à l'historiographie de cette école, voir France Nerlich, « La peinture en Allemagne au XIXe siècle. Religion et politique : les Nazaréens et l'école de Düsseldorf », *Perspective – Revue de l'INHA*, 2, 2008, p. 307–337.
6. La majeure partie des œuvres exposée est tirée du fonds du musée. Cette collection a été constituée au XIXe siècle par la société d'art de Düsseldorf, fondée en 1846, notamment par le biais d'achat dans les ateliers des peintres. Il s'agissait de forger et de rendre visible l'identité d'une bourgeoisie rhénane, soucieuse de marquer son indépendance par rapport à Berlin, la capitale du royaume de Prusse, à laquelle la Rhénanie avait été soumise après la chute de Napoléon.





Max Klinger. Le théâtre de l'étrange.

Les suites gravées 1879–1915,

Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de

Strasbourg: Strasbourg, MAMCS Editions 2012, 270 Seiten

Eveliina Juntunen

Im Frühsommer 2012 zeigten die Straßburger Museen eine umfassende Schau druckgraphischer Arbeiten Max Klingers, die in ihrer Präsentation aller radierten Zyklen selbst die Ausstellungen in Deutschland anlässlich des 2007 ausgerufenen Klingerjahres übertraf. Die damaligen Ausstellungen – unter anderem in Leipzig, Karlsruhe und Köln/Aachen – zielten darauf ab, anlässlich des 150-jährigen Geburtstags des Künstlers einen Überblick über dessen Schaffen zu geben. Während in Leipzig Klingers Arbeiten in Malerei, Skulptur und Grafik neben den Werken von Zeitgenossen gezeigt wurden,¹ konzentrierten sich die Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe² sowie das Käthe-Kollwitz-Museum in Köln und das Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen³ auf sein grafisches Schaffen. Keine der Ausstellungen präsentierte jedoch alle der insgesamt 14 druckgrafischen Opera Max Klingers. Das letzte Opus *Das Zeit* (1915), das mit einem Abstand von 15 Jahren zu den anderen erschien, wurde im Jubiläumsjahr 2007 gar nicht gezeigt. Die bisher allenfalls am Rande bearbeitete Folge nimmt eine thematische Sonderstellung innerhalb von Klingers grafischem Schaffen ein und scheint auf den ersten Blick geeignet, das von der Forschung etablierte und in Ausstellungen wie auch bei der Tagung zum Jubiläum gepflegte Bild des Künstlers als eines frühen ‚Modernen‘ innerhalb der deutschen Kunst in Frage zu stellen.

Die Kuratoren der Ausstellung standen vor der Aufgabe, einen selbst in Deutschland kaum in der Öffentlichkeit wahrgenommenen Künstler jetzt in Frankreich, das sich selbst als Mutterland der modernen Kunst versteht, bekannt zu machen und Interesse an dessen Werk zu wecken. Dem in französischer Sprache erschienenen Straßburger Katalog gelingt dies mit einer ausgewogenen Mischung aus sachkundigen Überblicken über unterschiedliche Aspekte von Klingers Werk (seine Druckgrafik und dessen Rezeption durch nachfolgende Künstlergenerationen [Marie Gispert], die zeitgenössische wissenschaftliche Erforschung von Traum und Unterbewusstsein als Fundament von Klingers Themen und Darstellungen [Marsha Morton] und Klingers Rezeption in der modernen französischen Kunst [Thierry Laps]) und einem in fulminanter Qualität präsentierten Katalogteil, der die Werke ausnahmslos farbig und meist in Originalgröße abbildet. Dort wird deutlich vor Augen geführt, dass auch das kaiserliche Deutschland mit Klingers Grafiken erstaunliche Werke generierte. Alle 14 druckgrafischen Zyklen sind vollständig abgebildet und jeweils mit einer kurzen Einleitung

Regards Croisés.

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

versehen. Als Beigabe für den interessierten Leser enthält der Katalog ferner die Übersetzung von Giorgio de Chiricos Text *Max Klinger* (1920) sowie drei Gedichte Richard Dehmels mit einer kurzen Einführung des Übersetzers Jean-Yves Masson, der nachfolgend knapp die wechselseitige Inspiration der Künstler beschreibt.

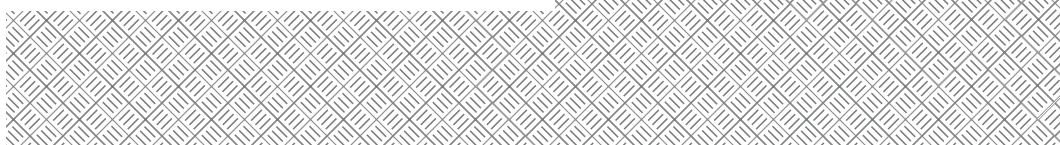
Als Auftakt des Katalogs fungiert der Aufsatz Marie Gisperts, die eine instruktive Übersicht über das grafische Schaffen Klingers liefert und dieses Œuvre in Bezug zu dessen theoretischer Schrift *Malerei und Zeichnung* von 1891 setzt. Darin bot der Künstler seinen Zeitgenossen eine Verständnishilfe für seine *Griffelkunst*, die sowohl die Handzeichnung als auch die Druckgrafik einschließt.⁴ Die vom Künstler getroffene grundsätzliche Unterscheidung zwischen den ‚schönen‘ Künsten der Farbe, Malerei und Skulptur, die das Leben idealisiert darstellen würden, und den grafischen Künsten des Schwarz-Weiß, denen er die Aufgabe zuwies, „die Schwächen, das Scharfe, Harte, Schlechte“⁵ hervorzuheben, bestimme das druckgraphische Werk. Die Griffelkunst dürfe suggestiv sein und Dinge zeigen oder Themen abdecken, deren Darstellung in den repräsentativen Gattungen inadäquat erscheinen. Gispert stellt die Schrift *Malerei und Zeichnung* als ein Plädoyer für die Autonomie der Grafik vor, die Klingers Einfluss auf spätere Künstlergenerationen begründete; zugleich präsentiert sie einen eindrucksvollen Querschnitt seines Schaffens in technischer und inhaltlicher Hinsicht. An ausgewählten Beispielen erläutert sie luzide die große technische Meisterschaft des Leipzigers in den Ätzkünsten und stellt die inhaltliche Breite seines Schaffens vor, die ihn zu einem Vorbild für so unterschiedliche (deutsche) Künstler wie Käthe Kollwitz und Lovis Corinth, aber auch für (ausländische) wie Alfred Kubin und Edvard Munch werden ließ. Gisperts gelungene Überblicksdarstellung zu Klingers druckgrafischem Schaffen würde durch zahlreichere Verweise auf weiterführende wissenschaftliche Literatur noch gewinnen. So muss der interessierte Leser mühsam die angehängte Bibliografie durchgehen, um detaillierte Studien zu bestimmten Fragen zu finden.

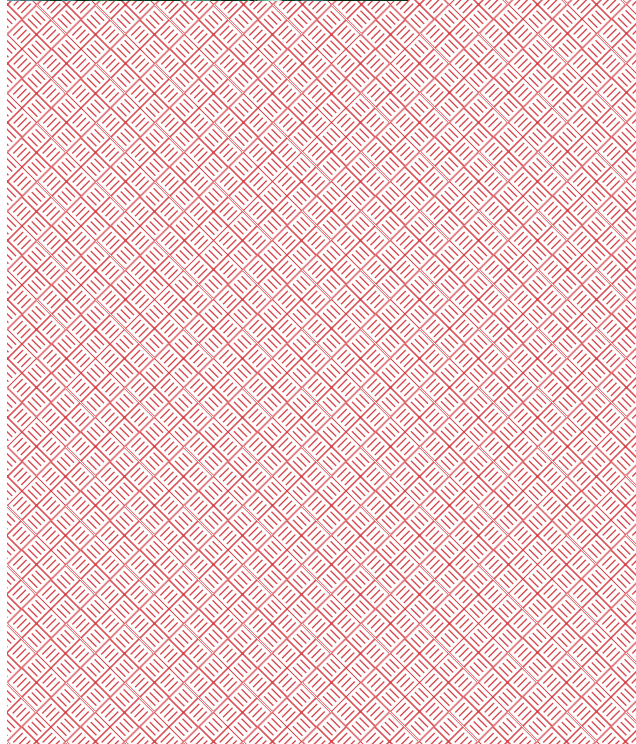
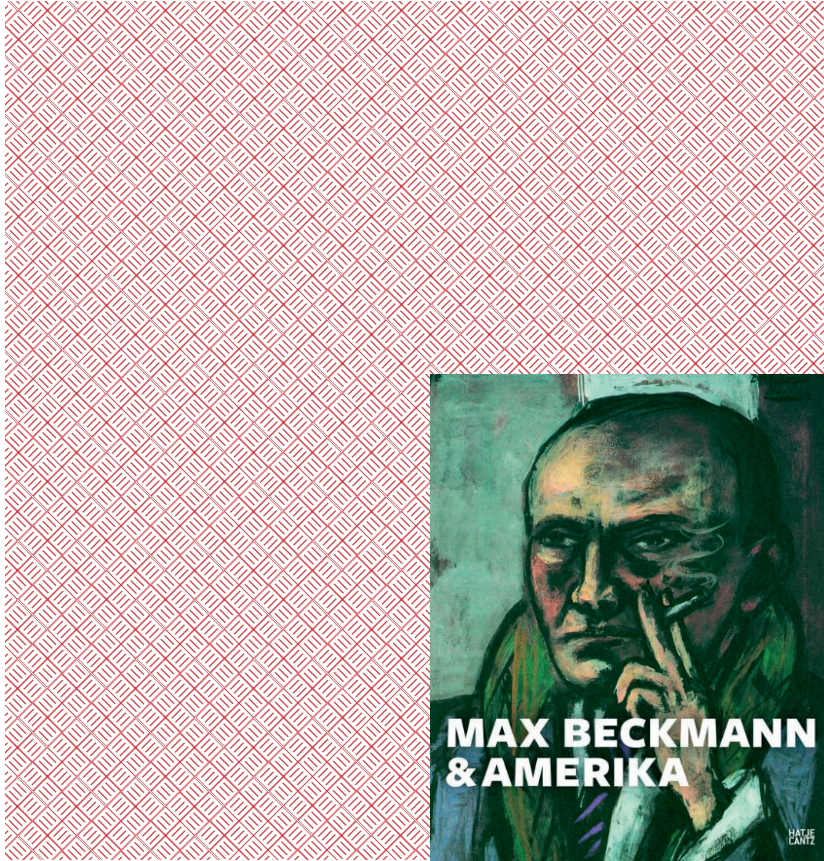
Marsha Morton, eine renommierte amerikanische Forscherin zur deutschen Kunst des späten 19. Jahrhunderts, charakterisiert Max Klinger als einen Künstler, der sich allen gängigen kunsthistorischen Kategorisierungen entziehe. Genau darin sieht sie die Modernität des Künstlers begründet, der mittels Ironie und Satire, Doppeldeutigkeit und dem Gefühl der Fremdheit ‚klassische‘ Themen der Moderne wie die moderne Stadt, die menschliche Psyche und Sexualität, das Groteske oder die Musik aufgreife. In ihrem Beitrag unterstreicht sie die Bedeutung, die Klingers großbürgerliche Herkunft für seine Kunst hatte. Dabei geht es ihr nicht um Klingers immer wieder konstatierten Kenntnisse der antiken Mythologie und Kunst; wichtig erscheint ihr vielmehr sein Wissen um die aktuellen Diskussionen der neuesten Erkenntnisse zur Evolution, zur Psychologie und zu den Gesellschaftswissenschaften, die er besonders in seine druckgrafischen Werke einfließen ließ.⁶ Entgegen der großbürgerlich-humanistischen Vorstellung vom ‚abendländischen‘ Menschenbild enthülle der Künstler in seiner *Griffelkunst* immer wieder die Dominanz des sexuellen Instinkts und der Aggression und lasse sie als eigentliche Triebfedern des menschlichen Handelns hervortreten. Auf diese Weise entlarve er die moralischen Ansprüche und die soziale Kontrolle innerhalb der Gesellschaft als hohle Konstruktion und durchbreche bisherige Grenzen des Darstellbaren und Bildwürdigen.

Thierry Laps vom Straßburger *Musée d'Art moderne et contemporain* wendet sich in seinem Beitrag der französischen Rezeption des Leipzigers zu, der dort zu seinen Lebzeiten, auch bedingt durch die Ereignisse der Jahre 1870/71, nur punktuell wahrgenommen wurde. Als wichtigste frühe Vermittlerfigur fungierte der Dichter Jules Laforgue, der Klinger als „génie de bizarre“⁷ feierte und ihn persönlich in Berlin traf. Laps zitiert die frühen Besprechungen Laforgues sowie dessen Briefe an Klinger während dessen Aufenthalts in Paris Mitte der 1880er Jahre und stellt die Faszination des Franzosen für das Werk Klingers heraus. Trotz einiger Besprechungen Laforgues in der *Gazette des Beaux-Arts* wurde seine Kunst in ihrer Originalität kaum und allenfalls zaghaft in Frankreich wahrgenommen. Von einer intensiveren Rezeption kann am ehesten bei Surrealisten wie André Breton gesprochen werden, der dem Klingerschen Handschuh eine bronzene Version folgen ließ. Letztlich wurde dem Leipziger allenfalls wegen der Parallelen seiner Kunst zu surrealistischen Ideen in Frankreich Tribut gezollt – ein einseitiger Blick auf dessen Œuvre, dem jetzt die Ausstellung und der Katalog begegnen.

Dieses Werk, das allein wegen der opulenten Wiedergabe der gesamten radierten Zyklen und der unterschiedlichen inhaltlichen Facetten der Beiträge als eine vielseitige Einführung in das graphische Schaffen Max Klingers dienen kann, hätte man gerne um eine ausführlichere Auseinandersetzung mit der zyklischen Form und deren Bedeutung für die jeweilige Darstellung bereichert gesehen. In jedem Fall weckt die Publikation die Neugierde auf das vielseitige Werk Klingers und den Wunsch nach eingehender Betrachtung der druckgrafischen Blätter.

1. *Eine Liebe. Max Klinger und die Folgen*, Ausst.-Kat. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Bielefeld/Leipzig 2007.
2. *Max Klinger. Die druckgraphischen Folgen*, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Heidelberg 2007.
3. *Max Klinger. „Alle Register des Lebens“. Graphische Zyklen und Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Köln und Aachen, Käthe-Kollwitz-Museum Köln und Suermondt-Ludwig-Museum, Berlin 2007.
4. *Max Klinger, Malerei und Zeichnung*, hg. von A. Hübscher, Leipzig 1985.
5. Klinger, 1985, vgl. Anm. 4, S. 44.
6. Vgl. auch: Marsha Morton, „Spellbound: Klinger and the Psychology of Hypnosis, Nerves and the Unconscious of the Self“, in: *Max Klinger. Wege zur Neubewertung*, hg. von P. Langer, Z. Pataki und T. Pöpper, Schriften des Freundes-
- kreises Max Klinger e.V, Bd. 1, Leipzig 2008, S. 182–199.
7. Zitiert nach Thierry Laps, „Le souvenir de Max Klinger en France, entre émergence et latence“, in: *Max Klinger. Le théâtre de l'étrange. Les suites gravées 1879–1915*, Ausst.-Kat. Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg 2012, S. 37.





Beckmann & Amerika,

cat. exp. Städel Museum, Frankfurt am Main,

7 oct. 2011 – 8 janv. 2012,

Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2011, 280 pages

Max Beckmann. Die Landschaften,

cat. exp. Kunstmuseum, Basel,

4 sept. 2011 – 22 janv. 2012,

Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2011, 236 pages

Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht,

cat. exp. Museum der bildenden Künste, Leipzig,

17 sept. 2011 – 22 janv. 2012,

Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2011, 400 pages

Marie Gispert

« Comme préliminaire à ma tentative d'explication (c'est-à-dire une explication presque impossible *a priori*), j'aimerais insister tout d'abord sur le fait que je ne me suis jamais occupé de politique sous quelque forme que ce soit »¹. À la lecture des trois derniers catalogues d'expositions consacrées simultanément à Max Beckmann à l'automne 2011 à Bâle, Francfort et Leipzig, on ne saurait donner tout à fait raison aux propos de l'artiste tenus à Londres en 1938. En effet, s'il ne s'agit pas, ou pas directement, de politique, il y est en tout cas largement question de l'actualité, du monde contemporain de l'artiste, mais aussi de son quotidien. De la part allégorique et mythologique de son œuvre, de la complexité de signification mêlant réel et imaginaire des triptyques, il n'est ici que peu question. Abordant pour les uns des genres moins étudiés, le paysage et le portrait, pour l'autre les

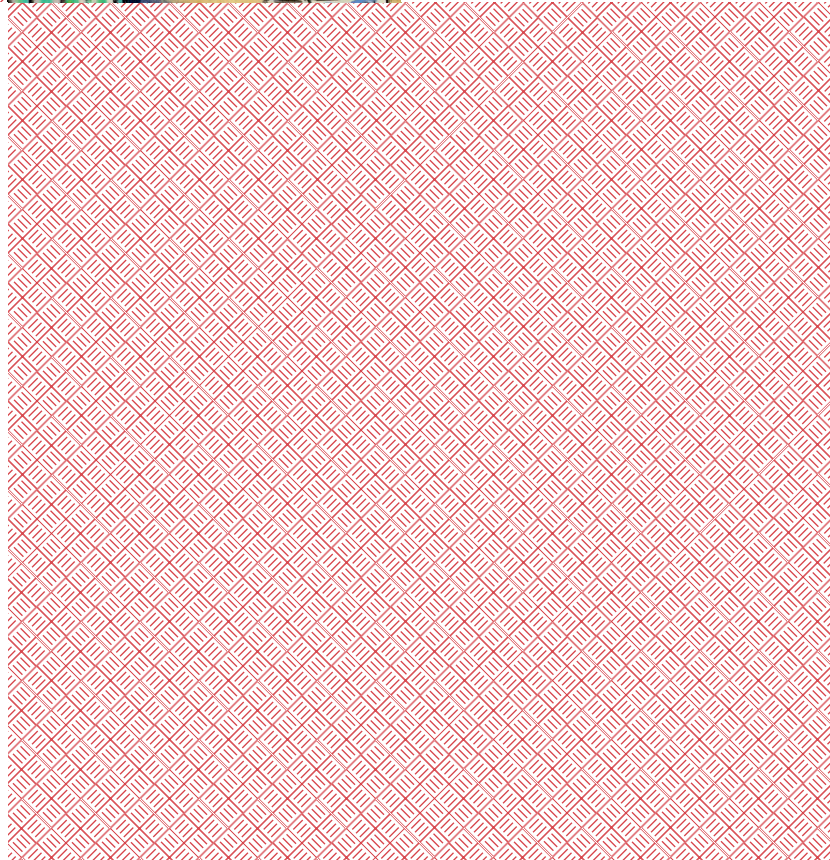
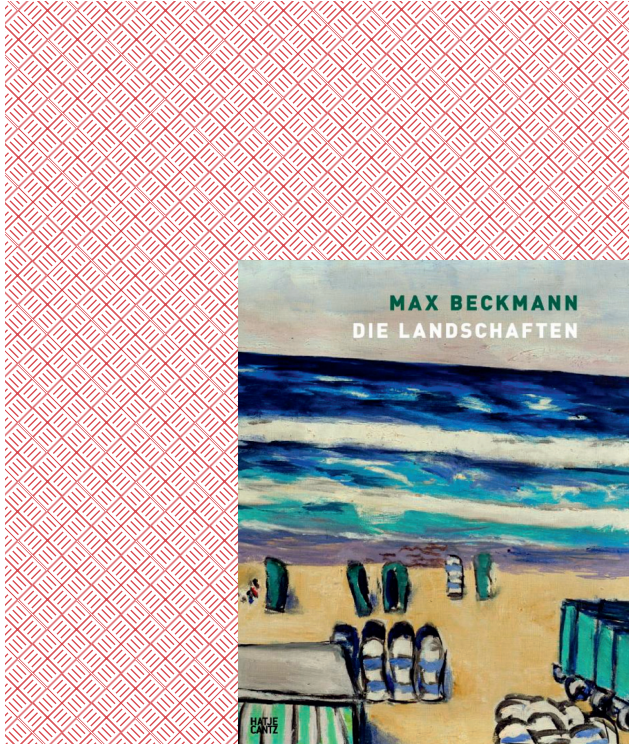
Regards Croisés.

Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 1 / 2013.

● œuvres américaines de Beckmann entre 1947 et 1950, ces catalogues ne s'attachent certes pas à des sujets tout à fait inédits. Néanmoins, leur parution simultanée éclaire d'un jour différent la recherche beckmannienne et la richesse de leurs essais, tout comme les outils pratiques et méthodologiques qu'ils offrent, en font des sommes incontournables.

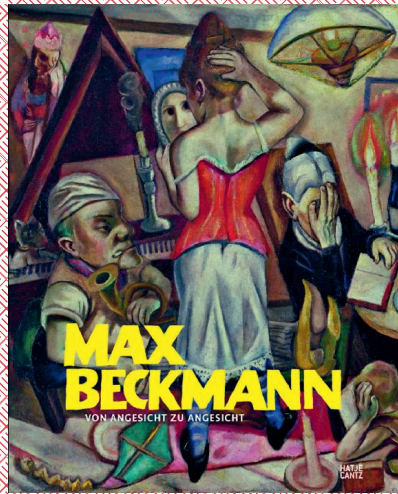
L'approche est donc ici plus historique et décrit une peinture plus ancrée dans le réel. Cette histoire, c'est d'abord celle du quotidien du peintre, présent de multiples manières dans ses œuvres. L'essai de Nina Peter dans *Max Beckmann. Die Landschaften* analyse ainsi l'importance pour les paysages de Beckmann des observations météorologiques, souvent notées dans son journal, et des événements naturels de manière générale². En 1928 par exemple, il réalise cinq toiles après un séjour à Scheveningen, sur les côtes hollandaises. Sans que l'on puisse à proprement parler de série, on peut néanmoins trouver dans quatre d'entre eux une sorte de cycle des jours³. Depuis une vue matinale sur la plage à cinq heures du matin jusqu'au rougeoiement du couchant observé d'une terrasse, Beckmann associe à chaque moment de la journée une tonalité dominante, tout en ménageant des accords de couleurs d'une œuvre à l'autre, allant dans le sens d'une compréhension globale de ces quatre œuvres. Ce réel, ce quotidien, est aussi celui d'une époque difficile. Dans un essai tout à fait éclairant, Beatrice von Bormann propose une typologie des paysages de l'époque néerlandaise⁴. À côté de paysages du souvenir de la riviera française visitée avant guerre ou de paysages néerlandais pittoresques, un certain nombre sont davantage liés au contexte historique, y compris dans ses contingences matérielles. On apprend ainsi qu'un paysage comme *Polderlandschaft mit Hembrug*⁵, où l'on découvre à l'horizon le pont de chemin de fer sur la Nordsee, n'a été possible que parce que Erhard Göpel, lors de son retour en Allemagne, a fait don à Beckmann de sa bicyclette, permettant ainsi des échappées hors d'Amsterdam et de nouveaux motifs. De même, l'insistance sur les polders n'est pas seulement d'ordre pittoresque, mais intimement liée à l'« hiver de la famine », cet hiver 1944 au cours duquel le Nord des Pays-Bas, encore occupé, subit à la fois un blocus allemand et, en réponse, une grève des chemins de fer ordonnée par le gouvernement en exil. Les polders, donc, pour rappeler la faim, et les poteaux pour faire écho au manque d'électricité. Si l'artiste ne s'est donc « jamais occupé de politique », il se fait en tout cas le témoin de l'Histoire. Et, malgré les dénégations beckmanniennes, l'essai très convaincant de Christian Fuhrmeister et Susanne Kienlechner montre à quel point la politique était bel et bien présente dans les œuvres néerlandaises de Beckmann, et plus particulièrement dans ses triptyques⁶. Un impressionnant examen des sources, notamment des originaux complets des journaux de l'artiste et de sa femme Mathilde, conservés aux Archives of American Art de la Smithsonian Institution à Washington, et de la correspondance de la Beckmann Archiv de Munich, a ainsi permis aux deux auteurs d'identifier un certain nombre de personnages dans les triptyques *Schauspieler*, *Karneval* et *Blindekuh*⁷, triptyques qui ne sont cependant pas exposés à Leipzig. Parmi eux, une partie de la résistance intellectuelle néerlandaise, tout particulièrement parmi les comédiens et musiciens ; Beckmann prend bien position face à la situation de la culture et de la société dans les Pays-Bas occupés et donne forme plastique à la menace qui pèse sur ses représentants. Une peinture du réel, donc, qui est également, si ce n'est politique, du moins historique.

Réel ne veut cependant jamais dire « réaliste ». Beckmann poursuit ainsi son discours de 1938 : « J'ai seulement essayé, aussi intensément que possible, de réaliser *ma* vision du monde »⁸. Au réel en effet, à l'histoire, à l'actualité même, Beckmann imprime sa marque, son



● moi. Hans Belting, dans le catalogue *Max Beckmann. Die Landschaften*, consacre un essai à la présence du moi dans le paysage, à cette « mise en scène biographique du monde ». Absent physiquement des paysages qu'il représente, l'artiste y imprime néanmoins sa marque, son regard. *Der Hafen von Genua*, de 1927⁹, semble ainsi une image programmatique. Sur le dossier d'un fauteuil, un châte est jeté, sorte de nature morte devant le paysage rappelant la présence du peintre, procédé repris à plusieurs reprises par Beckmann. Le port de Gênes est vu de nuit, mais cette nuit relève moins d'un rêve surréaliste que d'une nuit vécue, une ville re-découverte dans la nuit, re-vue d'une autre manière que le jour, par un peintre qui affirme : « j'ai vu cela ». Beckmann introduit également son quotidien, ses proches dans ses œuvres, y compris dans ses grandes scènes de genre qui n'ont *a priori* rien à voir avec eux. Uwe M. Schneede revient ainsi sur les personnages familiers présents dans les œuvres de Beckmann de l'immédiat après-guerre¹⁰. Dans *Die Nacht*¹¹, on identifie généralement dans deux des bourreaux les Battenberg, amis chez qui Beckmann a trouvé refuge à Francfort pendant la guerre ; dans la femme aux jambes écartées, sa femme Mina, et à côté d'elle son fils Peter. Pour autant, y insiste l'historien d'art, il serait réducteur de chercher à donner une signification à l'œuvre à partir des personnages familiers qui y apparaissent. Beckmann teste ici l'effet plastique de scènes de torture et de supplice avec de nombreuses figures dans un espace très étroit. Pour cela, il a besoin d'utiliser non des épures de personnages, mais de véritables physionomies, concrètes. Il utilise donc les traits de ses proches.

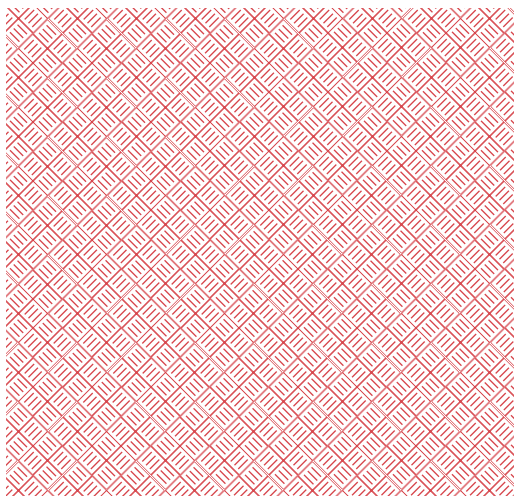
Apportant un éclairage original sur les œuvres de Beckmann, les trois catalogues s'intéressent également de près à l'artiste au travail. Les essais du catalogue *Max Beckmann. Die Landschaften* reviennent par exemple à plusieurs reprises sur le rôle joué par les cartes postales dans la conception du paysage et sur les reprises de construction et de motif d'une œuvre à l'autre. Comme le note Nina Peter, le soleil à moitié caché par un nuage, se reflétant sur la mer à marée basse dans *Meeresstrand*¹², est ainsi emprunté à une carte postale de Zanvoort se trouvant dans le fonds de l'artiste. La contribution la plus éclairante reste néanmoins celle de Lynette Roth dans *Beckmann & Amerika*¹³. L'auteur étudie de manière tout à fait exemplaire plusieurs natures mortes réalisées par l'artiste lors de son arrivée aux États-Unis, et la façon dont celles-ci mettent en œuvre les mêmes principes plastiques et les mêmes processus de construction que ceux enseignés par Beckmann au même moment à ses étudiants de Saint Louis. Lors de l'allocution pour son premier cours le 23 septembre 1947, traduite et lue par sa femme Quappi, il insiste sur le fait qu'en peinture il ne peut jamais s'agir d'une simple imitation de la nature : « Premièrement, l'identification avec l'objet doit être parfaite et, deuxièmement, quelque chose de tout différent doit entrer en jeu. Il est difficile d'expliquer ce second élément, presque autant que de trouver son propre moi ». Beckmann espace donc ses corrections, ne venant que deux fois par semaine, afin de permettre à ses étudiants de chercher ce « quelque chose ». Lorsqu'il intervient en revanche, c'est parfois de manière directement physique à même les œuvres de ses élèves. Il en va de même avec les siennes. Dans *Souvenir Chicago*¹⁴, Beckmann travaille une nature morte nocturne dans une chambre d'hôtel. Il s'inspire pour cette œuvre d'un dessin à la plume montrant une vue des grattes ciel et rampes d'incendie depuis une fenêtre¹⁵. Et il applique ici l'un des conseils donnés à ses étudiants, à savoir que même dans les dessins, « [on] doi[t] dès le début respecter la répartition dans l'espace ». Néanmoins, « en peinture la composition – la disposition dans l'espace et la répartition des surfaces – doit



● s'étendre jusqu'aux derniers recoins du tableau »¹⁶. Dans *Souvenir Chicago*, toute la surface est soumise à une construction complexe, délimitant un espace dense, sans aucun moyen perspectif véritable. De plus, il apparaît clairement que plusieurs aspects des relations entre objets au sein de cet espace ont en réalité été déterminés une fois la composition posée, comme des ajouts, des « corrections » à l'image de celles que Beckmann imposait à ses élèves, ici afin d'accentuer l'étroitesse de l'espace.

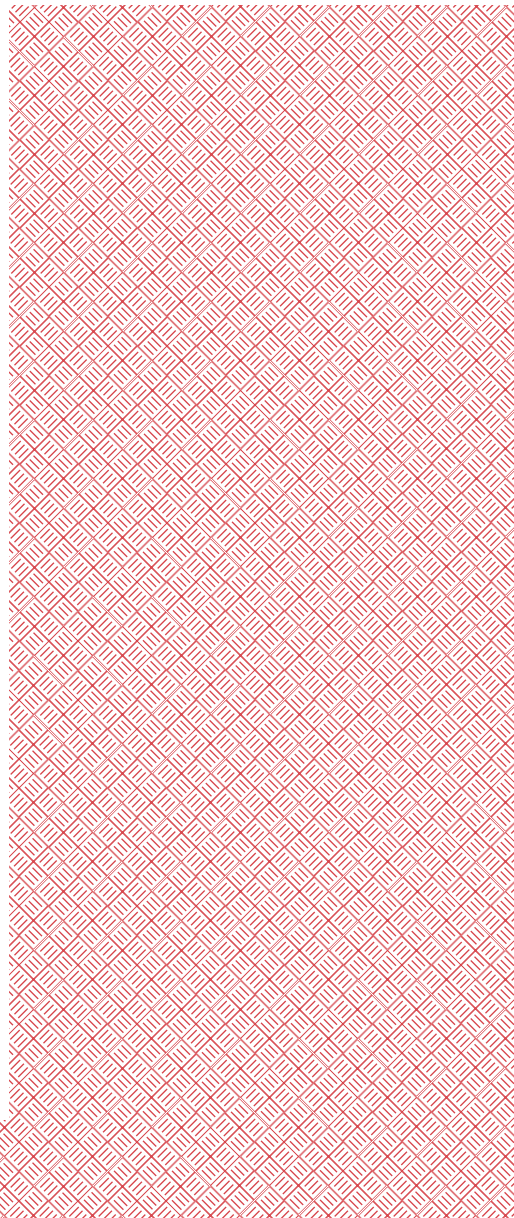
De Beckmann enseignant à Beckmann source d'inspiration, il n'y a parfois qu'un pas, que les catalogues interrogent également. Qu'en a-t-il été, et qu'en est-il, aujourd'hui, de la postérité de Beckmann auprès des artistes ? Stefana Sabin revient ainsi sur le décalage entre un Beckmann reconnu, adulé parfois, lorsqu'il arrive aux Etats-Unis en 1947, et le fait qu'il reste totalement étranger, dans tous les sens du terme, au nouvel art abstrait qui s'y développe à cette époque¹⁷. C'est donc une génération plus tard qu'il faut chercher des artistes inspirés par l'artiste allemand et Marcus Andrew Hurttig dresse un parallèle tout à fait intéressant entre Beckmann portraitiste et Alex Katz ou Marlene Dumas¹⁸. David Anfam tente néanmoins dans un essai stimulant de mettre en perspective les chronologies parallèles des années américaines de Beckmann et de la naissance de l'expressionnisme abstrait, en dépassant les mots très durs de Greenberg sur le triptyque *Departure* ou le rejet de l'abstraction du peintre allemand¹⁹.

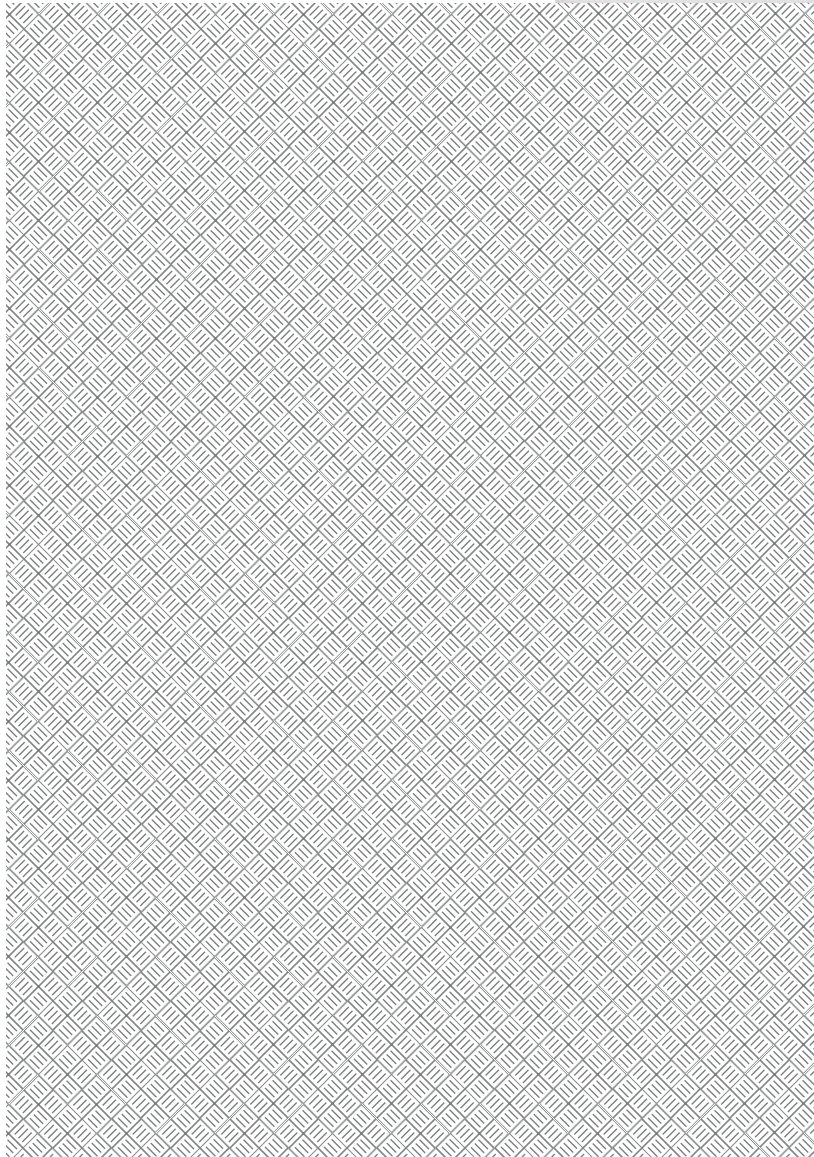
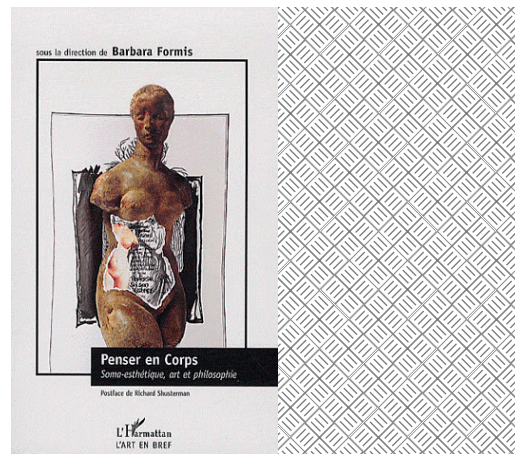
Extrêmement riches, les trois catalogues sont également exemplaires en terme de méthode. Chaque œuvre, peinture, dessin, gravure ou même sculpture, puisque l'exposition francfortoise en propose quelques unes, fait l'objet d'un commentaire précis. Surtout, les outils à destination du chercheurs sont nombreux et essentiels : chronologie détaillée avec carte à l'appui du séjour américain, photographies et textes majeurs de Beckmann écrits aux Etats-Unis pour *Beckmann & Amerika*, double dictionnaire biographique extrêmement complet (l'un général, l'autre plus spécifiquement lié à l'exil amstellodamois) et souvenirs de plusieurs personnes portraiturees par Beckmann pour *Von Angesicht zu Angesicht*, importante bibliographie pour les trois catalogues. Ils forment donc un tout conséquent, qui rend finalement possible cette « tentative d'explication » qu'évoquait Beckmann dans son discours de 1938.



1. Max Beckmann, « A propos de ma peinture », in *Ecrits*, Paris, Ensb-a, 2002, p. 215.
2. Nina Peter, « " Heimatgefühl im Kosmos ". Naturereignisse in den Landschaften Max Beckmanns », in *Max Beckmann. Die Landschaften*, cat. exp. Kunstmuseum, Basel, 4 sept. 2011–22 janv. 2012, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011, p.27–39.
3. Max Beckmann, *Scheveningen, fünf Uhr früh*, 1928, huile sur toile, 56,5 x 63cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne, München, cat. 22 ; *Badekabine (grün)*, 1928, huile sur toile, 70 x 85 cm, Bayerische

- Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne, München, cat. 23 ; *Grauer Strand*, 1928, huile sur toile, 35,5 x 78,5cm, collection privée, Allemagne, Courtesy Villa Grisebach, Berlin, cat. 24 ; *Abend auf der Terrasse*, 1928, huile sur toile, 95,5 x 35,5 cm, Richard L. Feigen, cat. 25.
4. Beatrice von Bormann, « Landschaften des Exils – Max Beckmanns niederländische Jahre 1937–1947 », in *Max Beckmann. Die Landschaften*, op.cit., p.41–53.
 5. Max Beckmann, *Polderlandschaft mit Hembrug*, 1944, huile sur toile, 56 x 95cm, collection privée, cat.61.
 6. Christian Fuhrmeister, Susanne Kienlechner, « Max Beckmann und der Widerstand in den Niederlanden. Überlegungen zu *Schauspieler* (1941/42), *Karneval* (1942/42) und *Argonauten* (1950) », in *Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht*, cat. exp. Museum der bildenden Künste, Leipzig, 17 sept. 2011–22 janv. 2012, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011, p. 38–52.
 7. Max Beckmann, *Schauspieler*, 1941–42, huile sur toile, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge ; *Karneval*, 1942–43, huile sur toile, University of Iowa Museum of Art, Iowa City ; *Blindekuh*, 194–45, huile sur toile, The Minneapolis Institute of Art.
 8. Max Beckmann, op. cit., p.215 [souligné par nous]
 9. Max Beckmann, *Der Hafen von Genua*, 1927, huile sur toile, 90,5 x 169,5 cm, Saint Louis Art Museum, cat. 18.
 10. Uwe M. Schneede, « Bildnisse in der Moderne. Bedeutungen, Funktionen », in *Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht*, op. cit., p.18–25.
 11. Max Beckmann, *Die Nacht*, 1918/19, huile sur toile, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
 12. Max Beckmann, *Meeresstrand*, 1935, huile sur toile, 65 x 95,5 cm, Museum Ludwig, Köln, cat. 42.
 13. Lynette Roth, « "Erstes Problem". Max Beckmanns Stilleben aus Saint Louis », in *Beckmann & Amerika*, cat. exp. Städel Museum, 7 oct. 2011–8 janv. 2012, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011, p.60–68.
 14. Max Beckmann, *Souvenir Chicago*, 1948, huile sur toile, 109,2 x 79 cm, Harvard Art Museum, Cambridge, Mass., cat. 73.
 15. Max Beckmann, *View from hotel window in Chicago*, 1948, dessin à la plume, 265 x 180 cm, Karin und Rüdiger Wolhard, Frankfurt am Main, cat. 72.
 16. *Ibidem*, p.519.
 17. Stefana Sabin, « "Und bin damit gewissermassen schon halber Amerikaner". Beckmann zwischen ideeller Anpassung und realer Isolation », in *Beckmann & Amerika*, op.cit., p.52–59.
 18. Marcus Andrew Hurrting, « Beckmann-Dialog : Marlene Dumas und Alex Katz », in *Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht*, op. cit., p.59–65.
 19. David Anfam, « Beckmann und der abstrakte Expressionismus. Existenz in Raum », in *Beckmann & Amerika*, op.cit., p.262–269.





Barbara Formis (Hg.),

Penser en Corps. Soma-esthétique, art et philosophie.

Mit einem Nachwort von Richard Shusterman,

Paris: L'Harmattan, coll. L'Art en Bref, 2009, 224 Seiten

Ann-Cathrin Drews

Die virtuelle Welt kommt nur scheinbar ohne den Körper aus. Dies zeigt der zeitgenössische Körperwahn, der gerade durch Bilder künstlicher Körper angeregt wird und am Zenit immer stärkerer Körperdisziplinierungen steht wie in Sport, Kosmetik oder Chirurgie. Dass diese an äußerlichen Bildern orientierten Entwicklungen auch als Ästhetik des Körpers bezeichnet werden, sollte nicht darüber hinweg täuschen, dass es sich hier um eine verkürzte Betrachtung handelt, bei der nur die Ebene der externen Repräsentation des Körpers erfasst und „über“ dessen gleichzeitige körperliche Immanenz der sinnlichen Prozesse gesetzt wird. Doch weder Körper noch Ästhetik bestehen nur „in“ oder „durch“ Repräsentation.

Diese Beobachtungen veranlassen Barbara Formis, Herausgeberin des Sammelbands *Penser en Corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, gerade vor dem Hintergrund der aktuellen Relevanz des Körpers in der zeitgenössischen Kultur dessen Bedeutung zu reflektieren. Die Autoren setzen sich dabei das herausfordernde Ziel, die Verdrängung des Körpers im philosophischen Dualismus zu befragen, um der Körperlichkeit und Verkörperung bei Prozessen der Wahrnehmung neuen Raum zu verleihen und so auch die ursprüngliche Bedeutung der *aisthésis* als eines wahrnehmenden oder fühlenden Denkens hervorzuheben.

Der Band setzt sich zusammen aus Beiträgen, die 2006 während einer Seminarreihe an der Jan van Eyck Akademie in Maastricht zu den Publikationen des amerikanischen Philosophen Richard Shusterman präsentiert wurden. Maßgeblich führen die jetzt vorliegenden Auseinandersetzungen dessen Ansätze fort, zugleich ordnen sie diese aber auch kritisch ein. Shustermans beigefügter, titelgebender Text *Penser en Corps. Eduquer les Sciences Humaines: Un Appel pour la Soma-Esthétique* erschien bereits 2006 auf Englisch.¹ Der Autor sieht hier die Negierung des Körpers, die sich vor allem in Auseinandersetzungen im Gefolge Descartes' beobachten lässt, in der grundlegenden Ambivalenz des Menschlichen, die den Körper kennzeichnet, begründet: In ihm vereinen sich die Fähigkeit zu noblen Erkenntnissen mit der Zeitlichkeit und Verletzlichkeit des Fleisches, und gerade Letzteres verhindere – klassisch betrachtet – jeglichen Transzendentalentwurf. Demgegenüber führt Shusterman, der vor allem John Deweys pragmatischer Betonung der Erfahrung folgt, das Potenzial der Propriozeption an. Die intrinsische Verbindung zwischen Bewusstsein und Körperlich-

Regards Croisés.

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

keit ermögliche Veränderungen nicht nur über das äußerliche Bild, also über die Repräsentation des Körpers. Indem gezielt auf körperliche Prozesse geachtet wird, könnten unbewusste Verhaltensmuster wahrgenommen und durch die Aufmerksamkeit auf das „Soma“ – ein Begriff, der für Shusterman eine Verbindung zwischen Körper-Geist (*corps-esprit*) impliziert – verändert werden. Dieses Unterfangen und Forschungsfeld hat Shusterman 1996 als „Soma-Ästhetik“ bezeichnet; sie verbindet analytische, pragmatische und praktische Betrachtungen, die Shusterman selber als Theoretiker, Philosoph und praktizierender Körpertherapeut ausübt. Shusterman dreht also die historische Hierarchie von Körper und Bewusstsein um, wenn er darauf hinweist, dass sich letzterem (*fin*) verpflichtet zu fühlen auch bedeute, sich dem Weg (*moyen*) dahin – für Shusterman also dem Körper – verpflichtet zu fühlen. Sprich: Wer Kopfschmerzen hat, wird nicht gut nachdenken können. Soma-Ästhetik exemplifiziert demzufolge die Verbindung des Mentalen mit dem Körperlichen.² In der von Shusterman für notwendig erachteten Verbindung von „Körper, Bewusstsein und Kultur“ wird besonders das pädagogische Erbe des Pragmatismus deutlich: Das „wirklich“ Menschliche kann nur erreicht und verbessert werden im Rahmen einer Ausbildung, die Körper, Bewusstsein und Kultur miteinander verbindet.³

Besonders an der vorliegenden Textsammlung ist, dass Shustermans Thesen erstmalig gebündelt in einem interdisziplinären Feld weiterverfolgt und deren Argumentation dabei in Philosophie wie auch in der bildenden Kunst anhand konkreter Beispiele anschaulich untersucht wird. Aufschlussreich ist dabei zunächst, dass dem Band *Penser en Corps* auch ein Beitrag über die praktischen Quellen der Soma-Ästhetik beigelegt ist. So folgt Erica Ando in *La Méthode Feldenkrais, une soma-esthétique pratique* einer Lektion Moshe Feldenkrais' aus dessen *Prise de Conscience par le Mouvement* und ermöglicht dem/der Leser/in eine eindringliche Begegnung mit der Praxis des Körpers, die vor allem auf die körperliche Korrekturfähigkeit bei der Wiederholung von Bewegungsabläufen aufmerksam macht.

Die inhaltliche Anordnung des Buches folgt auch im Weiteren der interdisziplinären Bestimmung der „Soma-Ästhetik“, die sich somit gegenüber Wissensfixierungen und traditionellen akademischen Grenzen der Philosophie als ein Wissen in Veränderung ausgibt. Emmanuel Alloa, Barbara Formis und Agnès Lontrade analysieren in ihren Beiträgen das Potenzial der Soma-Ästhetik und des Körpers in Hinblick auf deren philosophische Relevanz. In *Le Corps – est-il silencieux?* betrachtet Emmanuel Alloa Shustermans Text *Silence du corps, claudication du philosophe: le déficit d'attention somatique chez Merleau-Ponty*⁴ kritisch – insbesondere dessen Interpretation des Körpers bei Maurice Merleau-Ponty als „cogito silencieux“ oder „langage silencieux“. Alloa verdeutlicht in seiner informierten Lektüre, dass diese „Rhetorik der Stille“ bei Merleau-Ponty kein tatsächlicher Verweis auf den Körper, sondern eher struktureller Hintergrund sei. Von diesem könne sich ein Mögliches, aber „noch nicht Thematisiertes“ abheben. Ähnlich – so Alloa – verhalte es sich mit dem Somatischen: Schließlich nehmen wir bei einer zielgerichteten Aktivität auch nicht die einzelnen Körperteile und -bewegungen wahr. Der Autor entzieht somit Shustermans Definition der Soma-Ästhetik durch die Abgrenzung zu Merleau-Ponty das Fundament. Wertvoll wird diese Differenzierung in Hinblick auf die erweiterte philosophische Bewertung der Soma-Ästhetik. Möchte Shusterman diese als Philosophie des „faire“ gegenüber

dem bloß deskriptiven „dire“ verstehen, so sieht Alloa darin einen Rückfall in eine durch die pragmatische Philosophie vor allem bei John L. Austin längst aufgegebene Binarität.

Beachtenswert ist Agnès Lontrades Aufsatz *Quelle place pour le corps dans l'expérience esthétique?*. Ausgehend von der Beobachtung, dass die Ästhetik des 20. Jahrhunderts (wie bei Merleau-Ponty, Foucault oder Bataille) dem Körper besonderen Stellenwert – z. B. anhand erotischer Bestimmungen wie der *jouissance* – einräumt, sucht Lontrade dem genauen Status des Körperlichen in der Ästhetik der Aufklärung auf die Spur zu kommen. Statt auf einen „kantischen Puritanismus“ in Folge von Platons oder Descartes' Verneinung des Körperlichen zu verweisen, verschiebt Lontrades präzises Vorgehen die vorliegenden Ambivalenzen von einer allzu direkten Trennlinie zwischen Körper und Geist hin zu einer facettenreichen Charakterisierung der ästhetischen Erfahrung und des erweiterten Anliegens Kants. Dabei hebt sie zunächst die Bedeutung des Körpers für die Theorien der Malerei bei Roger de Piles, Jean-Baptiste Du Bos und Denis Diderot hervor, um dann in den Entwürfen Alexander Baumgartens und Immanuel Kants die Position des Sinnlichen anzusprechen. Habe Baumgarten diesen empirischen Anteil über das *analogon rationis* in der Erkenntnistheorie begründet, so erkenne Kant – auch unter Berücksichtigung Epikurs – gerade in *Der Kritik der Urteilskraft* (1790) das Sinnliche als wichtige Zutat zur Erkenntnis. Das Thema des Geschmacks, das auf die Subjektivität verweist, exemplifiziert zwar den Bruch mit dem Rationalismus und dient als Brücke zwischen Empfindung (*sensibilité*) und Verständnis (*entendement*). Doch die ästhetische Freiheit des Subjekts in der Urteilskraft liegt gerade darin begründet, sich von dem Reiz (*l'attrait*) distanzieren zu können und nicht – wie dies bei der Evozierung des Ekels geschähe – auf der Ebene der Emotion durch die dem Subjekt eigene *jouissance* überwältigt zu sein. Indem sie diese diskursive Kontrolle in Kants Urteilsbegriff – auch unter Rückgriff auf Hannah Arendts *Lectures on Kant's Political Philosophy* (1970) – philosophiehistorisch als Versuch einordnet, den politischen *sensus communis* herzustellen, wird deutlich, warum die Präsenz des Körpers (wie übrigens auch in den oben genannten kunstkritischen Schriften) in der Aufklärung einer begrifflichen Dimension untergeordnet bleiben muss: Vielmehr als um eine – aus heutiger Sicht kritisierte – Verdrängung des Körpers handelt es sich darum, die Kommunizierbarkeit der Urteile sicherzustellen. Daher sei eine nicht-diskursive, sich dem Logozentrismus entziehende Soma-Ästhetik noch nicht am Platz;⁵ sie kann – so möchte man ergänzen – hier auch nicht platziert werden. Gerade vor dem angesprochenen politischen Hintergrund könnte dieser Text ein wertvoller Ausgangspunkt für zukünftige Betrachtungen des nicht-diskursiven Widerstands – exemplifiziert durch die Figur des Lebens, Begehrens und des Sublimen – in der Ästhetik des 20. Jahrhunderts sein.

Aline Caillet, David Zerbib und Jacinto Lageira befassen sich mit der Rolle des Somatischen für die Kunstrezeption und -produktion und erweitern dabei die ästhetische Diskussion – vorwiegend – hinsichtlich zeitgenössischer Kunstwerke. In anschaulicher Konkretion führt David Zerbib mit *Soma-Esthétique du Corps Absent* eine konzise Betrachtung des künstlerischen Feldes von dem Punkt aus durch, an dem der Körper nicht mehr repräsentiert, sondern stattdessen *ex negativo* angesprochen und gerade durch dieses somatische Verhältnis konstitutiv für die Werke wird. Zerbib identifiziert eine „somatische Form“ des Werks über den Begriff einer „negativen Soma-Ästhetik“. Diese latente Ebene sei auch

◊ dann grundlegend am Werk, wenn der Betrachter nicht aktiv im Sinne einer Partizipation teilnimmt. So werde in den Installationen der Künstlerin Tatjana Trouvé deutlich, dass zwar die Form eines Körpers und damit die eines Bewusstseins und einer Subjektivität im Spiel seien. Doch falle diese Form keineswegs immer mit der Position des Körpers des Betrachters zusammen.⁶

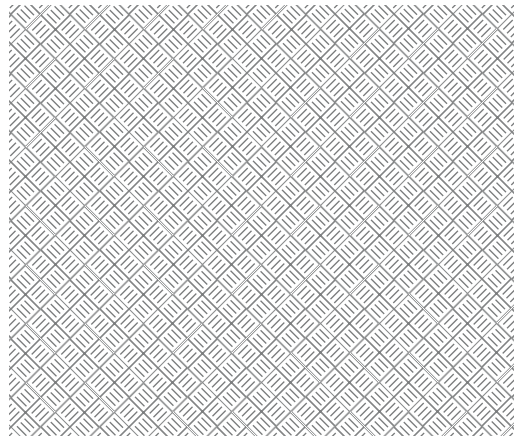
Die theoretische Relevanz dieser somatischen Form, die Zerbib nun als das „ästhetische Objekt“ der Erfahrung zu verstehen vorschlägt, wird prägnant angesichts von Werken wie Bruce Naumans *Performance Corridor* (1969), Thierry Kuntzles konzeptueller Wortinstallation *Here, There, Then* (1977) sowie Gina Panes Performances und deren Dokumentationen (1968–1979) verdeutlicht. Hiermit liegt ein grundlegender Beitrag vor, dessen Reichweite insbesondere hinsichtlich der Konzeptkunst noch zu ermessen ist. Das Immaterielle, das geradezu den Kern des Gründungsmythos der *conceptual art* ausmacht, wird durch die Analyse der räumlichen und kognitiven Begegnungen, die diese Werke dennoch bedingen und konstituieren, in geradezu körperliche Spannung versetzt.⁷

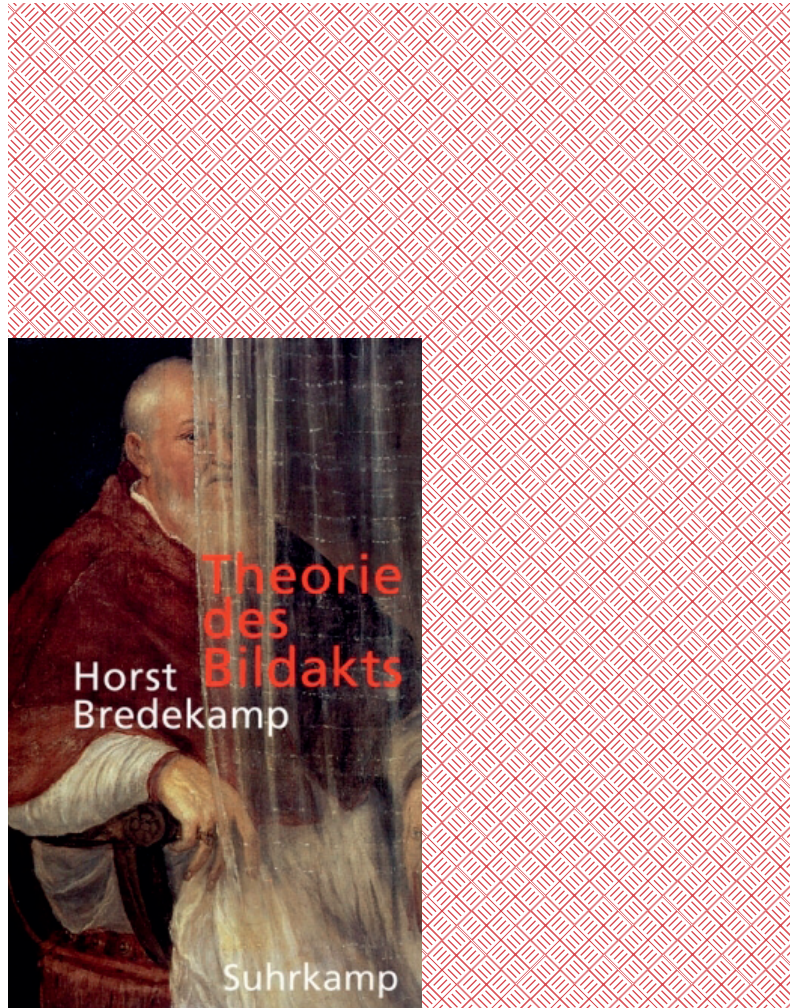
Der Band *Penser en Corps. Soma-esthétique, art et philosophie* bietet aufgrund seiner facettenreichen Ausrichtung ebenso wie mit der ergänzenden Bibliographie viele Ansatzpunkte für die weitere Forschung. Äußerst relevant wäre es sicherlich, David Zerbibs Vorschlag zu folgen und stärker auszudifferenzieren, wie Psychoanalyse und Pragmatismus die Situation des Körpers als Sehenden und Gesehenen konzeptualisieren. Shustermans Gegenüberstellung eines universalen und eines individuellen Körpers dürfte Anreize für die weitere biologisch-neurowissenschaftliche Auseinandersetzung bieten; ebenso werden sich diejenigen Leser/innen angesprochen fühlen, die der Postmoderne und deren künstlerischen Dispositiven eine Ebene der Erfahrung und Materialität einschreiben möchten.

Trotz aller kritischen Betrachtung hinsichtlich der Lektüre, die Shusterman dem Spätwerk Michel Foucaults gewidmet hat,⁸ mag ein bedeutendes Potenzial der Soma-Ästhetik und des vorliegenden Sammelbandes doch auch darin liegen, Foucaults späte *Ästhetik der Existenz* anhand konkreter Beispiele zu veranschaulichen. Mit Rückgriff auf die materialistischen Schulen der antiken Philosophie gelangt Foucault zu einer Dimension des Körperlichen, die es ihm – auch gegenüber früheren Schriften (Unterdrückung des Subjekts durch die Einschreibung der Machtpraktiken in den Körper) – ermöglichte, das Leben als Quelle eines einzigartigen, nicht diskursiv zu bestimmenden Protests zu denken. Wie das genau aussehen sollte und welche Rolle jeder einzelne dabei einnehmen könnte, hat Foucault nicht ausgeführt. Diese Leerstelle hat auch zu der Fehlinterpretation der Ästhetik der Existenz als Managing des Selbst oder zu anderen oberflächlich-ästhetisierenden Deutungen geführt. Richard Shustermans Entwurf, die Verbesserung des Selbst und das Erkenntnisvermögen immer im Kontext des Körperlichen zu denken, ist deutlich von Foucaults Werk geprägt. Inwiefern die Soma-Ästhetik dieses auch produktiv fortführen kann, muss an anderer Stelle diskutiert werden.⁹ Hier mag es hilfreich sein, sich die Grenze mit Foucault als Ort der Kritik vorzustellen – eine Grenze, die in seinem Spätwerk gerade durch den Protest des Lebens als Figur der Überschreitung hervorgehoben wird. *Penser en Corps* verdeutlicht, wie sehr der Körper selbst als derartige Grenze fungiert. Zu jeder Zeit Bild der Identifikation und Normierung im diskursiven Feld, können dessen konstitu-

ierenden körperlichen Prozesse gleichzeitig die bildnerische Gegenkraft werden, die der Fixierung entweicht. Im 20. Jahrhundert exemplifiziert sich der Widerstand des Körpers in Kunst und Ästhetik gerade so: „L'expérience échappe souvent à la parole.“¹⁰

1. Richard Shusterman, „Thinking through the Body. Educating for the Humanities: A Plea for Somaesthetics“, in: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 40, Nr. 1, Spring 2006, S. 1–20.
2. Richard Shusterman im Nachwort zu Barbara Formis (Hg.), *Penser en Corps. Soma-esthétique, art et philosophie, L'Art en Bref*, Paris L'Harmattan 2009, S. 43: „La soma-esthétique, définie sommairement, concerne l'étude méliorative et critique de notre expérience et de notre usage du corps vivant (ou soma) en tant que site d'appréciation sensori-esthétique (*aïsthésis*) et de façonnement créateur de soi. Aussi la soma-esthétique est-elle une discipline qui englobe à la fois la théorie et la pratique, et cherche à enrichir non pas seulement la connaissance abstraite et discursive du corps, mais aussi notre vécu somatique et notre performance. Elle cherche à mettre en valeur le sens, la compréhension, l'efficacité et la beauté de nos mouvements et de l'environnement auquel ils contribuent et duquel ils tirent leurs énergies.“
3. Von diesem ästhetisch-pädagogischen Erbe John Deweys ebenso wie von dem vorhergehenden Freiheitsgedanken des amerikanischen Transzendentalismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die Künstler/innen des Black Mountain College wie z. B. John Cage äußerst nachhaltig beeinflusst.
4. Richard Shusterman, „Silence du corps, claudication du philosophe: le déficit d'attention somatique“, in: *Con-science du corps: Pour une soma-esthétique*, aus dem Engl. von N. de Vieillescazes, Paris 2007, S. 73–107 (orig. „The Silent, Limping Body of Philosophy“, in: T. Charman, M. Hansen (Hg.), *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge 2005, S. 151–180).
5. Agnès Lontrade, „Quelle place pour le corps...?“, in: Barbara Formis (Hg.), *Penser en Corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, mit einem Nachwort von Richard Shusterman, Paris, 2009, S. 77–97, S. 93: „Une soma-esthétique non discursive, échappant au logocentrisme, n'est donc pas encore en place.“
6. Davide Zerbib, „Soma-Esthétique du Corps Absent“, in: Barbara Formis (Hg.), *Penser en Corps. Soma-esthétique, art et philosophie*. Mit einem Nachwort von Richard Shusterman, Paris, 2009, S. 133–159, S. 141: „[...] c'est la forme d'un corps qui est en jeu, et à travers elle celle d'une conscience et d'une subjectivité. Mais cette forme ne coïncide pas, ou pas toujours, avec la position du corps du spectateur.“
7. Die Erforschung des kognitiven und ästhetischen Werts der Konzeptkunst aus analytisch-philosophischer Perspektive ist Gegenstand bei Peter Goldie u. Elisabeth Schellekens (Hg.), *Philosophy & Conceptual Art*, Oxford 2007.
8. Vgl. Emmanuel Alloa „Le Corps est-il silencieux“, in: Formis, *Penser en Corps. Soma-esthétique, art et philosophie*. Mit einem Nachwort von Richard Shusterman, Paris, 2009, S. 113–132, S. 128f. Für Shusterman zu Foucault siehe Richard Shusterman, „Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault“, *The Monist*, Vol. 83, Nr. 4, S. 530–551.
9. Für aufschlussreiche Ergänzungen hinsichtlich des Politischen siehe auch Martin Jay, „Soma-Ästhetik und Demokratie. Die politische Dimension der Körperkunst“, in: Ursula Franke, Josef Früchtl (Hg.), *Kunst und Demokratie. Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Sonderheft des Jahrgangs 2003 der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Hamburg 2003, S. 45–61.
10. Barbara Formis, „La Pensée du Corps“, in: dies. *Penser en Corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris 2009, S. 9–20, S. 19.





Horst Bredekamp,

Theorie des Bildakts,

Berlin : Suhrkamp, 2010, 463 pages

Etienne Jollet

L'ouvrage de Horst Bredekamp a une ambition à la hauteur du cadre institutionnel au sein duquel il est né : les prestigieuses conférences Adorno, qui se tiennent chaque année à Francfort/Main. En 2007, l'historien de l'art était invité à présenter une synthèse des intuitions, des démarches, des notions élaborées au long d'une fructueuse vie de chercheur ; mais aussi, ce faisant, à proposer des outils heuristiques permettant de populariser sa démarche et de se situer dans une tendance générale : celle qui consiste, en histoire de l'art, à s'intéresser plus à l'image qu'à l'œuvre, et à concevoir l'image fixe comme un artefact en mouvement, pris dans un réseau de relations où production et réception sont étroitement liées.

C'est sans doute ce statut particulier du texte qui explique le fait que le propos de l'auteur soit à la fois aussi clairement articulé, aussi large dans son empan historique et géographique, aussi complexe quant à ses concepts. Il s'agit tout d'abord de prendre acte à la fois de l'actuelle importance de l'image et de l'ancienneté de la réflexion à son propos. Mais l'auteur sait appliquer à sa prose sa propre réflexion sur l'efficace de l'œuvre : il part, dans l'introduction, d'exemples – ainsi de ce mot de Léonard de Vinci, « ma face est la prison de ton amour ». Rien d'étonnant donc à ce que le premier chapitre examine des œuvres, en les abordant selon une pensée de l'origine, à la fois historique et logique (« Sources et notions »). Il y est fait état des premières manifestations d'intérêt pour une valeur esthétique de l'objet, pour les premières figurations ; pour l'articulation entre la production naturelle et l'artefact. Les penseurs ne sont pas oubliés, mais ils sont réduits à trois figures majeures : Platon (le modèle) ; Martin Heidegger (l'animation) ; Jacques Lacan (l'image comme apaisement).

C'est dans ce contexte historiographique que l'auteur rappelle la genèse de la notion de *Bildakt*, forgée à partir de la formule d'Henri Lefebvre : « l'image est acte », mais aussi, bien évidemment, à rapprocher de l'importante réflexion sur le *speech-act* (John Langshaw Austin, John Rogers Searle), la valeur performative du discours : Horst Bredekamp définit le *Bildakt* comme ce qui dans l'image ne remplace pas les mots mais l'acte même d'énonciation ; ou, mieux encore, l'énonciateur (« der Sprechende », p. 51). Pour soutenir son audacieuse thèse, l'auteur fait référence aux œuvres qui, depuis l'Antiquité grecque, « parlent » à la première personne, traduisant un haut degré de réflexivité ; de signatures au moins depuis le Moyen Âge ; de jeux de confusion délibérée sur l'énonciateur dans les inscriptions figurant sur les cadres à la Renaissance ; de la tradition des « statues parlantes », tel Pasquino à Rome ; de son prolongement jusqu'à Niki de Saint-Phalle (« Tu est moi »).

Regards Croisés.

Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 1 / 2013.

● C'est à l'échelle de cette longue durée que l'auteur propose ce qui constitue le cœur de son propos : une typologie des *Bildakt*, que reprend et résume le tableau donné page 327. La première catégorie est le « schematische Bildakte » : y sont regroupées toutes les imitations de la forme apparente de la vie, avant tout le corps humain. C'est ici que l'on retrouve les « tableaux vivants », dont les processions, les fêtes, les cérémonies mais aussi des œuvres contemporaines comme Gilbert and George ou Vanessa Beecroft, qui jouent sur l'empathie et la distance (*Einführung* et *Distanznahme*) ; les automates et l'homme-machine ; la question de l'animation, qui associe mythe de Pygmalion ; l'usage de la poupée dans l'art du XXe siècle ; le futurisme et les diverses formes du jeu sur le vivant (« biofaktische Organik »). La deuxième catégorie est le « substitutive Bildakt », qui repose sur une logique de substitution entre l'image et le corps. Y sont associées les images relevant d'une démarche indicielle, la « Véronique », la photographie ; mais aussi tout ce qui correspond à une puissance de l'image suffisante pour qu'elle puisse permettre de condamner (les « images infâmantes »), de célébrer (l'ensemble du corpus « monumental ») ou bien qu'elle doive être détruite (l'iconoclasme, avec une référence aux Bouddhas de Bamyán). La troisième grande catégorie est l'« intrinsische Bildakt », qui fait appel aux puissances intrinsèques de l'image : le mythe de la Méduse est y associé au mouvement spontané du point, de la couleur, de la tache, du dessin. Au sein du processus de création, il est question du modèle ; du *pathosformel*, cette « formule pathétique » chère à Warburg qui constitue le véritable ancêtre de cette mise en mouvement, reprise à l'échelle du geste créateur de l'historien de l'art par la référence à *Mnémosyne*, le fameux projet warburgien d'une histoire de l'art sans texte, reposant sur un « montage des attractions », pour reprendre la formule de Sergueï Eisenstein.

La conclusion, « die Natur des Bildakts », est de fait un chiasme déguisé. La nature du *Bildakt* est d'être inscrit dans la nature et ce grâce au lien fondamental qu'est le corps : l'image fonctionne comme *Verkörperung*, ce qui dans le contexte peut sans doute être traduit par « incarnation » : avec les glissements de sens existant en allemand comme en français et permettant de parcourir sans solution de continuité le spectre des rapports entre l'image et le corps : l'image signifiant par les corps (le geste) ; l'image comprise au travers du corps (empathie) ; l'image sur le corps (tatouage) ; le corps comme image (fitness). On se trouve alors au plus près du rapprochement de l'art et de la vie, grâce aux liens instaurés par l'ensemble des sens. C'est ce que montre l'épilogue, qui offre une nouvelle lecture de l'œil figurant dans le célèbre auto-portrait de Leon Battista Alberti : pas seulement un œil qui voit, mais aussi un œil qui ressent, par ses multiples radicelles, tout ce qui vit autour de lui.

Le lecteur ne peut être qu'impressionné par la maestria dont fait preuve l'auteur : l'ouvrage apparaît immédiatement comme à la fois une mise au point et un ensemble de propositions particulièrement fécond pour une discipline, l'histoire de l'art, confrontée sans cesse à ses propres limites. En passant de l'œuvre d'art à l'image, Horst Bredekamp participe d'un large mouvement collectif, en résonance profonde avec la démocratisation de la culture en Occident : *low art*, *high art* ; art occidental, art des cultures extra-européennes ; art ancien et art du présent : les distinctions n'ont plus cours, puisqu'il s'agit d'effet. Ou plutôt, et fort heureusement, d'effets : c'est dans la pertinence du classement, dans la complexité des articulations, dans la finesse des distinctions que se situe le meilleur de l'ouvrage.

Pour comprendre le propos tenu ici, il apparaît opportun d'en rappeler la logique sous-jacente : elle correspond à la victoire d'une approche anthropologique ; elle manifeste la défiance vis-à-vis d'une histoire de l'art qui serait purement internaliste, s'occupant de ce que montre l'œuvre à l'intérieur de son espace autonome (défini par le cadre ou le socle) ; elle traduit la valorisation générale de la réception en histoire de l'art et tout particulièrement de la notion de spectateur ; mais au lieu d'être centré sur ceux-ci, à l'instar des *visual studies* (autour de la question du regard, *gaze*), Bredekamp rejoint ceux qui, à l'instar d'un Hans Belting ou David Freedberg, valorisent la subtilité des relations entre l'image et son spectateur.

Les questions posées sont à la hauteur des enjeux. Tout d'abord, en ce qui concerne l'« extension » du terme image (les objets dont il rend compte) : le propos est à ce point englobant ici qu'il est très difficile de savoir si l'auteur considère que certaines images font « acte » ; ou toutes les images font « actes » ; ou si les images qui ne font pas actes ne sont pas à proprement parler des images mais peut-être, par exemple, des œuvres d'art. D'autre part, l'approche tend à privilégier un rapport direct image/spectateur : le schéma ne peut inclure la représentation comme complexité interne, au sein de laquelle certains éléments (motifs, couleurs) sont en conflit entre eux – notamment, donc, tout ce qui relève du corpus si important en Occident de l'œuvre narrative et dont on peut se demander en quoi il ne constitue pas un *Bildakt*. De fait, il s'agit d'un changement de paradigme : das « *Bild* », ici, n'est plus le tableau, lors même que le terme allemand entretient l'ambiguïté : mais plutôt la sculpture dans l'espace public, ce que traduit également la question de la « présence » et l'actuel succès de Maurice Merleau-Ponty aux Etats-Unis.

Cependant, il ne faudrait sans doute pas réduire le travail de Horst Bredekamp à une simple manifestation parmi d'autres de l'*iconic turn* : d'abord parce qu'il se situe avant tout dans une historiographie germanophone (Aby Warburg, Edgar Wind, Gottfried Boehm et non, par exemple, Alfred Gell et à son influent *Art and Agency* ; pas de référence non plus aux anciennes formulations du débat, telle la célèbre distinction, proposée par Henri Focillon dans *Vie des formes*, entre le signe qui signifie et la forme qui se signifie) ; ensuite parce que plus que les autres il est sensible à la question du rapport de l'image aux savoirs. Or l'approche choisie, valorisant la globalité de l'image, ne précise pas comment l'on peut rendre compte de ce qui est véritablement à l'œuvre dans les représentations, à savoir l'hybridation, le mélange de données faisant appel à différents niveaux de savoirs, différents types de compétences (ainsi dans une illustration scientifique, précise en certains points, parfaitement fantaisiste sur d'autres).

Et c'est là où se situe pour nous l'intérêt et les limites de l'ouvrage : dans la définition de ce en quoi l'image est acte ; de ce qui fait qu'elle produit un effet. L'on peut penser qu'une telle absence est liée à la démarche inductive qui est celle de l'auteur ; de la volonté de ne pas produire un système *a priori*. Il s'agit cependant d'assumer la notion de *Bildakt*, dans toute sa complexité sémantique – jusqu'ici, nous ne l'avons pas traduite, toute traduction étant interprétation. Si l'on reprend la tradition historiographique fournie par l'auteur, il pourrait s'agir d'un « acte de l'image » comme il existe des « actes de discours », le génitif pouvant être entendu comme double et pointant l'image à la fois comme cause et comme effet. Mais de façon générale se pose un problème sémantique – si l'on inclut dans celle-ci, selon la tradition analytique, la question du référent. En effet, il est assez remarquable que les questions de l'animation (« *Lebendigkeit* ») de l'image, de sa valeur d'« acte », de l'incarnation (« *Verkörper-*

● rung ») soient données comme suffisamment liées entre elles, intuitivement, pour que la question même de ces dénominations ne fassent pas l'objet d'études lexicographiques précises. Or c'est bien l'objet même de ce qui est ici à l'œuvre que la puissance des images, parmi lesquelles il serait souhaitable de compter les mots eux-mêmes.

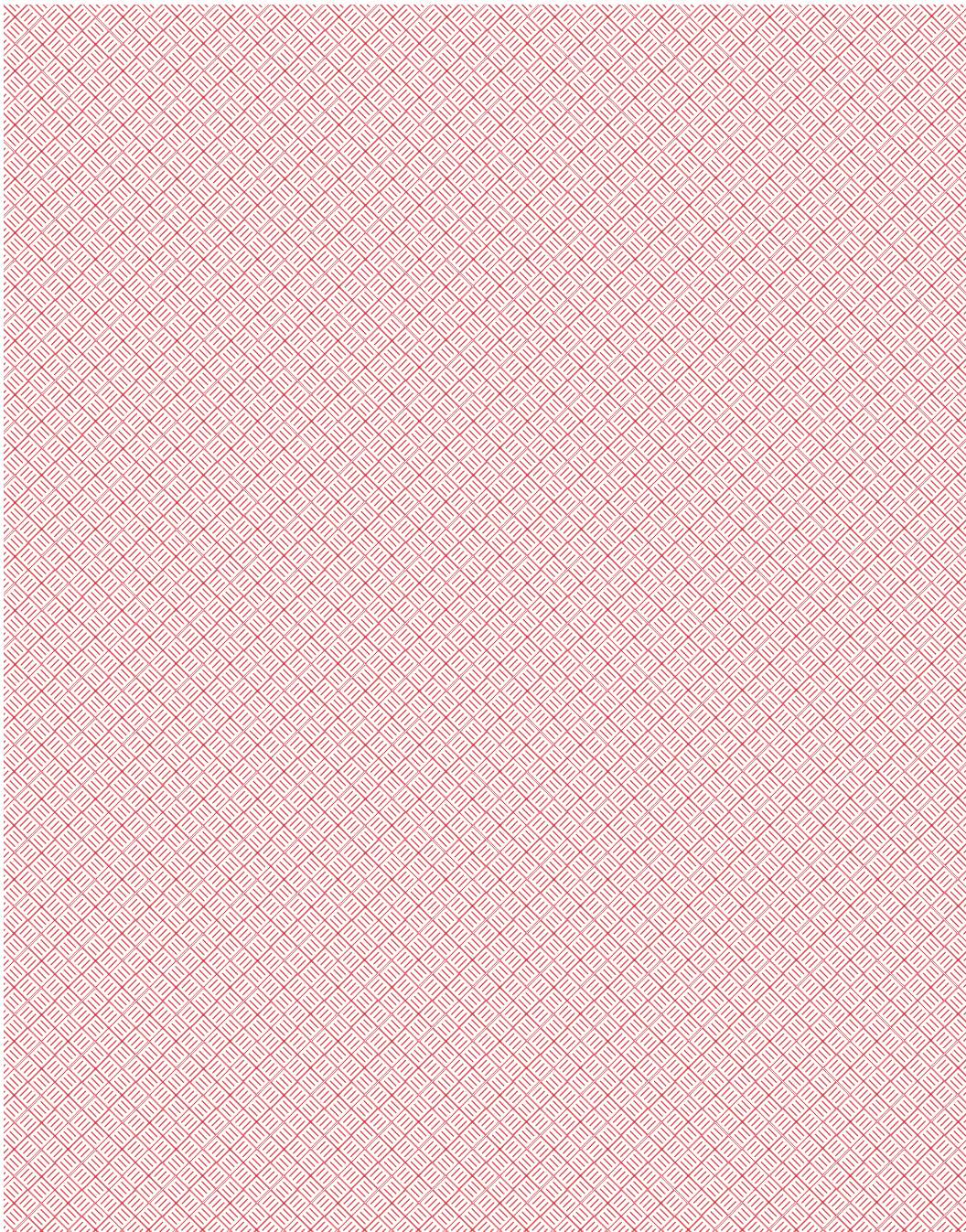
L'on peut considérer que cette absence d'intérêt traduit le fait que l'on se trouve justement, par la puissance même de l'image, au-delà des mots. Mais il n'en reste pas moins que dire que l'image est l'énonciateur, et non l'énoncé, pose problème : car l'on confère ainsi d'entrée la « vie » à ce qui n'en a pas ; l'on fait de « vie » et d'« acte » des synonymes, alors que le premier terme porte en lui des valeurs bien particulières, renvoyant notamment à une logique biologique de développement qui ne rend pas compte d'un principe de liberté, ou du moins de variété dans les modes de réception. Il est clair que ce que donne à découvrir l'ouvrage, c'est justement l'image en tant qu'elle fascine ; qu'elle se situe en-deçà ou au-delà du jugement, esthétique ou moral ; mais il paraît nécessaire de s'intéresser aux formes de comportements selon lesquels il y a effet de fascination, au sein d'une culture donnée, selon des régimes de croyance spécifique.

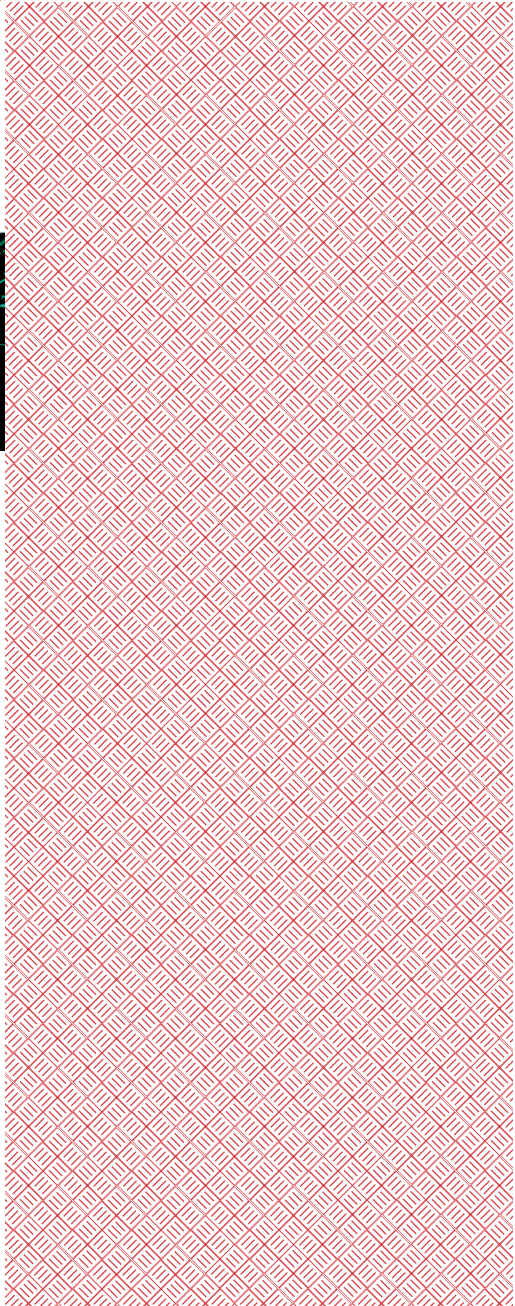
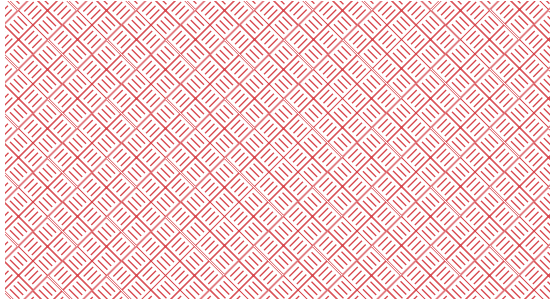
C'est bien la question de la croyance qui apparaît comme la grande notion ici placée au second plan. L'œuvre est première et l'on étudiera, au sein d'une théorie, donc d'une unification du propos, sous la forme d'une typologie, ses diverses modalités. Or chacun des objets d'étude pourrait faire l'objet d'une discussion quant à la réalité de cet efficace qui va jusqu'à la fascination : quand l'image indique le nom de celui qui « m'a fait », cela signifie-t-il une puissance de l'image puisque, comme l'auteur l'indique lui-même, la même indication figure sur une épée ?

Il apparaît que, plus que l'idée de l'image comme force, ce qui était déjà après tout la thèse fondamentale de Louis Marin, ce qu'apporte Horst Bredekamp, et qu'il développe trop peu à nos yeux, est un autre sens de l'idée de « puissance » : la potentialité, ce qu'il nomme *Potentia* ou *Latenz* : l'ensemble de ce que l'image est susceptible de faire naître, sans que ce soit sur un registre de fascination, ou de puissance immédiate. Car avec un tel modèle, que pour notre part nous évoquons plutôt au travers de la notion de « modalisation », l'on peut rendre compte d'une palette plus large d'œuvres, incluant les productions à haut degré de complexité interne ; l'on peut tenter de rendre compte des modalités historiquement déterminées de rappel à l'œuvre, dont les diverses formes de croyance (ainsi en poursuivant l'interrogation ouverte par Paul Veyne dans son célèbre *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*) ; l'on peut essayer d'inclure dans le schéma descriptif la prégnance propre des formes en recoupant des débats anciens (l'absence d'évocation de la question du rythme, si importante au XXe siècle, est troublante).

L'ouvrage de Horst Bredekamp fournit donc non seulement une formidable cartographie des différentes modalités de l'« image comme acte », mais il propose des outils riches et variés, fournissant aux historiens de l'art les moyens d'une heuristique nouvelle, sitôt qu'ils acceptent la mise en cause des limites de la pratique. Il leur faudra seulement lutter contre ce que l'on pourrait dramatiser en parlant des formes ultimes de ce qui est ici évoqué, de la fascination de la fascination, si l'on entend par là l'impossibilité absolue de la pensée causale, ou même de la description. La fascination produite par l'image, l'auteur sait y résister, même si c'est ici son objet ; encore faut-il que son lecteur de son côté résiste et qu'il ne soit pas dans la fascination de la fascination de la fascination : celle produite par un ouvrage fasciné par la fascination.

Mais telle n'est pas la *Theorie des Bildakts* : face aux puissances de l'image, elle pose celle du discours, portant en lui ordre et désordre, proximité et distance, raison et sensibilité, sujétion et liberté ; en puis, discrètement, une interrogation sur la pratique, et non plus la théorie, de l'acte de voir l'image, ou comment se perdre pour se retrouver.





Emmanuel Alloa (éd.),

Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie,

München : Editions W. Fink, 2011, 379 pages

Kathrin Busch et Iris Därmann (éd.),

Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch,

München : Editions W. Fink, 2011, 394 pages

Muriel van Vliet

« Circonvolutions » de la théorie française de l'image

Véritable archéologie de la contribution française à la théorie de l'image et « somme » critique permettant de mesurer les ondes de choc actuelles de pensées aussi diverses que celles de Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Hubert Damisch, Louis Marin, les ouvrages dirigés respectivement par Emmanuel Alloa et Kathrin Busch et Iris Därmann qui viennent de paraître aux Éditions W. Fink dans le cadre du centre de recherche sur l'image *Eikones NFS Bildkritik* (Bâle) témoignent d'une réelle audace. Audace d'abord de présenter des auteurs qui semblent avoir quelque peu perdu déjà de leur aura en France et semblent actuellement – à tort – moins lus, comme Jean-François Lyotard ou Roger Caillois ; audace ensuite de présenter plus de trente-deux contributions dans un *Handbuch* par là même nécessairement très dense, couvrant des secteurs très divers de l'esthétique et de la philosophie de l'art, mais aussi de l'anthropologie de l'image et de la psychologie ; audace enfin de présenter des auteurs qui non seulement ne sont habituellement pas connus pour avoir défendu un quelconque primat de l'image sur le texte ou sur l'idée, mais qui le sont au contraire pour s'être d'abord méfiés de son ambivalence et de ses chatoiements, comme Henri Bergson, Jean-Paul Sartre ou Emmanuel Lévinas, ou pour avoir opté pour des positions structuralistes comme Claude Lévi-Strauss, Hubert Damisch, Roland Barthes. Visant à éviter la cristallisation grossière à laquelle aurait globalement conduit la présentation de la *French Theory* dans le monde anglo-saxon des *visuals studies*, E. Alloa et K. Busch/I. Därmann cherchent, par un retour fondamental aux textes, à rouvrir avec sérieux son sens et à l'approfondir pour identifier le moment (polyphonique) du tournant iconique en France. Ils peuvent ainsi, en amont, apporter un éclairage nouveau sur les sources de Michel Foucault, Gilles Deleuze et Georges Didi-Huberman, et, en aval, étendre le champ au spectre le plus large pos-

Regards Croisés.

Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 1 / 2013.

● sible des sciences humaines actuelles. L'ouvrage d'E. Alloa prend acte d'une « levée des images » (ou plus exactement peut-être même d'une « révolte des images » pour traduire l'allemand « Aufstand der Bilder » (p. 8)), à laquelle la France n'a selon lui pas été étrangère et ce, dès le début du XXe siècle, malgré une méfiance entretenue vis-à-vis du concept d'image, un terme que Maurice Merleau-Ponty n'hésite pas à qualifier de « mal famé » (p. 10), et malgré la solidité que l'armature structuraliste française pouvait fournir à ce qui a été étiqueté rétrospectivement comme le *linguistic turn* (pour parler comme Richard Rorty) du discours sur l'art (ce tournant renvoyant à l'iconologie et plus largement, à la sémiologie des images). Selon E. Alloa, c'est à une redéfinition philosophique de l'image accompagnée d'un recentrage sur le pouvoir du simulacre (copie qu'il faudrait accepter de définitivement couper, selon la leçon nietzschéenne, de tout original) et sur le rôle d'une imagination « matérielle » (p. 10), que l'on devrait la sortie du *linguistic turn* et le basculement, à l'intérieur parfois du structuralisme le plus affirmé, vers un poststructuralisme où émergerait une attention particulière à la spécificité du visuel et aux pouvoirs de l'image, *iconic turn* que la théorie de l'image d'un Didi-Huberman ou d'un Jean-Luc Nancy incarnerait en France. E. Alloa remarque que si les penseurs français du XXe siècle se sont souvent illustrés par la critique de l'image, elle était motivée en réalité bien souvent par la volonté de faire la solide critique de *la représentation* et n'était donc nullement exclusive d'une réflexion sur la « pensée » propre des images (la critique de l'image s'identifierait en fait à une critique de l'image comme « seconde chose »).

Selon E. Alloa, l'image apparaîtrait petit à petit non pas tant comme l'objet d'une science spécifique que comme un « vecteur fonctionnel » qui ouvrirait des perspectives sur toute une diversité de pratiques et de jeux de forces actives et réactives (p. 33). Il s'agirait alors de faire progressivement de l'image moins un thème qu'un mode opératoire. En considérant l'image comme un processus de questionnement, l'*iconic turn* autoriserait un véritable changement de paradigme dans les registres du savoir et de l'action. Or, ce tournant décisif se produirait déjà au cœur même de la pensée de certains auteurs comme Sartre, Lacan ou Deleuze, qui, après avoir, dans un premier temps, dénigré explicitement l'image, auraient toutefois cherché à en produire dans un second temps un nouveau concept, que la théorie de l'image *stricto sensu* n'aura de cesse de faire fructifier.

Pour comprendre cette dynamique, il faut souligner qu'à l'instar de la tradition française de l'histoire de l'art du XIXe siècle, la théorie française de l'image s'est développée en entretenant un rapport étroit avec les œuvres d'art. Il suffit d'évoquer Valéry et Degas, Merleau-Ponty et Cézanne, Lacan et Holbein, Foucault et Vélasquez, Deleuze et Bacon... Tandis que Malraux, Segalen et Leiris disent leur fascination pour l'art extra-occidental ; Bataille, Blanchot et Char s'intéressent à l'art rupestre. Marey et Simondon réfléchissent quant à eux sur la modalité d'images qui ne sont pas le fruit de la main de l'homme : l'image technique. Lyotard, Derrida, Strarobinsky, Damisch, Kristeva, Virilio et Nancy contribuent pour leur part à l'organisation d'expositions qui ont fait date.

L'intérêt de la présentation d'Emmanuel Alloa est de montrer que bien souvent, ce tournant dans la théorie des grands penseurs comme Deleuze ou Foucault a été lui-même impulsé par la lecture d'ouvrages actuellement souvent cités mais peu lus de manière approfondie, comme Henri Maldiney ou Pierre Klossowski. Le commentaire qu'en fait Alloa présente l'intérêt de renvoyer pour une fois directement à la lecture de ces auteurs et d'en fournir une excellente



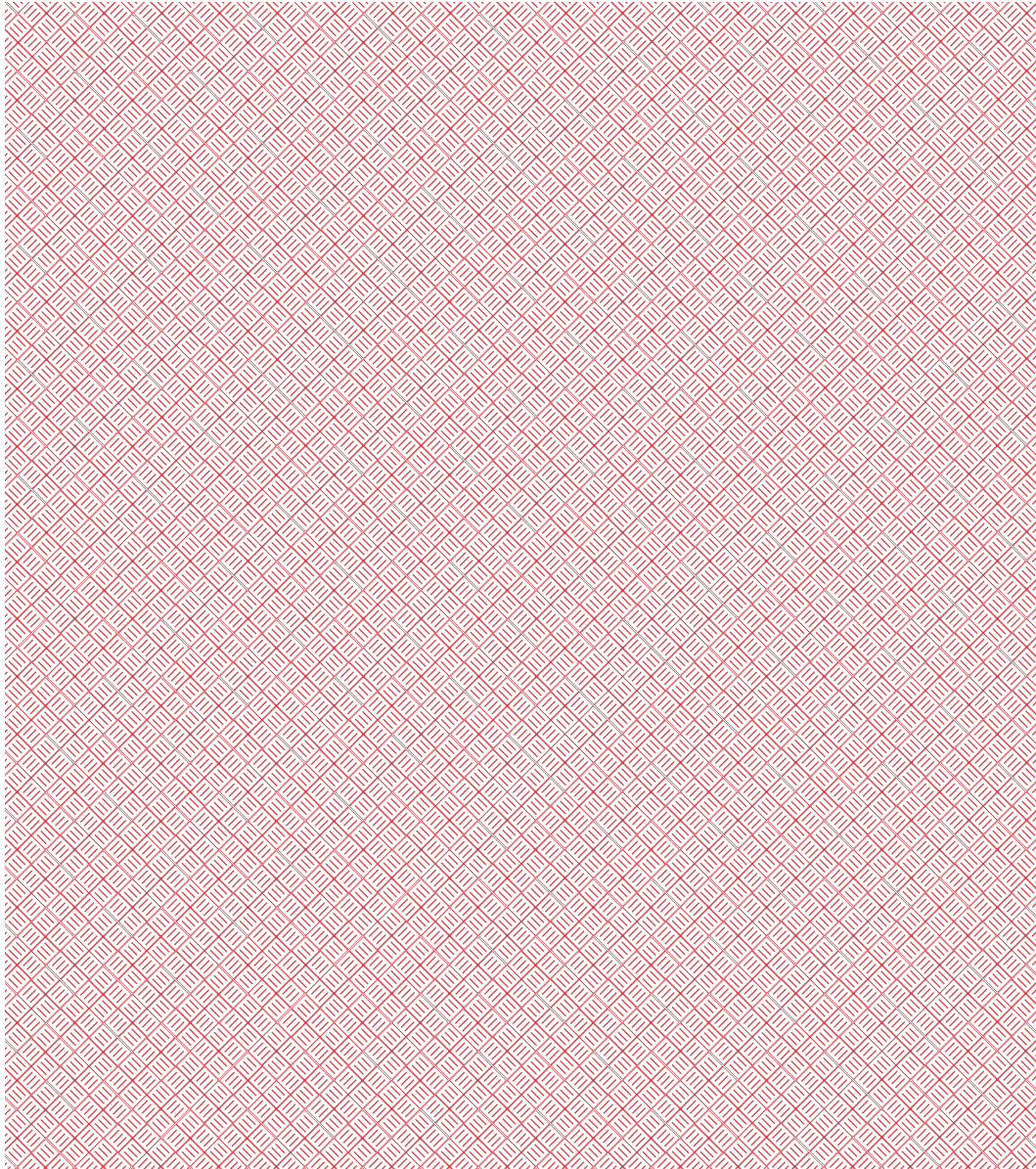
- traduction, décisive à la fois du point de vue de l'histoire des idées et comme préparation à la lecture du foisonnant *Handbuch* dirigé par Busch et Därmann, qui ouvre précisément sur l'actualité de cette histoire.

Large panorama qui conduit de Gaston Bachelard et Roland Barthes à Paul Virilio, l'outil de travail ambitieux qu'est ce *Handbuch* aborde quant à lui des problèmes très divers : de la question de la localisation des images, de l'incorporation dont elles témoignent et de leur matérialité à celle de leurs capacités propres – la limite inhérente à ce genre de dictionnaire étant que cinq ou six pages pour présenter des problématiques d'une grande complexité ne peuvent bien souvent permettre qu'une orientation pour une lecture à venir qui s'appuiera sur la bibliographie donnée. Les présentations de Baudrillard, Damisch, Didi-Huberman sont particulièrement réussies, tandis que celles qui se heurtent à la complexité de l'imagination chez Bachelard, qui questionnent le statut de l'image chez Bergson, ou qui cherchent à se repérer dans la jungle que constitue l'esthétique de Lévi-Strauss sont sans doute, en un espace si bref, un peu sommaires.

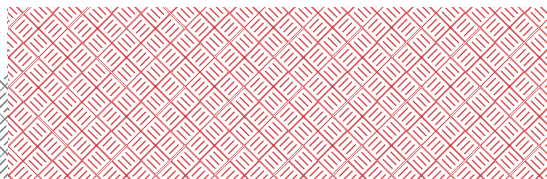
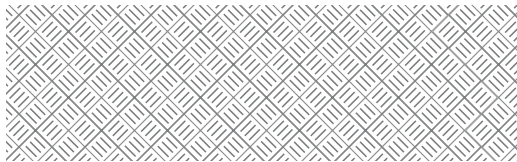
Il est incontestable que les textes et les auteurs présentés par ces ouvrages sont d'un grand intérêt et que cette présentation des théories françaises de l'image est conceptuellement riche, approfondie et érudite, témoignant tout à fait de l'ouverture de pensée nécessaire pour ne pas livrer au lecteur germanophone une série de caricatures figées des grandes figures françaises. Le rassemblement des textes et des auteurs constitue en soi déjà une thèse stimulante, dont le fil argumentatif est clair et très bien présenté par Alloa.

Néanmoins, on pourrait se demander si le paradoxe assumé sur lequel repose l'archéologie esquissée par Alloa et finalement, par ricochets, le *Handbuch* dirigé par Busch et Därmann, ne devrait pas nous inviter à réfléchir sur les « circonvolutions » mises en œuvre pour intégrer dans une archéologie de la théorie de l'image des penseurs qui n'ont aucunement défendu l'image *contre* le texte ou l'idée, ni même l'image à côté du texte et de l'idée, ni même l'image *tout court*. Beaucoup de commentaires du *Handbuch* attestent de cette difficulté, insistant bien sur le fait que pour Bachelard, « c'est le langage qui constitue le médium de l'image » (p. 19), celle-ci étant valorisée « négativement » (p. 16) ; que chez Barthes, toute approche esthétique est centrée sur l'écriture et la lecture (l'auteur rappelle que selon celui-ci, « l'écrit et l'image doivent être considérés d'une seule et même manière », p. 27) ; admettant que Bergson ne peut être considéré qu'« à la marge de la théorie française actuelle de l'image » (p. 61) et qu'il ne peut en aucun cas « être question d'une anthropologie de l'image » (p. 68) chez lui... Est-ce qu'il ne faudrait pas alors réinvestir ces textes en concluant de la relecture d'auteurs comme Caillois, Merleau-Ponty ou Lévi-Strauss à la nécessité d'une anthropologie de l'image intégrative, qui dépasserait le partage trop artificiel entre *linguistic* et *iconic turns* (sur lequel se construit de manière parfois polémique la théorie de l'image *stricto sensu*) ? Un grand nombre de textes et d'auteurs rassemblés par ces deux ouvrages sur la théorie française de l'image, dont il faut encore saluer l'ampleur de vue, semblent eux-mêmes déjà autoriser ce passage périlleux entre Charybde et Sylla, c'est-à-dire entre d'un côté une philosophie du sujet qui privilégierait abusivement une conception représentationnelle du monde et ne laisserait espérer qu'une « pensée de survol », un stérile « universalisme de surplomb » aveugle à la spécificité

du visuel (à son « opacité » irréductible) et une déconstruction du sujet qui viderait l'individu de toute teneur et, en voulant faire droit à la toute-puissance des images « fascinantes », ferait de son côté bon marché de toute préoccupation éthique véritable, perdant le sens même de la belle notion d'humanisme ouvert encore revendiquée par Lévi-Strauss. C'est sans doute le découpage trop artificiel entre *linguistic turn* et *iconic turn* que la lecture de ces ouvrages nous invite finalement à questionner. Un débat est par là même ouvert non seulement sur ce qu'a été la théorie de l'image française, mais aussi sur ce qu'elle peut actuellement faire de cet héritage complexe. Les entreprises archéologiques ne nous laissent décidément pas indemnes.



Impressum



Revue Regards Croisés

Deutsch-französisches Rezensionjournal
zur Kunstgeschichte und Ästhetik
Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique

Halbjährlich erscheinendes Online-Periodikum /
Revue semestrielle en ligne:
<http://hicsa.univ-paris1.fr/>

Herausgeber / Responsables:
Lena Bader, Claudia Blümle, Markus A. Castor,
Marie Gispert, Johannes Grave, Julie Ramos,
Muriel van Vliet

Wissenschaftlicher Beirat / Comité scientifique:
Sébastien Allard, Andreas Beyer, Jean-Louis Cohen,
Danièle Cohn, Philippe Dagen, Julia Drost, Christian
Freigang, Peter Geimer, Julia Gelshorn, Pascal
Griener, Thomas Kirchner, Rémi Labrusse, France
Nerlich, Roland Recht, Philippe Sénéchal, Marielle
Silhouette, Michael F. Zimmermann

Assistenz / assistance:
Hanna Kock, Marina Schell, Kathrin Umbach,
Isis von Plato

Internet : www.revue-regards-croises.org
Kontaktadresse: redaktion@revue-regardscroises.eu
Contact Email : redaction@revue-regardscroises.eu

Postanschrift / adresse postale:
Claudia Blümle, Kunstakademie Münster,
Leonardo-Campus 2, D - 48149 MÜNSTER
Julie Ramos, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne,
HiCSA, 2, rue Vivienne, F - 75002 PARIS

Erstmals erschienen / Première mise en ligne: 2013
Sprachen / Langues: Deutsch, Français

Hosting und technische Realisierung /
Hébergement de la revue et réalisation technique:
EA 4100 HiCSA, Université Paris 1 –
Panthéon-Sorbonne
Institut National d'Histoire de l'Art,
2 rue Vivienne, 75002 Paris
<http://hicsa.univ-paris1.fr/>

Satz und Gestaltung / Graphisme:
Daniela Löbber, www.danielaloebbert.de

Das Urheberrecht verbleibt bei den Autoren, die
Übersetzungsrechte bei den Übersetzern. Jegliche
Wiedergabe oder Vervielfältigung nur mit Ein-
willigung der Herausgeber. / Les textes protégés par
les droits de la propriété intellectuelle sont la pro-
priété des auteurs et des traducteurs. Tous les droits
de reproduction et de diffusion sont réservés.



regards croisés

Unterstützt durch / Soutenu par: HiCSA (Université
Paris 1 – Panthéon-Sorbonne), Kunstakademie
Münster, Deutsches Forum für Kunstgeschichte



DEUTSCHES FORUM FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND D'HISTOIRE DE L'ART

KUNSTAKADEMIE
MÜNSTER
HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KUNSTE
ACADEMY OF FINE ARTS MÜNSTER

U – PANTHÉON - SORBONNE – 1
UNIVERSITÉ PARIS 1

