

Venus öffnen

Aus dem Französischen von  
Mona Belkhodja und Marcus Coelen

# Georges Didi-Huberman | Venus öffnen

Nacktheit, Traum, Grausamkeit

*Das sich öffnende Bild 1*

diaphanes

Titel der französischen Originalausgabe:

*Ouvrir Venus*

*Nudité, rêve, cruauté*

© Éditions Gallimard, Paris 1999

1. Auflage

ISBN-10: 3-935300-63-8

ISBN-13: 978-3-935300-63-6

© diaphanes, Zürich-Berlin 2006

[www.diaphanes.net](http://www.diaphanes.net)

Alle Rechte vorbehalten

Layout: 2edit, Zürich, [www.2edit.ch](http://www.2edit.ch)

Druck: Stückle, Ettenheim

## Inhalt

### I – Ideale Nacktheit:

Die *Venus von Medici* 19

Die Venus Botticellis: mineralisch und himmlisch – Die platonische Verdoppelung der Liebe – Akt und Nacktheit nach Kenneth Clark: Verwerfung der Einfühlung, Trennung von Form und Begehren – Wie der entblößte Körper zum Idealgenre wird und wie die humanistische Kunstgeschichte den Akt von seiner Nacktheit isoliert: Gewand aus Literatur, Gewand aus Marmor, Gewand aus Ideen – Die psychische Isolierung und das Tabu der Berührung.

### II – Unreine Nacktheit:

Zwischen *pudor* und *horror* 35

Berührt werden, geöffnet werden: Eros und Thanatos – Aby Warburg angesichts der *Geburt der Venus*: Stil und Einfühlung, Dialektik des Inneren und der äußeren Begrenzung, *Pathosformel* – Schönheit, heimgesucht von Traum und Symptom – Die literarische Quelle ist nicht Schlüssel, sondern Assoziationskette – Die Arbeit des Figuralen und das Prinzip der Unreinheit: das Grauen in der Anmut, der Enthätete im Akt, das Formlose in der Form.

### III – Schuldige Nacktheit:

»Leben ... indem man die Frauen ... flieht« 57

Von der Quelle (Poliziano) zur Gegen-Quelle (Savonarola) – *Non volsi mai donna*, oder die weibliche Schönheit auf dem Scheiterhaufen – Botticelli unter Savonarolas Einfluß: beunruhigte,

schuldige, bedrohte Nacktheit – Demütigung der Nacktheit oder das Opfer des Fleisches – Sühne der Nacktheit: Holofernes und die Sünder aus Dantes *Inferno* – Nackte Körper, geißelte Körper, geöffnete Körper.

#### IV – Grausame Nacktheit:

»Der Tod selbst war auf diesem Fest zugegen« 75  
Zu einem heterologischen Standpunkt – Botticelli, von der *nuda Veritas* zur »Höllischen Jagd«: eine geöffnete, geopferte »Venus«, ewig gemordet – Ein böser Traum fürs Hochzeitsgemach – Psychische Charaktere der Erzählung Boccaccios – Die Darstellungsleistung: Gleichgültigkeit gegenüber dem Widerspruch, Verschiebung (vom Einschnitt zu den Eingeweiden), Erscheinung des Formlosen (das verschlungene Herz), Rhythmen der Wiederkehr.

#### V – Psychische Nacktheit:

Der Sog des scharfen Schnittes 99  
Die Nacktheit als psychisches Objekt des Erscheinens: Ein Geflecht aus Traum und Grausamkeit – Der Kreis der Grausamkeit bei Boccaccio – Der Traum ist die Existenz: Binswanger – Das Nackte, der Akt, das Kalte und das Grausame – Botticelli mit Bataille – Die zwei Bedeutungen des Verbs »öffnen« – Erwürgte Eloquenz, geopferte Schönheit – Das Anziehende des Grauens, der Sog des scharfen Schnittes – Es gibt kein Bild des Körpers ohne die Einbildung seiner Öffnung.

#### VI – Geöffnete Nacktheit:

Die *Venus der Mediziner* 113  
Die offen dargebotene Nacktheit und die geöffnete Nacktheit: der florentiner Humanismus aus der Sicht von de Sade – Das

Museum der Kunst (Uffizien) und das Museum der Wissenschaft (La Specola) – Die *Venus von Medici* und die *Venus der Mediziner*, ein Meisterwerk des Clemente Susini – Öffnung und Nacktheit im Traum von Irma – Es gibt kein Bild des Körpers ohne die Öffnung seiner eigenen Einbildung – Sade mit Zumbo an den Grenzen der Grausamkeit.

Anmerkungen	139
Abbildungsverzeichnis	167
Personenverzeichnis	171





I. Sandro Botticelli,  
*Die Geburt der Venus* (Detail),  
um 1484-1486. Tempera auf  
Leinwand. Florenz, Uffizien.

*»Nell' una è insulta la 'nfelice sorte  
del vecchio Celio; e in vista irato pare  
suo figlio, e colla falce adunca sembra  
tagliar del padre le feconde membra.*

*Ivi la Terra con distesi ammanti  
par ch'ogni goccia di quel sangue accoglia,  
onde nate le Furie e' fier Giganti  
di sparger sangue in vista mostron voglia;  
d'un seme stesso in diversi sembianti  
paion le Ninfe uscite senza spoglia,  
pur come snelle cacciatrice in selva,  
gir saettando or una or altra belva.*

*Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti  
si vede il frusto genitale accolto,  
sotto diverso volger di pianeti  
errar per l'onde in bianca schiuma avvolto;  
e drento nata in atti vaghi e lieti  
una donzella non con uman volto.»*

(A. Poliziano, *Stanze* [1494], I, 97-99.)<sup>1</sup>

*»Tout ce qui agit est une cruauté.»*

(A. Artaud, *Le théâtre et son double* [1938],  
in: *Œuvres complètes*, Paris, 1978, Bd. IV, S. 82.)<sup>2</sup>

## I.

### Ideale Nacktheit: Die *Venus der Medici*

Die *Venus* des Botticelli ist in dem Maße schön, in dem sie nackt ist. Aber sie ist auch ebenso verschlossen und undurchdringlich, wie sie schön ist. *Hart* ist ihre Nacktheit, nämlich gemeißelt, skulptural und mineralisch. Sie ist ziseliert, da die Zeichnung, die sie umreißt, von so einschneidender Deutlichkeit ist, daß sie den nackten Körper beinahe wie ein Flachrelief von seinem eigenen bildlichen Hintergrund »abhebt«. Und hatte nicht Vasari als erstes Zeugnis des Malers Botticelli dessen Ausbildung zum Kunstschmied hervorgehoben?<sup>3</sup> Und wurde Botticelli nicht von Aby Warburg und von vielen anderen Kritikern nach ihm als ein »Goldschmiede-Maler«<sup>4</sup> bezeichnet?

Abb. 1; Tafel I & V

Diese *Venus* ist ein bewundernswürdiger Akt, ziseliert durch seine eigene Zeichnung. Ihr Maßstab (ihre natürliche Größe) sowie die Färbung ihres Körpers (eine *tempera magra*, die äußerst fein, undurchsichtig schimmernd und blaß wie Stein ist)<sup>5</sup> verweisen den Betrachter jedoch unfehlbar auf die freistehenden Statuen der Antike. Der Körper der *Venus* scheint aus einem sehr glatten, sehr kalten Marmor zu sein, dem der Künstler nur die fast fremde, fast anstößige Brandung von goldenem Haar, das gläserne Blau-Grün der Augen sowie einige Stellen von Inkarnat an den Extremitäten des Körpers, an den Wangen und Lippen hinzugefügt hat. Doch in das Herz dieses Körpers vermögen wir nicht einzudringen, obwohl dieser unserem Blick in völliger Blöße dargeboten wird. Eine Art nachdenklicher Einsamkeit entfernt diesen Körper von uns wie auch von seiner eigenen sexuellen Existenz. Man könnte meinen, diese Frau sei entweder



1. Sandro Botticelli, *Die Geburt der Venus* (Detail), um 1484-1486. Tempera auf Leinwand. Florenz, Uffizien.



2. Sandro Botticelli, *Maria mit dem Granatapfel* (Detail), um 1487. Tempera auf Holz. Florenz, Uffizien.

dabei, zu vergessen, oder wisse noch nicht, was sie im absoluten Sinne für die Menschen bedeutet, nämlich die Liebe, deren Gottheit sie, wie jeder weiß, darstellt.

Als Grund für diesen Effekt könnte man anführen, daß es einer Gottheit eben eigen sei, genau das zu transzendieren, dessen Gottheit sie ist. Die Tatsache, daß wir uns in der Gegenwart einer fast *mineralischen* Nacktheit befinden, würde uns also nötigen, sie als transzendierte, sublimierte, vollkommene und ideale Nacktheit zu begreifen; kurz gesagt, als *himmlische* Nacktheit. Die Evidenz dieser Deutung findet ihre ikonologische Bestätigung in dem Verweis auf das Zweifache der Liebe, das fast allen florentiner Humanisten des *Quattrocento* gemein ist, und das in einer berühmten Stelle von Platons *Symposion* erörtert wird: »Gäbe es nur eine Aphrodite, so gäbe es nur einen Eros. Da es aber bekanntlich zwei gibt, muß es auch zweierlei Eros geben.«<sup>6</sup> Es besteht kein Zweifel daran, daß im Ideenhimmel eines humanistischen Malers wie Botticelli die Venus zweimal existiert, nämlich einmal als die himmlische, die *Venus coelestis*, und einmal als die gemeine, die *Venus naturalis*. Es kann also nicht erstaunen, wenn ein Kunsthistoriker wie Kenneth Clark zwar nicht auf dem Gebiet der *Bilder* im allgemeinen – denn Bilder können vulgär, häßlich, sogar pornographisch sein –, sondern auf dem der *Kunst* im besonderen eine solche Verdoppelung der Venus zur »Rechtfertigung [selbst] des weiblichen Aktes« gemacht hat.

»Seit Urzeiten hat die leibliche Begierde ihr unbezähmbar ungeistiges Wesen in Bildern [*images*] zu läutern versucht. Diesen Bildern eine Form zu geben, vermittels derer die Venus aufhört, irdisch zu sein und himmlisch würde, war eines der ewigen Ziele der europäischen Kunst [*European Art*].«<sup>7</sup>

Im Zuge dieser Deutung kann Clark Botticelli als »einen der größten Sänger der Venus«<sup>8</sup> bezeichnen. Nach seinem Verständnis ist man Sänger aber nur der himmlischen Venus, vor allem

im Florenz des *Quattrocento*, das sowohl von den Predigten Savonarolas widerhallte, in denen die Gesamtheit der Sünden im Mittelpunkt steht, als auch von den Bezügen auf die Philosophie der Antike, die alle erdenklichen Idealitäten in sich birgt.

Abb. 2 »Daß das Haupt unserer christlichen Gottheit [nämlich der Jungfrau] mit all ihrer zärtlichen Anteilnahme und ihrem pflichtbewußten Innenleben sich ohne den Schatten eines Mißklanges auf einen nackten Körper fügen läßt, ist der höchste Triumph der himmlischen Venus.«<sup>9</sup>

Dieser *entblößte Körper*, diese Art pikturaler Striptease, der ebenso versteinert wie zerzaust erscheint und sich trotz seiner schamhaften Geste frontal darbietet, wurde so zur Inkarnation – man sollte eher Desinkarnation sagen – des Aktes als *Idealgenre*. Kenneth Clark sieht sich gezwungen, um das im Titel seines Buches *The Nude: A Study of Ideal Art* enthaltene Paradox zu rechtfertigen, die Nacktheit des *Aktes* als »ideale Kunstform« – eine moralisch ebenso harmlose Form wie zum Beispiel die italienische Oper – von derjenigen *Nacktheit* zu unterscheiden, die eine entschieden zu peinliche, mit zuviel Einfühlung und zu sexuell betrachtete Angelegenheit ist, um in die gebildete Sphäre der Kunst als solche vorzudringen:

»Nackt zu sein [*nakedness*], heißt seiner Kleider entblößt zu sein, und es haftet diesem Ausdruck ein Hauch von Befangenheit an, wie die Mehrzahl der Menschen sie unter derartigen Umständen empfindet. Das Wort ›Akt‹ [*nude*] hingegen ist in gehobener Sprache von solchen Nebentönen frei und löst im Geist nicht die Vorstellung eines sich wehrlos kauernenden Körpers aus, sondern vielmehr das Bild eines blühend ausgeglichenen, in sich selber ruhenden, eines neu-geformten Leibes. [...] Es [scil. der Akt] ist eine von den Griechen im fünften Jahrhundert erfundene Kunstform [*art form*], genau wie die Oper eine von den Italienern des siebzehnten Jahrhunderts erfundene Kunstform ist.«<sup>10</sup>

Eine solche Argumentation steht, zumindest in der Diskursgattung, die man Kunstgeschichte nennt, im Dienste zweier ineinandergreifender theoretischer Interessen. Das erste, neo-vasarische Interesse, zielt darauf, Intentionalität [*dessein*] – oder Zeichnung [*dessin*], gemäß den verknüpften Bedeutungen des Wortes *disegno* – als vorrangig zu etablieren, und zwar durch eine implizite Begrenzung des *Begehrens* und eine explizite Begrenzung all dessen, was an eine Phänomenologie des Körpers und des *Fleisches* rühren würde.<sup>11</sup> Wenn Kenneth Clark darauf hinweist, daß »wir die Photographie nicht als das Bild eines lebendigen Körpers, sondern wie eine Zeichnung« ansehen,<sup>12</sup> behauptet er eine Idealität des Aktes und tritt mehr oder weniger bewußt in die Fußstapfen Vasaris, insofern dieser *disegno* mit »Intellekt« (*intelletto*), »Konzept« (*concetto*), »Idee« (*idea*) oder »Urteil« (*giudizio*) gleichgesetzt hat.<sup>13</sup>

Das zweite Interesse einer solchen Deutung, welches ich als neukantianisch bezeichnen würde, ist theoretischer Natur, und es läuft darauf hinaus, die Vorrangigkeit des ästhetischen *Urteils* auf einer offenen Verwerfung jedweder auf das Bild bezogenen *Einfühlung* zu gründen. So behauptet Kenneth Clark: »Dieser Vorgang wird von Kunstkritikern als Einfühlung bezeichnet und ist innerhalb der schöpferischen Tätigkeit der Gegenpol zu der Geistesbeschaffenheit, aus der heraus der Akt entstand.«<sup>14</sup> Der *Akt* wäre erst dann eine Kunstform, wenn man es geschafft hätte, ihn seiner *Nacktheit* zu entblößen. Dies würde bedeuten, daß die ästhetische Welt sich auf nichts anderes gründete als auf die *Trennung von Form und Begehren*, sei diese Form auch offenkundige Darbietung unserer stärksten Begierden. Diese Deutung behauptet, man könnte vor der Nacktheit jeden Aktes das Urteilsvermögen bewahren und das Begehren vergessen; das Konzept bewahren und das Phänomen vergessen; das Symbol bewahren und das Bild vergessen; die Zeichnung bewahren und das Fleisch

vergessen. Wenn dies möglich wäre – was ich nicht glaube –, wäre die *Venus* von Botticelli letztlich nur ein »himmlischer« und geschlossener, ein von seiner Nacktheit und von seinen (unseren) Begierden, von seiner (unserer) Scham befreiter Akt. Kurz gesagt, diese *Venus* wäre von (unserer) Schuld und von dem Vergehen entbunden, die Art von *einschneidender* Bewegung zu vollziehen, die von einem jeden Begehren auf grundlegende Weise erzwungen wird.<sup>15</sup>

Wie geht nun die »Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin«<sup>16</sup> vor, um die Figur der *Venus* von Sexualität und Schuld zu entbinden, um sie einzufrieden, sie zu versteinern und sie damit in den besänftigenden Äther der Ideen zu projizieren? In einem ersten Schritt verstellt sie sich mit der literarischen Umkleidung des Werkes den Blick und hebt die »Quellen« hervor, die griechischen oder lateinischen Worte, die offenbar weniger verstörend sind als die unverstellte Ansicht einer entblößten Brust, von gelöstem Haar oder einer Hand, die auf dem Bauch ruht. Die visuelle Unmittelbarkeit der *Geburt der Venus* wird so zur Illustration einer »Wort-Vorstellung« [*représentation de mots*]. Man zieht es vor, in ihr nichts anderes mehr zu sehen als die bildliche Transkription oder Übersetzung – also eine zweite Wirklichkeit – alter oder weniger alter literarischer Beschreibungen, die ihrerseits stark über zeitliche und räumliche Entfernungen vermittelt sind. Herausgehoben sind hier vor allem die Beschreibungen, die sich auf die mythische, die nicht existente *Aphrodite Anadyomene* des griechischen Malers Apelles beziehen.<sup>17</sup> Dieses Gemälde war bereits lange verschollen, als es von Plinius dem Älteren und Ovid mit mehr oder weniger großer Präzision und rhetorischer Effektivität besungen wurde.<sup>18</sup> Später dann wurden diese antiken Texte von den Humanisten gelesen und insbesondere in Polizianos *Stanzien* nachgeahmt.<sup>19</sup> In bezug auf diese diskursive Kette wird Botticellis Akt dann schließlich zur bloß figu-

rativen, abermals übersetzen und desinkarnierten Folge erklärt. Dieses existente Gemälde – das des *Quattrocento* – wäre so nichts weiter als die Illustration der literarischen Beschreibungen eines nicht vorhandenen, unsichtbaren und entfernten Gemäldes – desjenigen der Antike.

Venus entfernt sich also. Doch so, als ob sich die von Apelles gemalte *Aphrodite* durch die Flüssigkeit ihrer Pigmente und das Organische ihrer Bindemittel noch zu nah am Strudel des Ursprungs, am Feuchten und an den *aphrodisischen* und *anadyomenischen* Säften gehalten hätte, schien es notwendig, die von Botticelli ziselierter Figur einmal mehr zu fixieren und zu versteinern: So hat man ihr ein Kleid aus Marmor geschaffen. Aufgrund der Tatsache, daß Botticellis *Venus* von den Medici in Auftrag gegeben wurde, und vor allem, weil sie durch ihre realen Maße (ihre »Naturgröße«), ihre Farben und sogar ihre Gestik, mit dem klassisch praxitelischen Zug, dem zur Seite des angewinkelten Beines geneigten Kopf, dem Kanon der griechischen Bildhauerei entsprach, wurde sie sehr schnell mit der *Venus von Medici* assoziiert, dem in Florenz aufbewahrten berühmtesten Werk der Antike. Obwohl es sich dabei in Wirklichkeit um eine griechische oder römische Kopie aus dem frühen 1. Jahrhundert v. Chr. handelt, die nach einem Prototyp des Praxiteles angefertigt wurde, thronte sie – und thront noch heute – im Zentrum der Tribüne der Uffizien. Ihre Herkunft ist ungewiß und erst 1598 ist sie zum ersten Mal in den Sammlungen der Medici belegt. Ihre Arme sind das Ergebnis einer modernen Restauration, die Ercole Ferrata zu verdanken ist, und nicht etwa, wie man oft hörte, Bandinelli oder Bernini.<sup>20</sup>

Abb. 3

Es beruht nun zwar auf einer archäologischen Ungenauigkeit, wenn man die *Venus Botticellis* auf die *Venus von Medici* bezieht, wie viele Kunsthistoriker es seit Eugen Müntz und Aby Warburg<sup>21</sup> getan haben, jedoch ist es kein Sprachmißbrauch, von