

Hans Asbeck

Das Mädchen mit dem Furetto

Die Sichtbarkeit der Liebe auf Leonardo da Vincis
unverstandenem Bildnis der Cecilia Gallerani,
sogenannter Dame mit dem Hermelin

Hannover im Juni 2019

Dritte, verbesserte Auflage August 2019

Inhalt

Was wir sehen (wenn wir hinsehen).....	5
Die Geschichte dahinter.....	15
Die Verkennungsgeschichte	29
Meine Geschichte	43
Anhang	53
Aporetik und Gedanken zur Methode.....	53
Alternativgeschichten	55
Fazit	60
Hermelinologie	61
Dialektik der Unmittelbarkeit.....	65

Was wir sehen (wenn wir hinsehen)

Ein junges Mädchen mit einem so in die Augen springend rätselhaften Tier, dass man von einem Doppelporträt sprechen würde, wenn sich nicht beide im Gleichklang auf eine ungemalte Person jenseits des Rahmens bezögen, die also auch noch dazugehört...

Folgen wir also dem kindlichen Impuls uns zunächst mit diesem Tier zu beschäftigen, bei dem es sich laut Bildtitel, wie Sie wissen, um ein Hermelin handelt!

Es hat etwa die Körpermasse einer stattlichen Katze, ist aber länger und schmaler, was durch eine herrische Aufrichtung – ein Sich-in-die Brust-Werfen, ein Imponieren, das wie bei Revierkämpfen größer erscheinen lässt, kompensiert wird.

Die Farbe ist unbestimmt-verwaschen-weißlich, die Augen... .. : ein Albino.

Gehalten wird es von zwei Fingern – leicht, doch sichtbar eindrückender Mittelfinger und offenbar ebenso leicht gegendrückender verdeckter Daumen, während die übrigen Finger der haltenden Hand nicht kralen, sondern nur noch anliegen, was auf baldige Freilassung hindeutet; ein Haustier, das Schoßtier sein durfte.

Absolut kein Hermelin, wie es der Titel verspricht. Hermeline sind um ein Mehrfaches kleiner, unzähmbar wild und weiß wie der Schnee, dem sie in der kalten Jahreszeit angepasst sind...





Wenn Sie im Internet nachgeschaut haben, aus dem ich außer dem Häslein jagenden wirklichen Hermelin auch das angeleinte Tier habe, sind Sie schnell dahinter gekommen: ein Frettchen, nichts anderes. Und dass das eigentlich Jagdbegleiter sind, die der Mensch etwas später als den Wolf, aber auch schon vor tausenden Jahren im Orient domestiziert und dadurch so friedlich ihm selbst gegenüber gemacht hat, wie die Hunde es im Gegensatz zu Wölfen und Füchsen sind und viel handhabbarer als jede Katze. Es gibt Frettchenvereine, deren Mitglieder mit ihren Tieren Gassi gehen und all das...

Hier aber, in dieser älteren Zeit italienischer Renaissance – Sie wissen ja, dass das Gemälde von Leonardo da Vinci ist – ist es zuallererst noch ein Jagdtier: durchtrainiert und mit geschärften Sinnen geht es gerade mit wischend gemalter linker Tatze in eine Art Hab-Acht-Stellung, um dem Eintretenden zu zeigen, dass es bereit steht, was auf nachhaltige Dressur verweist.

Das Wild, auf das der Jäger es ansetzen wird, erwartet der berüchtigt-vernichtende Biss, von dem die stärker als bei einem Kampfhund in der U-Bahn bemuskelte Stirn zeugt, und böse Krallen mit unentkömmlicher Haltekraft.

Die mit der akribischen Feinheit und Stimmigkeit eines zoologischen Kupferstichs gezeichneten Ohren verraten das Hörtier, und so, wie sie hier aufgerichtet sind, auf-hörend / auf-horchend, verraten sie, dass automatisches Parieren angesagt ist.

Nun pflegt in den vormodernen Gesellschaften die Jagd ja ein Privileg des Adels zu sein, und so steht der Jagdbegleiter zugleich da wie ein kleiner Löwe aus Marmor, der mit seinem spiegelbildlichen Zwilling am Eingangstor salutiert

oder das Wappen stützt (ich habe es auf der Rückseite des Umschlags nachgestellt).

Gerade also noch zweckentfremdet ein Schoßtier gewesen, kehrt mit der Ankunft des adligen Herrn das wirkliche Leben zurück: die Pflicht: nur ausnahmsweise ein Frauen-, eigentlich ein Männertier.

Das Frettchen setzt uns also über einen ganz bestimmten sozialen Kontext und eine ganz bestimmte Situation ins Bild: Die Hauptperson musste einem adligen Machthaber, dem sie wohl auch als Frau unterstand, eine seiner lebenden Waffen aufheben, und diese Waffe mag außer sich zu erholen auch eines Nebenamtes gewaltet haben: ihrer Bewachung. Ein Fürst oder Graf oder Ritter seiner jugendlichen Mätresse seinen Furetto dagelassen (wir sind in Italien und es klingt nicht so ordinär) und kehrt gerade zurück.

Nehmen wir das Tier noch einmal ganz in den Blick, drängt sich etwas auf, was sich erst langsam erschließt. Das Tier drückt etwas aus, es „sagt“ mit dem Insgesamt seines Leibespräsenz, dass es an seinem Herrn noch anders als instinktiv oder automatisch *hängt*, dass es irgendwie „persönlich“ an ihn gebunden ist, was es aber nicht ausleben kann – mir kommt Adorno in den Sinn, dem die eindrucksvollen Menschenaffen im Frankfurter Zoo „objektiv“ darüber zu „trauern“ schienen, keine Menschen geworden zu sein.

Offensichtlich ist das Frettchen nicht nur Beigabe und auch nicht nur um der Stiftung einer fiktiven Situation, sondern zugleich um des spiegelnden Kontrastes zur Hauptperson willen da, die wir uns zunächst aber gesondert vornehmen müssen.

Die junge Frau hat sich feingemacht und dabei einigen Aufwand getrieben um züchtig und ordentlich zu erscheinen: das wohlfrisierte, aber streng gescheitelte und anliegende Haar, unterm Kinn zusammengeführt und von einem ebenso schlichten wie festen Stirnband sowie einer unsichtbaren Haube gehalten, die nur an ihrem fein gearbeiteten, aber unauffälligen Goldrand kenntlich ist; ein Ausschnitt, der viel makellose Haut, aber kaum Busen und weder Schulter noch Achseln freigibt, eine großflächig-dekorative, in doppelter Schlinge frei fallende, dabei ganz schlichte Kette, ein geschmackvolles, dezent farbiges, gewiss nicht billiges, aber keineswegs protzendes, die Trägerin bei einem gesellschaftlichen Auftritt heraushebendes Kleid...

Alles drückt selbstverständlichen Wohlstand wie Anstand aus, Zurückhaltung, eine ruhige Bescheidenheit.

Dem Wuchs nach eine voll entwickelte Frau, den Augen und dem Mund und dem ganzen Gesicht nach eine vielleicht nicht einmal Sechzehnjährige, die aber früh reif geworden ist, ihrem Ernst und der leicht melancholischen Gesamtstimmung nach vielleicht *arg* früh.

Eher ein Bürgerskind, das sich in Adelskreisen zu halten weiß als selbst eine Adlige, die sich bescheiden gibt: der Ausdruck „Dame“ scheint hoch gegriffen, zumal auch das an „Diva“ grenzende altertümliche „donna“ im Sinne einer anbetungswürdigen Ausnahmeschönheit nicht passend erscheint. Eher würde man an das ansehnliche Gretchen denken, wie es sich beim Kirchgang seines Verführers erwehrt:

Bin weder Fräulein weder schön,
kann ungeleitet nach Hause gehn

... wenn da nicht ihre ganz anders geartete Reaktion auf den Eintretenden wäre, in dessen Blick ihr wenig bewegtes Antlitz, so scheint es, eher den Ausdruck einer annimmt, die man ein „stilles Wasser“ nennt. Freilich: ist es überhaupt eine Reaktion?

In dem Sinne, in dem das Tier reagiert, ganz gewiss nicht. Sie hatte es zuvor schon auf den Arm genommen und sich parallel zur Tür in Bewegung gesetzt, so dass sie sich jetzt schreitend umwenden und das „werfen“ kann, was man mit leichter Anzüglichkeit einen Schulterblick nennt: die menschliche Variante jenes Tretelns der rolligen Katzen (und schon der balzenden Eidechsen!), das auffordernde Scheinfliehen der begehrlichen Weibchen – um das zart Angedeutete offensichtlich zu machen. Nimmt man auf diesem Hintergrund ihre Augen unter die Lupe, so erliegt man einer optischen Täuschung: fixiert man das eine,



bewegt sich das andere: ein ziehender, ein verführerender Blick. Das Bett wird nicht fern sein.

Aber was wird dort geschehen, wenn es geschieht? Wird sie zu Diensten sein, wie man es nun, da klar ist: sie ist eine Mätresse, erwartet? Gewiss nicht.

Erst einmal sagt dieses ganze Gesicht schon, für sich genommen, dieses *Antlitz*, dass da ein ganz starker Wille und jemand ganz bei sich selbst ist: die lässt nichts über sich ergehen. Vor allem aber: diese Augen sind ganz auf Dialog gestellt, sie „senden“ nicht nur den verführerenden *Blick* (was ja eigentlich „Blitz“ heißt), sie „empfangen“ auch. Wir spüren, dass auch der Eintretende *blickt* und so das von der Seite fallende Licht, das sich der Türöffnung verdankt, zur Metapher macht: er *besonnt* diese Szene auch in hintergründigem Sinn und *erweckt* die hier Wartenden oder scheucht sie auf, aber während das Tier automatisch in Hab-Acht-Stellung geht und sich zur Verfügung stellt, ist die Frau ihm schon erwartend (,er-‘ kommt von ,her-‘, also herbei-wartend!) zuvorgekommen und hält eigen-willig dagegen: wenn schon, dann besonnt sie auch ihrerseits, ja kommt ihm zuvor: da ist einem ein großes Glück beschieden, und Liebe zu machen wird einen Dialog auf Augenhöhe bedeuten...

Das ist Phantasie, aber nicht grundlos, und so nehmen wir jetzt wahr, was uns nicht in die Augen sprang: sie scheint ja leicht zu erröten, und ist das nicht die wiederum „sendende“ Antwort auf seinen von ihrer Leibespräsenz beeindruckten Blick? Jedenfalls spielt sich da etwas ab, wovon das sogenannte Hermelin unter dem Gebirge seiner Stirnmuskeln und seines Pelzes nie etwas wissen wird: Kommunikation mit der Sinnlichkeit zweier *im Ganzen* „sprachfähiger“ Leiber.

Im Gegensatz zum Leib der jungen Frau ist der Körper des Tieres in allen Details durch und durch biologisch-überrealistisch – wie wissenschaftliche Kupferstiche in alten Enzyklopädien – gezeichnet, dass der fast zwingende Verdacht aufkommt, der Künstler müsse ein solches Tier zuvor seziiert haben. Warum hat er diese oder eine ähnliche Mühe auf sich genommen? Eine Antwort haben wir schon gegeben: es galt den Furetto mit den Augen seines Herrn, eines Jägers und mit Tieren repräsentierenden Edelmannes zu zeigen, um ihn, den ja gar nicht Gemalten, außerhalb des Rahmens Befindlichen, anwesen zu lassen. Jetzt sehen wir mehr: es dient auch der Kontrastierung

gegenüber der geistdurchlässigen Transparenz des Menschenleibes, dessen Haut nicht nur kommunizierend erröten, sondern z.B. auch erschauern, erbleichen und all das kann, der nicht nur ein Gesicht im Sinn von Geäug, sondern ein *Antlitz* hat, auf dem eine ganze Welt von Gedanken und Emotionen aufscheinen kann.

Wo Menschen *äugeln* können (um ein Lieblingswort Goethes auszuleihen, neben dem das ernsthaftere von den *tiefen Blicken* steht, während man sich heute im *Flirten* übt), sind die Frettchen auf ausdruckslose Knöpfe beschränkt, die sich zu nichts als zur Erfüllung ihres optischen Orientierungszwecks eignen.

Dazu verfügen sie über ein feinmechanisches Hörinstrument, das so demonstrativ herausgraviert ist, dass wir nach den Ohren der Menschenfrau fragen, die ja züchtig bedeckt sind – was jetzt einen verweisenden Sinn bekommt: taub ist sie darum bestimmt nicht, aber sie braucht sie nur unter anderem für das, worum es dem *Menschen* gehen kann und worum es *hier* geht: das (nach Heidegger) *hörendere* Hören mit dem ganzen Leib, das auf den *Selbsta Ausdruck* des Anderen aus ist, auf die aus seinem Selbst „tönende“ nicht nur akustische „Stimme“.

Treten wir abschließend zurück, so stellt sich die Frage, was für ein Porträt das nun also sei.

Das Bild ist in der Hauptsache das Porträt eines bestimmten Menschen – den man als Person gesellschaftlich und historisch verorten kann und für den sich ein reales Vorbild und all das finden wird, den man wiedererkennen kann.

Aber *was* für ein Porträt? ein Porträt *wozu*?

Kein Porträt für Polizei oder Ethnologie, Raritätenkabinett oder...

Keins fürs akademische Kunstmuseum: idealisiert...

Keins für jene Sammlung der Landesschönsten, die ein bayrischer Ludwig anlegen ließ und die man einem heutigen Miss-Wettbewerb vergleichen könnte...

...

Es zeigt diesen Menschen da eben gerade, wie er der Bestrahlung durch Macht standhält und im gegenläufigen Liebesdialog SELBER sich lichtet.

Normalerweise wird uns auf einem Porträt der gemeinte Mensch direkt konfrontiert: direkt unserem Blick, dem, der eben noch Alltäglichem zugewandt war. Hier ist es anders: ein Mensch wird uns gezeigt, der gerade *gesehen wird*: von uns im Halbprofil rechts, von einer anderen Person im Halbprofil links, über die Schulter. Er wird von dieser – die die Szene ja auch physisch beleuchtet, indem sie die Tür geöffnet hat – aber nicht nur gesehen, sondern durch Blicken auch zum Strahlen gebracht, und erst so entsteht die Anmutung, die wiederum uns-vorne erreicht: ein Liebesblick, der schon erwartet wurde und auf den ein eigenwilliger, gar eigeninitiativ umlenkender Return erfolgt: eine Frau, wie sie im Gesehenwerden und zugleich dadurch erblüht, dass sie einen anderen, ihren Geliebten, zum Aufblühen bringt.

Was wir hinzuphantasieren mussten, weil wir uns das Rätsel des Blicks aus dem Rahmen hinaus sonst nicht hätten erklären könnten. Wozu wir aber imstande waren, weil wir die Liebe als dieses andere, als dieses dialogische Wahrnehmen-und-Vernommen-Werden, aus der Erinnerung kennen: solches Wissen hat der Maler zu aktivieren gewusst. Er muss sich so in sie eingefühlt haben, als liebte er sie selbst, con amore, professionell als Maler, und so konnte er auch uns in den Dialog der Liebenden in der Phantasie einschwingen lassen.

Ist das alles – so dass wir nun dieses Mädchen *mit den verliebten Augen des Eintretenden* zu Gesicht bekommen? Es ist nicht alles: nur übergangsweise, zum Ausprobieren und Verstehen, haben wir mit dem Licht von der Seite zu ihr und zugleich mit ihr nach draußen geblickt; jetzt blicken wir sie mit dem Maler wieder von vorn an, also wie sie im Vorbeigehen halbprofiliert festgehalten ist, aber jetzt gar nicht mehr mit dem Alltags-, auch nicht mehr mit unserm Museums- und Kunstrezeptions-, sondern *mit dem Liebesblick, mit dem der Maler gemalt und uns ausgestattet hat.*

Und da sehen wir nun erst recht, wir sehen als unterstrichen, gemeint, wenn auch diskret nur hervorgehoben, was uns gleich schon als empirische Eigenschaft der Porträtierten aufgefallen war: diesen abgeklärten Ernst, diese leichte Melancholie, diesen Rest von Bitterkeit um Augen und Mund herum,

die auf ein unbewältigtes Trauma verweisen: wie wir spontan sagten, „*arg jung*“ in das alles hineingeraten zu sein.

Wir sehen *auch*, und wir sehen *mit*, was dem erotisch-*sexuell* interessierten Liebhaber eher *entgeht*. Unser Liebesblick, Leonardoverdankt, ist nicht *blind*, wie man sagt, von der Liebe, sondern sehender als sehend oder auch „erkennend“ in jenem nachdrücklichen Sinn, den die Bibel meint, wenn sie Adam die Eva „als sein Weib erkennen“ lässt: das Andere, den Anderen, die Andere in aller Fremdheit als sie *selber* vernehmend, und so selbst dem unwillkürlichen Ausdruck – besser: den Spuren – zurückliegender Beschädigung aufgeschlossen.

So ist uns die beglückende Erfahrung dieses Gemäldes *außer* dem, dass es die Liebe in die Präsenz holt – und zwar mehrfältig als die der Liebenden, die des Artisten, als unsre erinnerte und jetzt auf ein Werk der Kunst übertragene:

Dass wir so öffentlich wie intim einem uns stark anmutenden einmaligen Menschen begegnen, dass uns seine „Reinheit“ oder sagen wir Unantastbarkeit sowie seine aus dem Innern fließende Moralität ebenso vor Augen stehen wie sein irreparables und doch in die Hand genommenes und das Glück nicht ausschließendes Schicksal.

Was für ein *Porträt* also? Ein mit den Mitteln der Kunst ohne Illusion und bis zur Entlarvung selbst *liebendes*.

Und was ist mit dem Tier, das ein Hermelin und so ein Schmuck und irgendwie ein Symbol sein soll? Auch es ist *porträtiert*, wie uns schon klar zu werden begann, als wir uns über diesen Gesamteindruck von Anhänglichkeit und Trauer Rechenschaft gaben: Ja, genau! Auch hier ist es der (professionelle) Liebesblick des Malers, der uns das vorgezeichnet hat und auch uns zu gewissermaßen „Liebenden“ dieses einmaligen Wesens da gemacht hat: daher unsere besondere Rührung durch den Furetto, die kein Hermelin hätte erwecken können, daher die merkwürdige Tatsache, dass gar nicht so wenige Betrachter mehr auf ihn fliegen als auf die Schöne und ihn auch länger im Gedächtnis behalten.

Kann es sich um etwas anderes handeln als *das Porträt eines Tieres, das wirklich gelebt hat?*!

Jedenfalls: Wie auf der inhaltlichen Ebene das Tier und die Menschenfrau, so spiegeln und konterkarieren einander auch die beiden Porträts: Während wir vom beglückt-beglückenden Mädchen aus (vielleicht mit Adorno) den Furetto bedauern, fällt von diesem ein zumindest irritierender Schein auch auf sie: ist sie bei Licht besehen nicht auch ein besseres Haustier, ehemals Jagdbeute gar eines im Bürgertum wildernden Schürzenjägers und, knallhart gesagt, wie es denn auch einmal sein muss: Missbrauchsoffer wie die Tiere und schlimmer als die Tiere, *weil* liebesfähig, weil *liebesfähig*? Und noch einmal anders herum: Missbrauchen wir nicht auch die wilden Tiere, indem wir sie zähmen (und dann!), und die gezähmten dann noch einmal, weil wir dem Geistigen, das an ihnen dann aufscheint (was können Hunde trauern!), der persönlichen Zuneigung, die sie uns erweisen (die Treue der Hunde, ihr Einfühlungsvermögen!), nicht gerecht werden?

Das alles sieht man, wenn man nur *hinschaut*. Zuletzt allerdings habe ich Sie Gedankenwege geführt, die ganz stark davon bestimmt sind, dass ich mich sehr intensiv mit dem Bild beschäftigt habe und es mir so ans Herz gewachsen ist, dass mir manches aus ihm entgegenkommt, was Sie für sich vielleicht nicht unterschreiben würden. Deshalb ist nichts zurückzunehmen, wohl aber muss unterschieden und abschließend herausgestellt werden, was nicht nur *mögliche Sichtweisen*, sondern solche sind, die *das Bild selbst erheischt* und in die eine jede und ein jeder einschwingen *muss*, der oder die es in seinem Kern verstehen will:

Das Personal des Bildes wird von der Seite her nicht nur physisch bestrahlt, weil jenseits des Rahmens eine Tür aufgeht, sondern auch im übertragenen Sinne von der Macht dessen, der hier das Sagen hat und einen Blick wirft, der gewissermaßen „besonnt“: identifiziert, Präsenz erzwingt und sozusagen in den Zustand der Gnade versetzt. Während das Tier reagiert, wie es muss (und einem dabei ein wenig leid tut), ist die Frau dem schon zuvorgekommen mit Verführung aus eigener Initiative, indem sie sich erotisch in Gang gesetzt hat,

so dass sie den Machtblick als Liebesblick retournieren und den Ankommenen in einen Dialog der Leiber auf Augenhöhe herüberziehen kann. Insofern und weil das keine landläufige Auffassung von ihr vorführt, haben wir *ein Bild über die Liebe* vor uns.

Darüber hinaus aber nötigt uns das Bild, diesen in der Situations-Einfühlung erlernten Liebesblick nun auch frontal und von uns aus auf es als Ganzes zu werfen und es als Porträt im Sinne einer neuen Dimension dieses Genres, als *Porträt im emphatischsten Sinne* oder *LIEBENDES Porträt* wahrzunehmen, was uns veranlasst und legitimiert, wenn nicht dazu zwingt, es sozusagen *mit dem eigenen Herzen zu lesen* und dabei auch gewagte, aus der eigenen autobiographischen Erinnerung gespeiste Beobachtungen zu machen. Die sich im Doppelporträt aber dadurch zugleich anreichern und objektivieren = anderen zumutbar werden, dass *Mensch und Tier durch die Kunst des Malers objektiv auf einander verweisen* (Transparenz und freie Selbstheit hier, Gefangenheit im Fleisch und leidende Benommenheit dort). Insofern ist das nicht nur ein Bild über die Liebe, sondern auch eins, das sie *vollzieht*: performiert oder *performt*, etwas wie *EIN SELBER LIEBENDES BILD*, das uns nicht nur unsere Liebeserfahrung zu erinnern, sondern sie auch zu üben und dabei zu erweitern und zu vertiefen veranlasst.

Die Geschichte dahinter

Leonardo war in die Dienste des Mailänder Herzoghofes getreten ...

Nun war natürlich bekannt, dass er auch malen konnte, und so blieb es nicht aus, dass der lebemännische Herzog, wegen seines dunklen Teints „Moro“ genannt, ihn mit einem Porträt seiner derzeitigen Favoritin beauftragte, einer jungen Bürgerstochter, die im Palast als Mätresse lebte.

Dieser Auftrag war eine Herausforderung, weil mit Auflagen verbunden, die sich schwer in ein Konzept fassen ließen:

Der Herzog schien dem Mädchen geradezu zu Füßen zu liegen. Es würde bald von ihm schwanger sein, wenn es das nicht schon war, er aber würde bald anderweitig heiraten und es über kurz oder lang wegschicken müssen, und sein Porträt, zunächst eine größtmögliche persönliche Huldigung, würde dann Teil ihrer großzügigen Abfindung sein.

Es musste der Beziehung alles Anrühige genommen und dem Herzog wie dem Hause Sforza, vor allem aber ihr selbst die größte Ehre erweisen werden, würde das Bild doch spätestens dann in die Öffentlichkeit geraten.

Also unbedingt ein getreues *Porträt*; aber ein ultimativ wertschätzendes, das ihre persönliche Exzellenz auch öffentlich vorführte: also irgendwie idealisiert, aber ohne falsche Verallgemeinerung: weder als Idealschöne noch als Kurtisane, sondern in aller Ehrbarkeit auch nach Maßstäben sowohl ihres eigenen bürgerlichen Standes als auch nach denen des Hofes, des Adels. Da *hatte Leonardo eine Idee*: fügen wir dem jungen Ding doch ein *Hermelin* hinzu! Jenes winzige, langgestreckte, für seinen Biss gefürchteten Raubtier in reinem Weiß, dessen kostbarster aller Pelze (mit der charakteristischen schwarzen Schwanzspitze) dem Krönungsmantel des Kaisers und höchsten Würdenträgern vorbehalten war! (Ein lebendes Hermelin als Schmuckstück: auf diesen Gedanken würde erst hundert Jahre später wieder eine englische Königin kommen: siehe die vorletzte Bildseite ganz am Ende dieser Broschüre).



Aber als ein hochsymbolisches Schmuckstück! Im Rahmen emblematisch-naturkundlicher Studien befasste Leonardo sich schon länger mit diesem Tier, das er freilich nicht zu Gesicht bekommen und vor Ort studieren konnte. Rein aus der Phantasie zeichnete er es in dem für seinen angeblich edlen Charakter entscheidenden Moment, in dem ein grobschlächtiger Jäger es totknüppelt, nicht ohne von ihm mit moralischer Überlegenheit buchstäblich „durchschaut“ zu werden: *lieber tot als unrein*: die naturkundlich-emblematische Überlieferung wollte, dass man es nur fangen könne, indem man sein Nest besudle: es lasse sich eher töten als schmutzig zu werden.

Fügte man dem jungen Mädchen in verfänglicher Situation dieses Emblem in glaubhafter Realistik hinzu, würde ihre wie des Herzogs und seines Hauses Ehrhaftigkeit außer Zweifel gestellt sein.

Dazu passte hervorragend, dass der Herzog vor Jahren in den auf die entsprechenden Tugenden eingeschworenen Ehrenmännerorden berufen worden war und sich seiner inneren Werte wegen selbst gern als Ermellino Bianco, Italiens Weißes Hermelin, titulieren ließ.

Dachte man indes die Sache durch, kamen erhebliche Probleme auf den Maler zu (man fühlt sich an heutige Denkmalsdiskussionen erinnert) – Stichworte:

- Vieles stimmte nicht recht: Unrat ins Heim Cecílias? als List des Jägers...? Moro als Fänger? ...
- Ein anderes Hermelinproblem besteht darin, dass das Tier als italienisches Normalwiesel (die reinweiße Form ist ja eine Schneeanpassung und kommt nur im Nordosten Europas vor) ansonsten keinen guten Ruf hat: es riecht nicht gut, und wie heute war in Italien damals schon die Redensart „diebisches Wiesel“ geläufig.
- Leonardo wusste, dass er sein Wiesel nicht nach der Natur gezeichnet hatte, also ohne Studien keins so realistisch malen konnte, dass es ins Porträt passen würde.

Jedenfalls beschloss er es zurückzustellen und erst einmal das Mädchen alleine zu malen.

Leonardo wandte sich zunächst einmal der Lösung eines ganz anderen Problems zu, der des Genres, für das er sich im Rahmen der damaligen Porträtkunst und Porträtdiskussion entscheiden musste: natürlich und identifizierbar oder idealisiert?

[Ich belasse es im Moment bei dieser Andeutung und gebe zur Anschauung nur ein paar prominente Beispiele:]





Was alles entschied und Leonardo herausforderte IN EINE VÖLLIG NEUE RICHTUNG ZU GEHEN, muss die (vielleicht erste) Begegnung mit Cecilia gewesen sein, die wir uns so vorstellen, dass der Herzog in die gemeinsam bewohnten Gemächer eingeladen hatte.

Wie zu erwarten begegnete Leonardo einem hübschen und aufgeweckten, dabei wohlerzogenen jungen Mädchen, das sich zurückhaltend, aber aufwändig fein gemacht hatte und reifer wirkte, als es seinem Alter entsprach. Ihr Outfit und alles hier mochte vom Moro bezahlt sein: anzumerken war ihr das nicht. Ein selbstbewusstes Kind gut bürgerlicher Verhältnisse verkehrte mit dem Mann, von dem sie abhängig war, wie selbstverständlich auf Augenhöhe, und der Moro schickte sich mit Begeisterung da hinein.

Der überwältigende Eindruck: *Die lieben sich ja wirklich!* Wobei Leonardo die Liebespraktiken und Liebestheorien seiner Zeit, um die ja viel Aufwand getrieben wurde, zwar kannte, aber keineswegs glaubte, dass über diesen vieldiskutierten Gegenstand das letzte Wort schon gesprochen war. Das hier war etwas ganz Eigenes und noch nicht Durchgekauertes, das interessierte ihn, und zwar gerade auch als *Maler*, der er hier war: beobachtete, sich einfühlte, Schlüsse zog und Lösungen erwog:

Er hatte ja nicht nur abzumalen, sondern auch zu huldigen und für Werte einzustehen, es galt Verbindungen zu Idealen herzustellen – aber was er auf den Gesichtern der Verliebten sah, in ihren Stimmen hörte und aus ihren Bewegungen und Gesten herausspürte, war ein Geistiges *anderer* Art:

War der nicht umsonst Moro Genannte, sonst eher ein Lebemann und pragmatischer Anpacker, übrigens über zwanzig Jahre älter als das Mädchen, nicht plötzlich ein anderer? Kam nicht ein unvermutetes Inneres hervor, ein wahreres Selbst, das er vielleicht selbst noch nicht kannte: alles andere als seine neuplatonische Seele, auch nicht sein bewusstes Ich, auch nicht, was man „Persönlichkeit“ nennt? Bei der Frau war es nicht anders; da schien etwas im Werden zu sein, für das noch gar keine Formeln gefunden waren, was sich vielleicht auch gar nicht fixieren ließ...

Machte *das* nicht eigentlich ihre sichtbar werdende, eine von Normen und Idealen unabhängige Schönheit aus? Floss *hieraus* nicht, wozu eigentlich das Hermelin erhalten sollte: eine überzeugendere Anmutung von Reinheit und Tugend?

Musste er also nicht um- und neu denken, was das Ritratto-Problem betraf: galt es hier nicht, *im* Individuell-Besonderen das Allgemeine und Gültige zu treffen, auf das es ankam?

Er musste diese Frau einfach nur *als diese Geliebt-Liebende* malen. Dazu freilich musste er sich unterm Schutz seines Auftrags in sie und ihr „Gespräch“ mit dem Moro einfühlen, unter Aufbietung seiner Lebenserfahrung fast seinerseits „lieben“ und so malen, dass es auch den künftigen Betrachter hereinzog.

Also nur so viel Charakteristisches wie nötig – aber keine Idealisierung im Namen der Schönheit oder der Tugend.

Die Oberfläche des Leibes musste so gemalt werden, dass dieses Werde-Selbst durchschimmerte. Wie ging das? Man musste die Haut so sparsam und zugleich so anregend malen, dass der Betrachter sie aus der eigenen Liebes-Erinnerung heraus mit Inhalt und Leben füllen würde. Die Technik dazu war da bzw. in Entwicklung: in der Mona Lisa würde sie ihre Höchstverwirklichung erreichen: sfumato. Hier ein instruktives weiteres Beispiel von einer (den lüsternen Gott in Gestalt eines Goldregens er- (oder herbei-!)wartenden „Danae“ Tizians:



Man musste es aber so anlegen, dass dieses Sich-Zeigen-aus-dem-Innern als Dialog mit dem Anderen, mit dem Liebend-Geliebten erschien, und da hinein wiederum musste der Betrachter sich einfühlen können:

Ob es sich nun um ein Erröten, ein Augenspiel oder um eine Geste handelte: all dies war als empfangend und sendend zugleich zu malen: vom und zum Geliebt-Liebenden, von und zum Betrachter hin. *Dazu aber mussten beide, der Geliebt-Liebende wie der Betrachter, irgendwie ins Bild oder in seine Aura hinein.*

Die Porträtierte musste in Bewegung gesetzt werden, damit einerseits ihr sich zeigendes Inneres, andererseits ihre Beziehung zum anderen nicht als etwas Statisches, sondern als etwas Dynamisches erschien: auf dem Bild musste etwas passieren, und wieder galt es den Betrachter einzubeziehen, damit er es durch Nachvollzug ausfüllen könne.

Hier stand bereits eine Tradition bereit, in der Leonardo sich selbst schon betätigt hatte: die der Maria-Magdalena-Darstellung als Verführerin bzw. überhaupt die des erotischen Schulterblicks: links frühe Renaissance (Crivelli), dann zwei eigene Übungen:



Er musste also ein ganz konkretes Hier-und-Jetzt schaffen, also die Porträtierte zunächst in einem wenn auch fiktiven Raum verorten, in dem sie mit dem Geliebt-Liebenden lebte, der sich aber auch dem Betrachter als seine Einfühlung fordernden Geschehensraum öffnete. In dem sich ein bestimmter *Augenblick* abspielen konnte.

Das Bild durfte aber nicht so etwas wie eine Momentaufnahme werden, es musste schon *etwas Gültiges und Zeitloses* vorgeführt werden – nur dass dieses Gültige und Zeitlose jetzt *nicht mehr von einem Symbol oder einer Allegorie her* kommen durfte, auch nicht von einer Typisierung oder Idealisierung, sondern *aus der Unmittelbarkeit und dem Augenblick selbst*

Mit einem Wort: Es hatte sich durch die *Konfrontation mit der wirklich gelebten Liebe* die Chance eröffnet, *allen von außen herangetragenen Ansprüchen mit einer neuartigen Bildidee auf einen Schlag zu genügen* – nur eben ganz anders als konventionell und ganz anders, als im Voraus zu planen war.

Das hätte er nie konstruieren können, einsam vor sich hin, forderte aber zugleich sein konstruktives Vermögen aufs Äußerste: Kreation gemäß der Erfahrung eines Prozesses, der Geistiges und intrinsische Orientierung am Ideellen und Normativen, der innere Schönheit und Tugend, *hervorbringt*; des Prozesses, *in dem die Liebe selbst* – wie man sie immer schon gefühlt, aber immer noch nicht verstanden hatte – *sich verwirklicht*.

Als Leonardo so weit war, das noch fehlende bzw. unausgemalte Tier einzufügen, stand er vor mindestens drei Problemen auf einmal:

- Wie sollte er es malen, um es ästhetisch passend ins fertige Porträt einzufügen?
- Wie, um seinen Symbolgehalt auszuschöpfen?
- Wie, um es in die veränderte Bildidee hineinzubekommen?

Gewiss, er hatte bereits ein Hermelin gezeichnet, aber keineswegs, wie es nun angesagt war, naturgetreu, sondern im Rahmen einer Allegorese mit Spruchband (s.o.). Hier war es nur darauf angekommen, dass der Betrachter das ausdrücklich genannte Tier identifizieren konnte, und dann in der Hauptsache um Bildästhetik und Aussagekraft. Also ist dieses nach biologischen Maßstäben viel zu dick und zu hoch auf den Beinen... und seine Bewegung-Haltung ist widernatürlich so stilisiert, dass sein Mut und die Eindringlichkeit, mit der es in moralischer Überlegenheit sein sprichwörtliches Ehrgefühl proklamiert, zum Ausdruck kommen. Sollte es ins Bild passen, musste Leonardo es wesentlich genauer und maßstabgerechter einzeichnen, worauf er nicht vorbereitet war – *wenn es überhaupt ging*.

Hinzu kamen die erwähnten Probleme mit der Symbolik: dass sie so komplex, widersprüchlich und missverständlich war.

Wichtiger aber: welche Symbolik passte denn noch in das neuartig verlebendigte Bild? Vertrugen sich eingefügt-hintersinnige Belehrungen überhaupt noch mit der neuen *Idee* dieses Bildes?

Er saß also mehrfältig in der Falle, in einer rechten Zwickmühle. Wie die Befreiung geschah, kann man sich phantastisch ausmalen: „Heureka“ und all das. Jedenfalls muss plötzlich der alle drei Fliegen mit einer Klappe schlagende Einfall da gewesen sein, das mit dem entschieden überdeterminierten, in den entstandenen Bildrealismus gar nicht mehr hineinpassenden, zu näherer Untersuchung / malerischen Aneignung schwer zu beschaffenden und außerdem allzu winzigen Hermelin einfach zu lassen und ein FRETTCHE, einen *furetto* zu nehmen:

Im Gegensatz zum Hermelin oder Wiesel passte ein Frettchen der Größe nach; man war die ganze Symbolik los, und an ihre Stelle konnte etwas viel Interessanteres, Tieferes treten. Im Einzelnen:

Frettchen waren am Hof als wohldressierte Jagdbegleiter vorhanden und konnten Modell sitzen.

Leicht kann man eins einfangen und naturwissenschaftlich untersuchen, man kann sich auch eins töten lassen, um es zu sezieren¹.

Ein Frettchen ließ sich hervorragend in die Bildfiktion integrieren: der edle Herr hat sein Lieblings-Jagdtier bei der Geliebten gelassen, zu ihrem

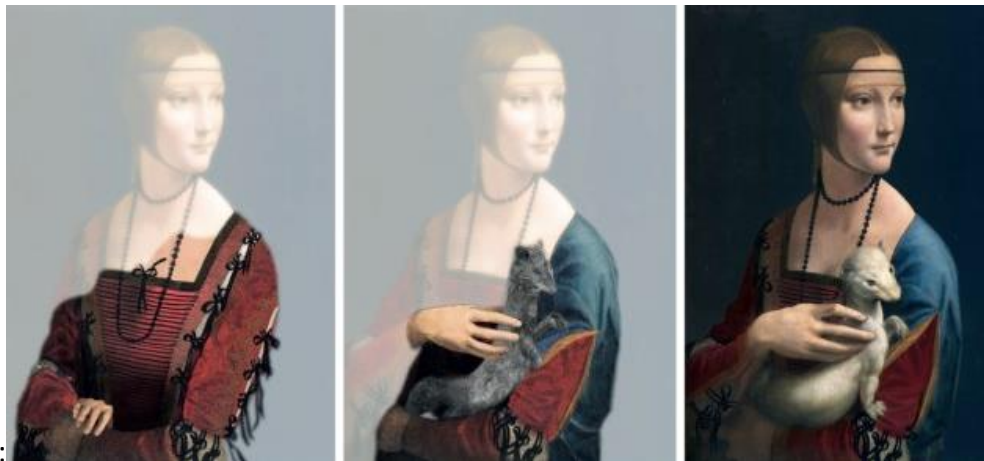
¹ M.E. nicht zu bezweifeln: genau das hat Leonardo getan. Anders hätte er es nicht so zeichnen können, wie es auf dem Bild hervorsticht: Vergleichen Sie mal a) mit Frettchen im Internet, b) mit diesem angeleiteten hier in der Abbildung: alles viel zu wuschelig...



Amusement, vielleicht aber auch insgeheim zu ihrer Bewachung; nun erwarten beide seine Heimkehr ...

Das vorgesehene Beutier war jetzt in einem Maße in das – gewandelte! – Gesamtkonzept des Porträts integriert, wie es mit einem Symbol oder einer Allegorie oder einem Emblem = mit dem „Hermelin“! – niemals möglich gewesen wäre. Zug um Zug konnte Leonardo nun das Tier so ausarbeiten, dass die Frau sich im Kontrast zu ihm spiegelte.

Als Leonardo das Tier nach Fertigstellung des Porträts erstmals provisorisch einzeichnet, tut er das bereits nicht mehr so, wie ihm das ursprünglich, als er auf das Tier seiner symbolischen Bedeutung wegen gekommen war, vorgeschwebt haben muss: als zunächst für sich selbst sprechende, dann die Frau kommentierende Beigabe, sondern er beginnt bereits es der neuen „realistischen“ Porträtkonzeption einzufügen, die er angesichts des verliebten Paares entwickelt hatte: Es spitzt bereits die Ohren, „hört auf“, befindet sich also bereits in der Bildfiktion „Rückkehr des Liebhabers“. Es ist schon ein Frettchen², aber noch nicht nach der Natur gemalt und noch längst nicht das, was Leonardo aus diesem dann macht – nachdem er es studiert hat und auf die spezifischen Möglichkeiten gekommen ist, die es bietet.



² Wenn man genau hinsieht, erkennt man, dass sich die graue Farbe einzelnen weißen Haaren verdankt: es ist also Albino und das, was man bei Pferden einen Grauschimmel nennt (man hat immer schon die Weißfärbung durch Züchtung abzuschwächen versucht – schließlich handelt es sich ja um ein Gebrauchstier!), weshalb auch unser angeleintes Frettchen aus dem Internet eine Ausnahme ist. Jedenfalls zeigt sich, dass Leonardo von Hermelinität ersteinmal und zeitweise *gar nichts* mehr wissen wollte! Ganz falsch ist natürlich die Expertenmeinung*, dass es *danach* zum Hermelin werde. Abgesehen von der Größe hätte es dann wie Tizians Kaninchen schneeweiß gemalt werden müssen...

Nach diesem ersten Versuch erst, der ihn nicht nur unzufrieden gemacht, sondern auch auf weitere Ideen gebracht haben muss, wird Leonardo Zug um Zug erst das Verhalten des domestizierten Status- und Jagdtiers, dann seine Oberfläche, dann seine ertastbare Konsistenz mit der Funktionalität seiner Sinnlichkeit befragt haben; eins aufgeschnitten haben, um zu erfahren, was so anders mit dem Hervorscheinen eines Geistigen in ihm ist, warum dieses stecken bleibt, wo es beim liebenden Menschen den Leib transparent macht: die antrainiert-schematisch-heraldische Haltung, die auf Kommando in Hab-Acht-Stellung gehende und devot grüßende Tatze, die zu keinerlei „hörenderem“ Vernehmen fähigen Auditions- und Tastinstrumente, das auf Wahrnehmung fixierte, aber blicklos zu keinem Augenspiel fähigen Sehöffnungen, das Gebirge der Muskelwülste...³ - Sie kennen das

Damit aber war das Tier noch nicht gemalt. Es musste nach seiner Autopsie wieder zusammengesetzt und lebendig gemacht werden. Lebendig? Das reichte nicht: es musste ins Bild hinein, was aber eine Doppelaufgabe war: einerseits war es der *Bildfiktion* (Heimkehr des Edelmannes) zu integrieren, darüber hinaus aber musste es mit der neuen, an der Frau und ihrer Aura entwickelten *Bildidee* stimmig gemacht werden: ein einmaliger Mensch im Doppellicht der Liebe: von der Seite her – mit dem physischen Licht – der



³ die keine „Stirn“ zu- und keinen Gedanken durchlassen – und was alles zusammen dem sich einfühlenden Menschen dann doch eine Anmutung von leidender Benommenheit übermitteln:

Die Tiere, die wir uns ins Haus geholt, zu Diensten genommen und durchaus auch emotional verbrüdet – zu Schoßtieren genommen! – haben: Sie würden uns wohl gern lieben, aber sie können es nicht, worunter sie leiden (s. Adorno!), während wir es, und gar unter Anleitung naturwissenschaftlicher Einsicht und künstlerischer Wegweisung, sehr wohl können (bleibe der Dialog auch einseitig und rudimentär).

Liebe des Geliebten, von vorn der Liebe des Malers und des Betrachters.

Wie leicht ersteres war, lässt sich an Bild 2 der röntgenologischen Entstehungsdokumentation ablesen: ein aufmerkendes Heben des Kopfes, ein Spitzen der Ohren. Wie schwer das zweite, zeigt der Vergleich mit dem fertigen Bild: da ist nicht nur aufs Säuberlichste herausgearbeitet, worauf es im geistinteressiert-zoologischen Tier-Mensch-Vergleich ankam, da haben wir plötzlich nicht anders als mit dem Mädchen *ein lebendiges und einmaliges Individuum* vor uns, ein zweites *Porträt*! Das Porträt eines Tieres, das es wirklich gegeben hat, aber im strengen Sinne *Porträt*, d. h. das *Wesen* herausarbeitend, das nicht seiner Tierheit oder Art oder Verwendung, sondern *ihm selber und seinem einmaligen faktischen Dasein* geschuldet ist!

Anders könnte der Furetto den heutigen Betrachter nicht so rühren, wie es immer noch beim bloßen Hinsehen geschieht: dies Mitleid mit seiner Benommenheit, diese Assoziation mit der scheinbaren Trauer der Menschenaffen, dies Aufstoßen, dass die Tiere und zumal die zu unserer Verwendung gehaltenen als Individuen, *leiden*.

Leonardo muss sich zu einem bestimmten Zeitpunkt, der zwischen der zweiten Malversion und der Fertigstellung des Bildes liegt, dazu entschlossen haben, ein *Furetto-Porträt* zu malen, mit einem wirklichen Frettchen als „sitzendem“ Modell, womit alle Hermelinität wenn nicht abgetan, so doch bis auf unerhebliche, nur noch beiher spielende Reste abgetan war: diese in der Äußerlichkeit bleibende Schmuckhaftigkeit, dann dieser vielfache Hintersinn, dieses autoritäre Statuieren, diese ideologische Rhetorik!

Immerhin waren Herzog und Höflinge damit zu beruhigen, dass dieser jetzt aufgehellte Furetto an ein Hermelin immerhin noch erinnerte und mit seinem Tieradel („wie ein Löwe!“), und seiner monumentalen Stattlichkeit den Herzog würdig vertrat...

Und was ist nun aus der emblematisch-symbolisch-moralisch Aufladung des ehemaligen Hermelins geworden, das einmal als Adels- und Reinheits- und Tugendbeweis gedacht war? An der Oberfläche bleibt sie in Gestalt wie Farbe noch da, schemenhaft, als Erinnerung, im Wesentlichen aber ist sie vollständig verschwunden, *aufgezehrt von etwas ganz und gar Neuem*: von einer Darstellung des Tieres mit den Augen forschender Liebe, also unabdingbar

eines bestimmten historischen Tier-Individuums, wie es – den Menschen gleich, aber ohnmächtig – ein *Schicksal* erleidet.

Vielleicht hatte er des Guten zu viel getan und im Eifer des Gefechts / des malerischen Aufbauprozesses den Furetto ästhetisch überdeterminiert und zur heimlichen Hauptperson gemacht.

Als er fertig war, war alles anders geworden, und doch hatte Leonardo alle zufriedengestellt: *durch Überbietung*. Die Höflinge, die Leute, den Herzog – und gar sich selbst, den forschenden Maler und Lehrer der Kunst.

Leonardo konnte mit sich zufrieden sein:

Er war einem besonders stark anmutenden – charismatischen – Menschen begegnet und hatte es vermocht, dessen Faszination oder Aura einzufangen und zu vermitteln

Er war tiefer als jemals und vielleicht jeder zuvor in das dynamische Wesen einer ihn auch als Wissenschaftler und forschenden Künstler beschäftigenden erotischen Beziehung eingedrungen.

Liebebezüglich hatte er beides hinter sich gelassen: den Zynismus des Alltags, in dem korpulente Lebemänner sich blutjunge unterhaltsame Bürgerkinder einkaufen lassen, einer- und den liebevergötternden Platonismus-Petrarkismus andererseits.

Und Schönheit? Nein, in ihrer höchsten Form kommt sie aus keiner Allgemeinheit-Idealität-Normativität, sondern aus der Beseelung durch das individuelle Selbst lebendiger Individuen.

Er hatte Neues über die Natur des Menschen erfahren.

Gerade auch im Kontrast zu der der Tiere und der Haustiere gar, die noch einmal etwas Besonderes sind.

Er hatte die Grenzen der Kunst hinausgeschoben und war auch ihrem Wesen näher gekommen: kam sie nicht überhaupt aus Kenntnis und *Liebe*?

Er hatte alle Erwartungen durch Überbietung erfüllt.

Die Verkennungsgeschichte

Ich habe Ihnen eine Sicht der sogenannten „Dame mit dem Hermelin“ vorgesetzt, der Sie nicht bis in die letzten Verästelungen und Schlussfolgerungen gefolgt sein werden und von der auch ich selbst nicht glaube, dass sie der Weisheit letzter Schluss und ohne Alternative sei, die aber einen Kernbestand von neuen Einsichten versammelt, an denen sich nicht rütteln lässt:

Nein, es kann nicht vernünftig bezweifelt werden, dass dies kein schon akustisch adelndes und in eine Sphäre von Idealität und Symbolik entrückendes Hermelin, sondern ein rechtschaffenes Frettchen ist, Haustier, Jagdtier, Adelstier, und es kann auch nicht bezweifelt werden, dass dadurch das Bild in einen alltäglich-menschlichen Kontext gerät, in dem es um das Verkannteste und Einfachste geht: die Liebe, wie jeder und jede von uns sie mit seinem Leibe kennt und erlebt hat, obwohl sie Geheimnis bleibt. Ihre erlebte Liebe ist es, die das Auratische, uns Anmutende der abgebildeten Frau bewirkt hat – insofern erzählt das Bild dokumentarisch von ihr, aber der Maler vollzieht diese Liebe auch nach, wandelt sie professionell, und lässt dadurch auch uns das Bild mit den Augen distanzierter Liebe betrachten. Mit dieser wiederum haben wir das Gemälde als Doppelporträt zu betrachten, das zwei Wesen vergleichend von ihrem innersten Selbst her aufblättert, so dass wir außer einem einmaligen Menschen auch einem einmaligen Tier mit seinem Schicksal begegnen.

Dazu aber musste eine Geschichte erzählt werden, um all dem eine wahrscheinliche Herkunft zu geben: die Entstehungsgeschichte.

Um sie erzählen zu können, brauchte ich nicht nach Mailand zu fahren, sondern konnte mich an eine leicht zugängliche, reichhaltige Forschungsliteratur halten, die, wie es sich bei einem wie Leonardo von selbst versteht, von hoher Qualität ist.

Ich habe Ihnen also nichts Neues erzählt, was die Fakten angeht – und doch *EINE VÖLLIG ANDERE GESCHICHTE, ALS SIE BEI DEN EXPERTEN, DEN SACHBUCHAUTOREN UND JOURNALISTEN ODER IN DER WIKIPEDIA LESEN KÖNNEN*. Dabei bin ich weder leichtsinnig noch von Größenwahn bedroht und

vergleiche mich durchaus jenem Zwerg, der auf den Schultern von Riesen steht und sich der Lächerlichkeit preisgibt, wenn er es macht wie der Hund, der den Mond anbellt.

Was erzählen oder suggerieren Ihnen unsere Meinungsmacher?

- Sie hätten im emphatischsten Sinn eine *Dame* vor sich, eine donna und diva, die in klassischer Zeit zu den Vornehmsten und Schönsten gezählt habe, vom Meister der Meister entsprechend in Szene gesetzt;
- Das beigegebene Tier sei als *Hermelin* der dazu passende Schmuck, vor allem aber das symbolische Zeichen ihrer hohen moralischen Qualität;
- Zweck des Ganzen sei Huldigung des herzoglichen Auftraggebers, dem es politisch um die Ehre seiner selbst und seines Hauses gegangen sei.
- ...

Was machen wir da? Werden wir nicht sofort klein beigegeben müssen, sobald wir uns nach der Entstehungsgeschichte des Werkes derjenigen seiner Wirkung zuwenden und klären, wie es *immer schon* verstanden wurde?

Wird sie uns nicht bestätigen, was wir die ganze Zeit schon dachten, dass schon der Titel, auch akustisch ein Appetizer von Rang, die Sache entscheidet und alle Diskussion überflüssig macht – das Wort des Meisters selbst ja wohl doch: „Darf ich vorstellen: die Dame mit dem Hermelin – Leonardo da Vinci“? Oder dass es zumindest eine Tradition gibt, nach der das Bild immer schon so verstanden wurde? Können nicht die Fachleute und berufenen Vermittler von heute *auch lesen*, auch hinschauen, und das doch wohl mit mehr Erfahrung und feineren Instrumenten als Unstudierte? Sehen wir zu!

Leonardo hat dem Bild überhaupt keinen Namen gegeben, es nicht einmal mehr in irgendeinem Zeugnis erwähnt. Für uns ebenso bedeutsam: niemals trägt das Bild auch in anderen zeitgenössischen Quellen einen Namen: „Die Dame mit dem Hermelin“ stammt also auch nicht aus seiner Umgebung oder überhaupt aus der Zeit oder einem befugten Besitzer, von einem Sammler oder vom befugten Museum.

Cecilia lebte nur noch kurz im Palast, wurde aber vom Moro gut versorgt, heiratete einen Adligen, nahm das Bild wirklich mit, bewahrte es auf, wusste es

zu schätzen auch um des Malers willen, und erst aus ihrem Nachlass wurde es verkauft.

Öffentlich war es schon vorher geworden: man redete darüber in Kunstkreisen als das Porträt der Gräfin Cecilia und rühmte es, schließlich war Leonardo zu einem der bekanntesten Maler seiner Zeit avanciert. Bemerkenswert: eine renommierte Kunstsammlerin der Zeit lieh es sich bei Cecilia aus, um es mit eigenen Bildern schöner Frauen, darunter solchen des Venezianischen Madonnenmalers Bellini, zu vergleichen. Die Korrespondenz ist erhalten, aber *kein Titel* wird erwähnt - logischerweise: es geht einfach um ihr Porträt. Es geht um die Schönheit gemalter Frauen, es geht um die Kunst der Maler, es geht um Ähnlichkeit – die Cecilia bei allem Lob des Meisters nicht mehr gegeben findet: sie habe sich zu ihrem Vorteil weiterentwickelt und sei damals noch zu unreif gewesen.

Ist das ein Reflex darauf, dass Leonardo sie ja in der Tat weniger charakterisiert und idealisiert denn als eine gemalt hatte, die im Strahl einer Liebe ihr Selbst preisgegeben hatte, allzu früh und einer Liebe, die sie enttäuscht hatte und der sie jetzt als anderweitig verheiratete Mutter dreier Kinder entwachsen war? Wir wissen es nicht.

Was wir aber wissen: Weder bei ihr noch bei irgendjemandem sonst ist von dem so prominent gewordenen und unsere Wahrnehmung steuernden Tier auch nur die Rede! Es hilft nichts: nach Leonardo selbst hat es niemand mehr wichtig genommen! Man muss wohl schließen, es sei *gar nicht verstanden worden*.

Auf verschlungenen, teils dunklen Wegen gelangt das Gemälde nach 1700 in polnischen Adelsbesitz. Es wurde als Leonardo gekauft, ist aber unsigniert, und da man die Provenienz anders nicht beweisen konnte, lässt man einen Titel drauf pinseln, der bekannt ist: *La belle ferronière*, Die schöne Frau des Eisenhändlers, ein Leonardo, den es wirklich gab. *Immer noch kein Hermelin!*

Lange und noch bis hoch ins 19. Jahrhundert hinein galt die Urheberschaft von Leonardo als ungesichert – bis zur Jahrhundertwende, jener Hochzeit der deutschen Kunstgeschichte (Wölfflin, Panofsky, Wilhelm von Bode, nach dem das Berliner Museum benannt wurde und der einen maßgeblichen Aufsatz schrieb* – ich muss das im einzelnen nachrecherchieren, habe aber eine

Publikation im Auge, die das schon ordentlich gemacht haben könnte*). Solide Quellenforschung ergab,

- dass es das Leonardo-Bild der Cecilia Gallerani gab;
- dass Ludovico Sforza Mitglied in einem Hermelinorden gewesen war und sich gern als „Ermellino Bianco“ rühmen ließ;
- dass Leonardo ein Buch in der Bibliothek hatte, in dem jene Hermelinallegorese – s.o: lieber tot als dreckig – als Naturwissenschaft überliefert wurde;
- dass er selbst diese oben abgebildete Grafik mit dem Spruchband angefertigt hatte.
- Auf dem Krakauer Porträt war ein Tier zu sehen, das nach Körperbau und Farbe an ein Hermelin erinnern konnte.

Auf keiner anderen Grundlage als dieser⁴ wurde messerscharf die Konklusion gezogen: das Bild in Krakau muss der vermisste Leonardo sein, und weil das so sein muss, muss das Tier auch ein Hermelin sein! Was ist bedenklich daran?

Nicht die Zuschreibung an Leonardo! Der Furetto bezeugt in der Tat, dass zu den Voraussetzungen, zum „Material“ des Bildes die Hermelinallegorese gehört, und von ihr aus zu schlussfolgern, dass es sich um das ja bezeugte Bild der Cecilia Gallerani handelt, ist schlüssig und dieses erst recht, weil über die Jahrhunderte gar kein Aufhebens von diesem missing link gemacht wurde.

Bedenklich ist auch nicht, das Bild nun nach dem Tier zu benennen: das erinnert nicht nur an den klugen Nachweis seiner Echtheit, es hebt, wie das bei solchen Benennungen ja wohl der Fall sein sollte, etwas für das Bild Wichtiges, es nicht nur Kennzeichnendes hervor.

Das Problem ist auch noch nicht die zoologische Verwechslung, die man an sich für eine Bagatelle halten könnte, sondern erst dies:

⁴⁴ Beigezogen wurde noch die gratulationswürdige Entdeckung, dass Hermelin auf Altgriechisch galé heißt: spielt also nicht das Tier auf dem Bild auf den Familiennamen Cecalias an: Gallerani? Man glaubt es kaum, aber auch diese „Interpretation“, die ich aus Peinlichkeitsgründen lieber unterschlagen hätte, kehrt bis heute wieder, wird sogar im offiziellen Werkverzeichnis 2019 wieder erwähnt, sogar die souveräne Kia Vahland baut sie noch bei sich ein, ebenfalls 2019.

Während das Frettchen den Blick des Betrachters frei macht für eine im erarbeiteten Sinn „realistische“ Aneignung und damit für die neue und originäre Bildidee Leonardos, fesselt das Hermelin ihn an genau das, was der Maler im Schaffensprozess hinter sich ließ: an eine veräußerlicht-schmuckorientiert-kulinarisch-ästhetisierende Rezeption und an eine mit dieser zu verbindende symbolisierend-allegorisierend-politisierende. Mit der ersten verbleibt der Betrachter in der Oberflächlichkeit des Begaffens von Design, mit dem zweiten Aspekt liefert er sich den Belehrungen der Experten aus, die ihn mit werkfremdem Hintersinn füttern. Mit beidem wird er um das betrogen, was er mit offenen Augen sehen könnte und was den Kern dieses besonderen Kunstwerks wie auch seinen spezifischen kunstgeschichtlichen Rang ausmacht.

Es war ein Titel geschaffen, der durch mitschwingenden Hintersinn, Einprägsamkeit und Hochtönung-Nimbus so „markant“ war, dass nicht mehr gegen ihn anzukommen war – obwohl sich immer schon die Förster und Biologielehrer* gewehrt haben: aber das ist doch ein Frettchen! Das musste jetzt als Pedanterie erscheinen...*

Man muss es sich auf der Zunge zergehen lassen!:

Das Bild heißt nach dem Hermelin (das es nicht zeigt), weil es die Zuschreibung an Leonardo ermöglicht. Letztere macht es so kostbar, so unverzichtbar, dass weder hinterfragt wird, ob das gemalte Tier wirklich noch eines ist (ich sage *noch*, weil auch nach meiner Entstehungserzählung *ursprünglich* ja an eins gedacht war!), noch, damit zusammenhängend, ob das Bild überhaupt von dieser Allegorese her aufschließbar ist. Mit dem Echtheitsbeweis hat man als nunmehr geheiligten Beipack einen Schlüssel in die Hand bekommen, der das Expertentum glanzvoll legitimiert und den man also auch nicht mehr hergeben wird: besseres Wissen und Augenschein haben nun keine Chance mehr.

Die Einwände von Biologielehrern, Jägern und Hobby-Frettchenhaltern kommen natürlich, richten aber nichts aus. Sie werden ignoriert oder als sozusagen fachfremd bagatellisiert, wenn nicht dem Banausentum zugeordnet:

Aber es geht doch ums *Gemeinte*, die Sichtweise der *Zeit*, die Freiheit des *Künstlers*⁵!

Ironie des Schicksals: Die Fixierung aufs Hermelin hat sogar eine alternative Symbolinterpretation sprießen lassen, die nach neuestem Forschungsbericht* der Reinheitsallegorese sogar Konkurrenz macht:

Das Tier, zart gedrückt von der jugendlichen Frau, lässt an ein Baby denken – zumal sich Ludovico von der mehr als zwei Jahrzehnt jüngeren Cecilia einen Sohn erhofft. [...] *Wie gut passt da also das Wiesel, das [...] zur und bei der Schwangerschaft helfen soll [...] Wiesel heißt auf Italienisch donnola, was an donna erinnert, Frau. [...] Die donnola ist aus guten mythologischen Gründen Schutztier der Schwangeren [... Ovid:] „Weil sie der Gebärenden mit lügenhaftem Mund geholfen hatte, gebiert sie durch den Mund [...]"*[...] von der Antike bis zur Renaissance erzählte man sich, dass der Mundgeburt des Wiesels eine unbefleckte Empfängnis voranzugehen pflegt – nämlich durch das Ohr des Tieres.

usw.

So verführerisch ist das Hermelin, dass neue Symbolinterpretationen schon dadurch berechtigt scheinen, dass sie aus gelehrten Wissensbeständen passend zu machende Hypothesen ableiten – ob man sie am sichtbaren Werk selbst – daran, wie es *geformt* ist! – bewähren kann oder nicht.

⁵ Mir ist keine ernsthafte Auseinandersetzung mit diesem Einwand und seinen offensichtlich schwerwiegenden Implikationen bekannt geworden (ich müsste das allerdings nachrecherchieren: hatte damals: siehe „Meine Geschichte“, die Zeit nicht. Gerade heute am 11. Juni lese ich allerdings im frisch erschienen kommentierten Werkverzeichnis etwas vom „biologisch nicht korrekt wiedergegebenen“ Hermelin: aha!). Dasselbe scheint sich dann während der Berliner Ausstellung 2011 zugetragen zu haben: über die Webseite des Museums fand ich zwar wie erwartet, dass schon andere diesen Hinweis gegeben hatten, aber keine Stellungnahme der Kuratoren.

Spätestens mit der Berliner Ausstellung 2011 wurde der Titel dann zur Erfolgsmarke:



Die ganze Stadt war mit dieser Ikone plakatiert – Hoher Besuch: DIE DAME MIT DEM HERMELIN! –, die mit ihm kostbar geschmückten Plastikeinkaufstaschen reisten durch die Republik und über Europa hinaus, und entsprechend erfuhren die Besucher, unter denen womöglich auch Sie gewesen sind, wie man es zu verstehen, ich sollte sagen: zu *sehen* habe: als noble Idealschöne – „donna“ im doppelten Sinn – und Leonardo-Lob der Tugendhaftigkeit eines Herrscherhauses!

In ähnlicher Weise war das Gemälde in und um das Metropolitan zu sehen gewesen, und hier wie da war, wie zu erwarten, ein großer forscherdidaktischer Aufwand für Kataloge, Audioguides und Kommentarblätter getrieben worden, in denen die Zunft zeigte, was sie konnte – und verständlicherweise nicht daran dachte, von der Linie abzuweichen, auf der sie einmal brilliert hatte und immer noch Beachtliches zu bieten hatte. Jetzt konnte das zum Hermelin promovierte Frettchen nicht mehr zu dem degradiert oder entadelt werden, was es war.

Diese Polemik, die ich mir auch hätte sparen können, darf nicht als Abwertung der jetzt hervortretenden Forscher missverstanden werden, die im Gegenteil hohe Anerkennung verdienen. Nach bester deutscher Kunstgeschichts- und Museumstradition druckte der Ausstellungskatalog des Bode(!)-Museums außer dem ähnlich niveaувollen Handzettel, dem auch der Audioguide entsprach, folgende Werkinterpretation seines Kurators* Stefan Weppelmann, die ich bewundere und unter allen mir bisher bekannt gewordenen für die aspektreichste, abgewogenste, scharfsinnigste halte:

Die Darstellung der jungen Geliebten Ludovicos ist Resultat einer präzisen Bildplanung, was die Vorbereitung der Komposition durch eine heute nicht mehr erhaltene Zeichnung belegt, von der die Konturen der Gestalt mittels Lochpause auf die grundierte Tafel übertragen wurden. Leonardo, der sich mit seiner Ankunft in Mailand ab 1482 intensiv anatomischen Studien zuwandte, hat die angespannte, das Hermelin nicht wirklich festhaltende rechte Hand Cecílias eigenartig überlängte und proportional vergrößert dargestellt. Diese Hand hält das Tier weder gefangen, noch streichelt sie es. Der Eindruck ist eher eine Geste des Nach-dem-Tier-Greifens, so als ob Cecilia es weiterreichen wolle. Das Hermelin wiederum ist mit der erhobenen Pfote einer quasi heraldischen Stilisierung unterzogen. Mit der Körperspannung, die sich aus der Armhaltung, vor allem aus der Drehung des Kopfes in Relation zur Bewegung des Unterkörpers ergibt, stehen die ruhigen Züge des Mädchens in Kontrast. Es liegt nahe, dass das Bildnis im Atelier aus einzelnen Ausdrucksträgern — dem Gesicht, der Hand, dem Tier — komponiert wurde. **Dieses Werk als »ritratto dal naturale« zu bezeichnen, ist ebenso problematisch wie die bisherigen Versuche seiner Interpretation.**

Die eigenwillige Bildgestalt lässt sich kaum als Idealbildnis begreifen, mit dem Cecílias Tugenden überhöht würden, denn mit derartigen, zuvor bereits erwähnten Formeln hat die Komposition keine Gemeinsamkeiten. Abgesehen davon dürfte eine solche Bildaussage — etwa die Interpretation des Hermelins als auf Cecilia bezogenes Symbol der Keuschheit — mit Blick auf ihre Rolle als Geliebte des Moro kaum intendiert gewesen sein. Demgegenüber hat Leonardo mit dem Portrait der Ginevra de' Benci [...] ein Beispiel gegeben, bei dem es gesichert um weibliche Virtus geht — zu diesem Portrait kann sich aber das Krakauer Bild kontrastreicher nicht ausnehmen. Die Unterschiede lassen sich nicht allein über die topografische und zeitliche Differenz sowie die unterschiedlichen Entstehungskontexte begreifen, allein dass Cecilia den Betrachter im Gegensatz zu Ginevra nicht anschaut, ist seltsam genug. Die junge Frau reagiert auf ein der Bildfiktion zugehöriges Geschehen oder einen Anwesenden in ihrem Rücken, zu dem sie sich umwendet. In jedem Fall ist ihre Aufmerksamkeit abgelenkt. Durch ihren Ausdruck ist der Betrachter gefordert, die Ursache dieser Regung zu ergründen.

Auffällig, weil ungewöhnlich, sind dabei drei Aspekte. Erstens ist Cecilia eindeutig durch ihre Körperspannung charakterisiert. Wie erläutert, stellt sich der Eindruck ein,

als wolle sie nach links vorne aus dem Bildfeld hinausschreiten. Die an den Schultern abzulesende quasi kontrapostische Haltung ist in der Literatur bereits herausgearbeitet worden. Zweitens ist die starke Drehung des Haupts wie ein Zurück- oder Zur-Seite-Blicken zu interpretieren. Drittens ist das prominent in den Vordergrund gehaltene, bildmittig positionierte große Hermelin eine Besonderheit. **Eine Begründung für das Vorhandensein des Tiers ergibt sich in erster Linie aus dem weißen Fell. Dieses, so die Legende, wolle das Hermelin vor Beschmutzung schützen, selbst wenn es dabei sein Leben in Gefahr bringe.** Im Fiore di Virtú, einer populären Tugendanthologie des Spätmittelalters, die Moralbegriffe argumentativ an Vergleichen mit Tieren festmacht und die Leonardo in seiner Privatbibliothek besaß, findet sich folgende Anweisung: Um ein Hermelin zu fangen, reiche es aus, den Eingang seiner Behausung zu beschmutzen, sobald das Tier die Höhle verlassen habe. Es ließe sich dann »eher von Jägern einfangen, als in die schmutzige Höhle zu flüchten, um sein weißes Fell nicht zu beflecken«. **Deshalb diene das Hermelin zur Visualisierung des ritterlichen Mottos von der Wahrung der persönlichen Ehre: »Malo mori, quam foederi« (»Lieber tot als entehrt«).**

Leonardo selbst zeigt das Motiv des Jägers beim Fangen des Hermelins in einer Zeichnung aus dem Fitzwilliam Museum in Cambridge, die möglicherweise als Entwurf für ein Medaillenrevers intendiert war [bei uns hier]. Auf dem Blatt rankt aus dem Maul des Hermelins ein Spruchband, das vielleicht das genannte oder ein vergleichbares Motto zum Ehrgefühl aufnehmen sollte. Die Zeichnung steht motivisch in längerer Tradition, diverse Medaillen, darunter ein Exemplar Pisanellos von 1447, zeigen diese Allegorie auf dem Revers. Das Verhalten des edlen Tiers ist stets auf jene Person bezogen, die auf dem Medaillenavers abgebildet ist. Leonardo läßt das Hermelin im Kodex H später noch mit der moralischen Qualität der Bescheidenheit auf. Der Mailänder Hofdichter Bernardo Bellincioni hat **Ludovico Sforza 1493 als »weißes Hermelin«** bezeichnet und damit Ehrgefühl und Tugendhaftigkeit seines Protektors hervorgehoben. **Die in ganz Italien populäre Hermelinallégorie gehörte am Hof der Sforza demnach zum Allgemeingut, zumal Ludovico 1486 in den von König Ferdinand I. von Neapel 1464 gestifteten Hermelinorden aufgenommen worden war.**

Mit Blick auf Leonardos Gemälde hat dieser Zusammenhang aber in die Irre geführt. Es sei nicht in Abrede gestellt, dass sich Ludovico gern mit der Tugend absoluten Ehrgefühls assoziiert sah und das Hermelin als persönliches Emblem verstand. **Dass er sich jedoch, als Hermelin personifiziert, von einer jungen Mätresse »fangen« ließ,** dürfte als Bildinhalt weder mit seinem Rang noch mit den sonstigen Intentionen seiner höfischen und politischen Selbstinszenierung konform gehen. Davon abgesehen, lassen sich für Ludovico auch die mit dem Hermelin verbundenen Eigenschaften der Bescheidenheit, der Reinheit und des Ehrgefühls kaum aus einer derartigen Darstellung ableiten. **Bezieht man das Hermelin auf den Moro, ist schließlich zu fragen, warum sich das Tier nicht deutlicher an die Geliebte schmiegt,** gewissermaßen diese Beziehung unterstreichend. Sowohl Cecalias Bewegung als auch diejenige des Tiers bleiben in dieser Interpretation ebenfalls ohne Erklärung.

Spekulationen über **Wortspiele mit dem Namen Cecilia Galleranis** und arabeske Verknüpfungen des Hermelins mit Ludovico il Moro beiseite lassend, **ist das Tier schlicht als Attribut der Dargestellten anzusehen, so wie im gemalten Bildnis oder auf Medaillen üblich. Im Hermelin verkörpert sich eben Cecilians inneres Wesen**, das sie, neben ihrer Schönheit, ebenfalls »trägt« und ausdrückt (zur Schau stellt). Leonardos sfumato deutet im Bereich der linken Hand sogar ein regelrechtes Verschmelzen von animalischer Gestalt und menschlichem Körper an. Diese Ineinsetzung der physiognomischen (äußeren) Schönheit mit dem inneren Wesen hat Leonardo auch durch die bereits verschiedentlich bemerkte gestaltähnliche Beziehung zwischen dem Hermelin und seiner Trägerin kunstvoll inszeniert. Die junge Frau hält inne, horcht auf und wendet sich ohne Gegenrede um — »che par che ascolti, e non favella«, wie es Bellincioni formuliert. **Der Bewegungsablauf, das Zurückwenden und Sichumdrehen Cecilians, geschieht in struktureller Analogie zum beschriebenen Verhalten des Hermelins aus der Allegorie, das sich willentlich seinem Jäger zuwendet. Cecilia wird über die Personifizierung als Hermelin zur Begehrten, Ludovico erhält die Rolle des Jägers. Wie das Hermelin gibt sich Cecilia aus freien Stücken ihrem Liebhaber und Jäger hin. Im selbstbewussten Entgegenschauen, vor allem im Lächeln des Mädchens, findet dieses Erwarten Ausdruck. Die Konsequenz der Selbstaufgabe ist Ehrgeiz, denn von Cecilia wird die privilegierte Nähe zu Ludovico bei Hof in der Tat als Ehrung empfunden worden sein. Wie das unbefleckte weiße Fell des Tiers für den Jäger zum Schmuck wird, ist die reine Liebe Cecilians der Schmuck Ludovicos, dessen tugendhafte Jagd nach Schönheit von Erfolg gekrönt wird.**

STEFAN WEPPELMANN im Katalog der Berliner Ausstellung „Gesichter der Renaissance“ 2011, Hervorhebungen von mir, HA

2019

Nun ist Leonardo-Jahr, die Feuilletons füllen, die Neuerscheinungen stapeln sich. Verwundert reibe ich mir die Augen: Nichts Neues, nur Altes plus Vorhersagbares

Wie zu erwarten: in allen größeren Zeitungen und (nicht nur) Fachzeitschriften wurde des Universalgenies und meist auch speziell dieses Gemäldes gedacht, teils auf höchstem Niveau. Aber obwohl dieses sich spürbar in den Vordergrund und geradezu neben die „Mona Lisa“ geschoben hat und so aufregende Neuigkeiten sich ereignet hatten wie seine ertragreiche Durchleuchtung: im Wesentlichen nichts Neues:

Immer wieder, dass sich das „Hermelin“ (auch) durch den Anklang von Cecilia GALLERanis Namen an das (damals derart präsent??) Altgriechische erkläre, nämlich an γαλέη, die Bezeichnung für Wiesel und andere Mardertiere, darunter das Hermelin; Hermelinorden und Sforza als Ermellino Bianco, Reinheits- und Tugend- und Edelmutsymbol, verschlüsselter Schwangerschaftshinweis...

So gut wie alles über das Bild schon Gesagte wird wieder aufgetischt. Dabei zeigen sich zwei Grundtendenzen, die nach wie vor nicht, wie ich das versucht hatte, miteinander vermittelt werden: ästhetische Bewunderung, die einfach nur immer höher geschraubt, und symbolischer Hintersinn, der immer komplexer wird.

Der Spärlichkeit des substantiell Neuen entspricht, vor allem im Feuilleton, ein Novitäts- und Originalitätszwang, der aber lauter Neuigkeiten bringt, die man sich selbst aus den Fingern hätte saugen können bzw. vorhersagbar waren: das „Hermelin“ verkörpere insgeheim die tabuisierte Sinneslust oder die Wildheit emanzipationsbereiter Powerfrauen.

An ebenso wichtigen wie einleuchtenden Einzelbeobachtungen, darunter solche, wie ich sie für eine Gesamtsicht fruchtbar gemacht habe, fehlt es nicht, aber unterm Zwang der allegorisierenden Generallinie können sie nicht zusammenkommen, man wundert sich nur hilflos, z.B. darüber, dass das „Hermelin“ viel zu groß und überhaupt nicht biologisch korrekt wiedergegeben ist, oder bestaunt die „Präsenz“ ...

So bleibt es beim angestammten Monopolanspruch der Experten, uns unser rohes Sehen ab- und ein von ihnen vermitteltes angewöhnen zu dürfen: Resultat der aus der Rezeptionsgeschichte verstehbaren Verwechslung von symbolisch-allegorisch-emblematischem Material mit der vom Künstler immer noch zu erarbeitenden Botschaft des *sichtbaren Werkes*.

So bleibt das Bild durch die über es gezogene blicklenkende Folie gerade in dem Tiefsten *verschlossen, dem ich mich doch zumindest angenähert habe, indem ich von der „Sichtbarkeit der Liebe“* und dem an uns übergebenen Liebesblick des Künstlers sprach. Inkarnation dieser Folie ist das „Hermelin“, das doch in Wahrheit ein Frettchen ist und als *solches* sich als Schlüssel erweist.

Licht- und Schattenseiten des gegenwärtigen Diskursstandes kommen aufs Schönste zusammen in dem wohlkalkulierten Bestseller, den die akademisch wie journalistisch bestens ausgewiesene Kia Vahland zum Jubiläum bei Insel herausgebracht hat: *LEONARDO DA VINCI UND DIE FRAUEN*.

Hier vorerst⁶ nur eine Leseprobe:

Die beiden so quicklebendigen wie gefährlichen Gestalten ähneln sich nicht nur physiognomisch, sie agieren auch Hand in Pfote. Ihre geballte Aufmerksamkeit gilt einem Gegenüber jenseits des rechten Bildrandes. Ihm, vielleicht Il Moro, hält das Wiesel seine Tatze wie zum Handkuss hin. Damit verlängert es optisch die enorm langen und wendigen Finger, mit denen Cecilia das Tier sachte streichelt Die Frau muss den Pulsschlag des Tieres spüren, das Hermelin den Herzschlag der Frau. Die beiden sind ein Herz und eine Seele, zwei agile und wehrhafte Wesen, die man für sich gewinnen muss und nicht zähmen kann.

⁶ Aus meinem Manuskript:

Viel Überflüssiges für den Markt, als „Sachbuch“ aber auch ein bemerkenswertes: Kia Studierte Kunsthistorikerin und Renaissance-Fachfrau mit Doppellehrauftrag, als Journalistin ausgezeichnet, in von bestem Verlag kalkuliertem Bestseller, in aktualisierter, gelegentlich ranschmeißerischer Sprache...

Gut recherchiert: man erfährt alles, so auch, was alles im Einzelnen schon – trotz Hermelinfixierung! – beobachtet worden ist. Dem fügt sie eigene hinzu und deutet und synthetisiert exzessiv...

Kommt dem Verborgenen-Wesentlichen sehr nahe, „riecht“ es förmlich, kann es aber – in der Hermelinverblendung bzw. Abstinenz von eigener und Abhängigkeit von fremder Forschung nicht packen. Für mich bestätigend!:

Allerdings kommt's bei weitem nicht heran an das, „Was man sieht“.

Bleibt im Synkretismus stecken. Crux solcher nichtwissenschaftlicher Sekundär- besser Tertiärliteratur: nichts Neues, keine Position → Belletristik: Einfühlend, dramatisierend, panegyrisch.

[Schluss des Kapitels:]

Leonardo, Cecilia und ihr Wiesel aber bleiben im Gedächtnis der Menschheit – als die drei, die der Malerei Biss, Bewegung, Verführungskraft und eine Seele gaben.

Um eine Summe zu ziehen:

Die Nachgeschichte von Leonardos Bildnis der Cecilia Gallerani ist eine der Verkennung, der Vereinnahmung und des Missbrauchs

Schon zu seiner eigenen Zeit ist es nicht verstanden worden

Als es nach 400 Jahren endlich einen Namen bekommt, ist das zwar seine Rettung, weil mit der gesicherten Zuschreibung an Leonardo da Vinci sein Rang nunmehr feststeht, es ist aber zugleich seine Blockade, weil Ästhetik und (tiefere) Bedeutung, Sichtbarkeit und (Hinter-) Sinn auseinandergerissen werden mit der Folge, dass das Verfügungswissen der Experten sich vom Publikum absetzt und ein Deutungsmonopol errichtet, das auf positivem Tatsachenwissen statt auf dem Schaffensprozess des Künstlers und der Eigendynamik des Kunstwerks gründet.

Katalysator ist das der porträtierten Frau beigegebene Tier, das, wenn es ein Hermelin ist, einerseits dem bloßen Schmuck, andererseits dem Hintersinn dient, was der Kastration des Kunstwerks als Kunstwerk und der Verdummung des Betrachters zum staunenden Nachbeter gleichkommt.

Weil die Aura des Tieres dank des Suggestionsreichtums seines wohlklingenden Namens so dicht ist und sich so prächtig in die *Legitimationsbedürfnisse des Expertentums* und der Institutionen sowie in die Interessen von *Vermarktung* der Kunst und *Verharmlosung-Domestizierung der Kunst* fügt, konnte diese Pathologie sich weitere 100 Jahre halten, wird aber der fortschreitenden Einsicht in das Werk des Jahrtausendkünstlers nicht lange mehr standhalten.

Seiner Verkennung in diesem einen Bild wenigstens Paroli zu bieten, so aussichtslos es sich ausnimmt, ist also gerade das Recht und die Pflicht des Außenseiters, der dartun kann, seine abweichende Sicht aus frei gewordenem Blick zu gewinnen: aus dem Blick, den ein jeder andere, der sich seine Benommenheit nehmen lässt, nachvollziehen *muss*.

Damit könnte es sein Bewenden haben, aber die Rolle, die ich dabei mir selbst zuschreibe, ist mir zu zwielichtig, zu anmaßungsverdächtig. Ich füge deshalb noch eine Geschichte hinzu: die novellenwürdige Grotteske, wie ich drauf kam.

Meine Geschichte

Blickt man auf die Geschichte der Rezeption des Bildes zurück, so muss man feststellen, dass sie seit Wilhelm von Bode keinen entscheidenden Schritt vorangekommen ist. „Im Banne des Hermelins“, wie man sagen könnte, blockiert durch die unumstößliche Entscheidung für eine bildbestimmende Allegorie und verführt-korruptiert durch das Anziehende, die *Attraktivität* einer so blick- wie klangschönen Marke wird man *des Bildes selbst* nicht mehr gewahr. Man versucht es zwar unausgesetzt und häuft einen Schatz von Einzelbeobachtungen und Einfällen an, die können aber unter dem falschen Stern eines quasi-ideologischen* Vorurteils zu nichts Integriertem zusammenschießen. Wieso dann ich, Zwerg gegen Riesen und Hund gegen Mond? Das ist eine weitere Geschichte und erzählenswert, weil Sie es sonst doch nicht glauben.

Noch während in Berlin die Ausstellung „Gesichter der Renaissance“ lief, geriet ich in den Vortrag über die Genannte, den der von mir als Kunstkenner und Literat geschätzte Peter Struck im Hannoveraner Studio Artistico hielt, einer von der Künstlerin Assunta Verrone und dem Philosophieprofessor Peter Nickl, den Begründern auch des Festivals der Philosophie, unterhaltenen Diskussionsplattform für Fragen der Ästhetik im weitesten Sinn. Sie können den Text nachlesen, weil er in die inzwischen erschienene *Ästhetik* des Vortragenden eingegangen ist*.

Ich durfte eine äußerst kundige und imposant ins Detail gehende Bildanalyse verfolgen, die sich mit Hilfe einer großflächigen Reproduktion vor meinen Augen entwickelte. Ich war fasziniert von eindringlichen, Schönheit aus Elementen der Form erklärenden Beobachtungen, wurde aber immer unruhiger, je weiter der Vortragende kam (oder die Vortragenden: Struck trug zusammen mit Peter Nickl in Form eines Platonischen Dialogs vor), ohne im mindesten auf das einzugehen, was mir, je länger ich das Bild betrachtete, immer fordernder in die Augen sprang, und endete, ohne auf die von mir „gesehene“ Person außerhalb des Rahmens, auf die „offensichtliche“ Beziehung und Kommunikation zwischen ihr und dem Tier, auf das kokette In-

Bewegung-Sein Cecílias und ihren Schulterblick, überhaupt auf das Erotische in ihrem Blick und der ganzen Situation, in die wir als Betrachter hineingezogen werden, eingegangen zu sein und summa summarum das Gemälde als Exempel für Kunstschönheit, aber in keiner Weise als Manifestation erscheinender Liebe zu verstehen – ich war zum Platzen enttäuscht und machte das zusammen mit aller Anerkennung auch deutlich, was dann zu einer lebhaften Diskussion führte, in der Peter Struck nicht das geringste Zugeständnis machte und alles am Ende offen geblieben war.

Ich bot aber an, in möglichst kurzem Abstand einen replizierenden Folgevortrag zu halten, für den ich aber dann, nachdem er angenommen worden war, nur sehr begrenzt Zeit hatte.

Als ich in den Bibliotheken recherchierte, machte ich die nächste den Atem verschlagende Entdeckung: In der Forschungsliteratur wird das Gemälde zwar wie zu erwarten auch inhaltlich gedeutet, vom „Hermelin“ ausgehend aber so dominant symbolisch-allegorisierend, wie ich das oben dargestellt habe. Nun war mir aber immer schon klar gewesen, dass das Hermelin durchaus keins ist, aber erst im Studio Artistico war mir gegen den Strich Strucks aufgegangen, dass das von Bedeutung ist: da salutierte der Jagdbegleiter seinem adligen Herrn, wie die Frau einen Liebesblick retourniert. Nun würde ich nicht nur gegen Struck, sondern auch und mehr noch gegen die ganze Forschung ankämpfen müssen, wobei ich mit dem unwiderleglichen Frettchen, der Frettizität des Hermelins, natürlich eine Trumpfkarte auf der Hand hatte (und, um das Anekdotische auszukosten: einen im Wald gefundenen Marderschädel mitbringen konnte)!

Ich hielt dann wenige Wochen später einen Vortrag, in dem ich außer gegen Struck auch gegenüber der Spezialforschung auf meiner Linie bleiben und stark argumentieren konnte – mit ziemlichem, nur durch die Renitenz des umworbenen Peter Struck vergällten Erfolg*. Den Inhalt kennen Sie: „Was man sieht, wenn man hinsieht“, „Die Geschichte dahinter“, „Die Verkennungsgeschichte“.

Wie aber kam es, dass ich so aus dem Stand, so ad hoc eine umstürzend neue Sicht eines kanonischen, tausendfach schon und immer auf einer ganz anderen Linie interpretierten Bildes liefern konnte?

Dass ich „sah“, wenn nicht ins Gemälde *hineinsah*, was andere nicht sahen und bis heute nicht sehen, mochte damit zusammenhängen, dass ich seit drei Jahren unter Hochspannung an einem philosophischen Buch über die Liebe arbeitete, das gerade einen ziemlich entscheidenden kunsttheoretischen *turn* genommen und sich nach wiederholten Versuchen am neapolitanischen Orpheus-Eurydike-Hermes-Relief* intensiv mit Courbet „als dem in allen seinen Bildern *liebenden* Maler“ befasste, vorabgedruckt in dem Ihnen vielleicht bekannten *Eros als Maler. Das Evangelium der Liebe nach Courbet*.

Es drängte sich auch das Einfallstor auf, mit dessen Nutzung ich einerseits Aufmerksamkeit erregen, andererseits – und *das* war entscheidend! – in einen inhaltlichen Diskurs über das Gemälde hineinkommen konnte: *Das war kein Hermelin!* Also ein erlesenes und bedeutungsschwangeres lebendiges Schmuckstück, um der Ästhetik, der persönlichen Huldigung und höherer Botschaften willen da! Sondern ein Frettchen, Jagdtier des Eintretenden womöglich und irgendwie in die erotische Situation verflochten.

Was steckte dahinter? Nun gut, ich laufe seit Kindertagen viel im Wald umher, besaß selbst schon Hund, Katze, Pferd, habe mich für die Falknerei interessiert (an die das Halten und Abrichten von Frettchen nahtlos anschließt: der Habicht „wartet an“ [hierher kommt ‚Anwärter‘: dergleichen lernt man, wenn man sich mit Altertümern beschäftigt!] und schlägt, was das Frettchen aus dem Bau jagt), so dass mir die Identität des Schoßtiers auf Leonardos Porträt umstandslos klar war. Aber eigentlich interessiert mich so etwas nicht: ein falsches Datum, eine unstimmmige Überschrift. Ich hätte es in jener Situation gar nicht zur Sprache gebracht, wenn mir nicht intuitiv klar gewesen wäre, dass dieser Fehler das verschleiert, was das innerste Wesen, was den Kern des Bildes ausmacht. Kannte ich dieses innerste Wesen?

Gewiss nicht, aber ich hatte z.B. im wallenden Haar einer über sich selbst grübelnden Schönen bei Courbet eine Maria Magdalena entdeckt, wie



ich sie aus den italienischen Marken in einer Klosterkirche kannte, die sie – erstaunlich genug, denn das ist fast noch Mittelalter! – *schulterblickend* durchschreitet*(der Maler ist der Venezianer Crivelli: siehe Rückseite des Umschlags), vergleichend hatte ich mir manches lüsterne Noli me tangere angeschaut...⁷



In einem Essay über *L'Origine du Monde* hatte ich mich mit Tizian (s.o. und links) und der bei ihm erlernten Sfumato-Technik Courbets befasst, die kurz gesagt darin besteht so konturlos und farbarm zu arbeiten, dass der Betrachter das gemalte Antlitz aus Eigenem füllen muss (für mich auch das Mona-Lisa-Geheimnis)...⁸

Kurzum: nicht voraussetzungslos, sondern *mit solch allem im Sinn* „sah“ ich das Leonardo-Gemälde so, wie ich es Ihnen eingangs vorgestellt habe: *in aller Unmittelbarkeit!* Als ein liebend gemaltes, selbst gewissermaßen liebendes Bild, das ein im Dialog „kommendes“ Selbst zeigt.

Natürlich: *Ich wollte das sehen, ich lag auf der Lauer.*⁹

⁷ Also: Die sogenannte Hermelinfrau saß da nicht (Modell), sie war in Bewegung, und zwar bedeutsam: von innen her und kommunikativ: sich von jemandem wegdrehend, der ihr doch folgen soll, und so war ihr gedrehtes Halbprofil einem erotischen Schulterblick geschuldet, wie ich das von Crivelli kannte: Maria Magdalena!

⁸ Durch den Kontrast, die Folie des Tieres unterstrichen-hervorgehoben: das absolut und spezifisch *Menschliche* des Frauengesichts oder –antlitzes, dessen formale Beschreibung also nicht ausreicht. **Während der rudimentäre „Geist“ (das vielleicht sehnde Leiden) des Tiers im Beißmuskel-gebirge steckenbleibt, sickert ein solcher der Frau durch die Poren: sie *scheint* (!!) zu erröten.**

⁹ Ich lag also auf der Lauer. Was ich bei Courbet sozusagen auf jedem seiner Gemälde, gar auf denen von sterbenden Tieren und Meereswogen, gefunden hatte, wollte ich auch bei Leonardo finden: den Liebesblick des Malenden, und wie bei Courbet wollte ich es gerne so haben, dass auch er sich naturgemäß / professionsbedingt für das Lieben-in-Wirklichkeit besonders interessierte, dass also die Porträtierte eine auch im Leben Liebend-Geliebte sei. Also auch ich hatte mein Vorurteil, und im Horizont dessen, was es mir augenblicklich eröffnete: dass da ein Liebend-Geliebter den Raum betrat, auf den sich parallel-kontrastierend auch das Schoßtier bezog, und **dass hier also nicht nur wie auf jedem guten Porträt ein Selbst seine Würdigung und Verewigung erfuhr, sondern auch das Wesen der**

War es also gar nicht „einfach zu sehen“, unmittelbar, mit „sinnlicher Gewissheit“, um Hegel ins Spiel zu bringen? Gewiss nicht – und doch! Offenbar war es das vermittelte, aber *sehend* machende Schauen, das *nach Fallen der Schuppen wieder unmittelbar* ist. Deshalb war ich an Ort und Stelle überzeugt, konnte zumindest irritieren, alles übrige in die Wege leiten – wie ich vielleicht soeben auch Sie gegen Ihren hermelinbedingten Widerstand überzeugt habe.

Man sieht „es“ auf dem Bild, weil man dieses Aufleuchten, dies „Die-Augen-Aufschlagen“ aus dem Leben, aus dem leiblichen Liebes-Erleben, von diesen Ausnahmeereignissen, aber auch von so Alltäglichem wie dem unvermuteten Lächeln eines Babys her kennt und es vom Bild her jetzt wiederkehrt.

Meine entstehende Theorie war also eine, die den Blick frei macht: also doch wohl irgendwie zutreffend! Zu Recht in Anspruch genommen: die Autorität der sinnlichen Gewissheit: was sich selbst gibt, was überwältigend „da“ ist, wenn man hinsieht: in alten Zeiten Epiphanie genannt.

Nein, mir hatte sich nicht voraussetzungslos und kongenial dieses Kunstwerk intuitiv offenbart, nein, mir waren aufgrund weitläufiger Vermittlung die Schuppen von den Augen gefallen. Ich hatte eine Theorie der Liebe und mit ihr verbundene Auffassung von Kunst im Sinn, an der etwas dran war, wenn ich es auch selber noch nicht recht wusste.

Statt der heute erst ausgearbeiteten Theorie konnte ich aber, so ahnte ich, vorweglaufend einen geheimen Konsens in Anspruch nehmen: *wissen wir das alles zuinnerst nicht längst: dass die Liebe diese Epiphanie und dass die Kunst Liebe ist?*

Leider habe ich dann meiner Hauptarbeit zuliebe das skizzenhaft gebliebene Material in der Schublade liegen gelassen und die weitere Entwicklung des Leonardo-Diskurses nur von ferne verfolgt. Es reifte aber der Gedanke heran das Bild auf den Titel des Liebe-Buches zu nehmen und dies im Anhang mit einer Interpretation in dessen Licht zu begründen. Erst in diesem Jahr finde ich mich mit meiner Philosophie der Liebe so zu Rande gekommen, dass sie veröffentlicht werden kann. Nebenbei ist Leonardo-Jahr – und verblüfft nehme

Liebe verhandelt sowie die Grenzen dessen hinausgeschoben wurde, was Malkunst als visuelle Mimesis von Menschen vermag.

ich zur Kenntnis, dass in Sachen „Dame mit dem Hermelin“ nichts anders geworden ist – und erinnere mich meines damaligen, nicht einmal ins Reine geschriebenen Vortrags. Alles stimmt noch, aber meine Philosophie hat sich verändert:

Wie geschildert hatte ich damals gerade gelernt, dass der Begriff vor der Liebe versagt und eine Philosophie der Liebe davon ausgehen und von der Kunst lernen muss, auf die sie sich deiktisch und nicht zur Illustration nur zu beziehen hat, ich hatte das auch schon auf die Formeln „Die Liebe ist das im strengsten Sinne *ganz Andere*“, „Sie ist die andere Weise zu *sein*“ und „Ihr Seinen ist *Kommen-Lassen*“ gebracht, dies aber selbst noch nicht recht verstanden, jedenfalls nicht mit fachphilosophischer Präzision *auf den Begriff* bringen können.

Inzwischen war mir klar geworden, dass dieser Ansatz radikalisiert werden musste und mein Thema sich damit verschob¹⁰:

Erweist sich die Liebe als die gewaltlos-zärtliche Lichtung, auf der allein das Andere selbst: das *Selbst* des Anderen zu erscheinen vermag, dann ist sie nicht nur Paradigma eines humanen Miteinander, dann ist sie *das Prinzip allen Philosophierens*, dasjenige, was der Philosophie insgeheim immer zugrunde lag und in dem – wenn überhaupt irgendwo! – ihr Traum vom *Sich-Zeigen* der

¹⁰ Ältere Fassung: Aus einem Buch *über* die Liebe ist ein Buch aus der Liebe „selbst“ geworden, dessen Gegenstand primär die Philosophie ist, die es abgesehen von dieser selbst zugunsten anderer ihrer *Professionalisierungen* wie Religion, Kunst, Musik, Literatur... zurückzunehmen gelte. Hatte schon damals der turn zur Kunst gegriffen, indem Courbet vom Illustrator zum Lehrmeister des Philosophierens-über-die-Liebe geworden war, so ist die Konsequenz aus der inzwischen geleisteten Durcharbeitung dieses Gedankens, **dass anfänglicher als der Franzose des 19. Jahrhunderts schon Leonardo den entscheidenden Schritt zu einer malenden Mimesis tut, die auf das leiblich-unmittelbar zu erfahrende „Kommen“-Lassen und dialogische „Kommen“ = Sich-Verwirklichen der Selbste setzt** und es „professionell“, d.h. für ein Publikum nachvollziehbar-gültig verlängert und objektiviert. Also eigentlich, was dann **Beethoven auch für die Musik** reklamiert:

Die Welt muss ich verachten, die nicht sieht, dass Musik höhere Offenbarung ist als alle Weisheit und Philosophie. Sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert, und ich bin der Bacchus, der für für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunknen macht.

Nur, dass es in der bildenden Kunst weniger um Stimmung und Ausdruck als um Mimesis geht: Erfahrung und Darstellung so, dass jenes Selbst in den Leibern zum Vorschein kommt, das weder bloß allgemein noch bloß individuell ist.

Wahrheit (den sogar Kant mit den „Dingen an ihnen selbst [!!]“ noch träumt) seine Erfüllung findet.

Die Liebe aber ist auch in diesem allgemeinsten Verstande eine Sache des Leibes, sie ist Dialog einander aktiv –evokativ „lassender“ Leiber, und so vermag die Musik, da sie mit der aus dem Selbst kommenden Stimme zugleich das für das Selbst des Anderen empfängliche Hören bildet, das dem Anderen zu *lauschen* weiß, das Kommen-Lassen der Liebe eher und auch früher ins Bewusstsein zu heben als die Philosophie, deren Medium der Begriff und damit das auf Bemächtigung und Verfügung Eingeschworene ist – und ebenso die Kunst, indem sie Ausdruck wie Darstellung des Selbst zu *verbildlichen* weiß¹¹.

Tänzer, Musiker, Schauspieler, Dichter, Filmemacher, Religionsstifter und Philosophen sind allesamt professionell Liebende, Virtuosen, die das, was wir anderen nur persönlich und existierend erleben, für alle und also auch lehrend, mit Geltungsanspruch, er-fahren und aus der Intimität in die Welt tragen, wobei es – im Abendland jedenfalls – die Philosophen am schwersten haben:

Fixiert aufs Begreifen, dem zunächst nur – und das macht es ja stark! – das Allgemeine offensteht, das Waltende oder auch SEIN, müssen sie von diesem ihren Medium erst Abstand gewinnen, um mit dem Selbst der Wesen und Dinge Kontakt zu bekommen, und dies ist erst heute, nach dem Zusammenbruch der Philosophie im alten Verstande, ist erst durch Denker wie Kant, Nietzsche, Heidegger, Levinas, Adorno, Derrida und Marion möglich geworden: durch *Negation* und durch *Deixis*: Verweis auf das wirkliche Leben und die Künste, die's besser können.

So dass Leonardo mit einmal auch als Avantgardist aufgeklärtester, nämlich über Rationalität aufgeklärter Philosophie erscheint, weil er sich von den Liebes- wie den Schönheits- und den Kunsttheorien seiner Zeit abkehren und mit den „hörenden“ Augen des forschenden Malers in einen wirklichen Dialog

¹¹ Dialog der leiblichen Selbst

Dieses „Kommen“ der Frau (parallel zu dem ihres Sidekicks) geschieht aber im Dialog: ihre Augen äugeln: empfangen und senden = blicken zugleich, werden besonnen und besonnen selbst: Liebesdialog mit dem verführerisch eintretend zu Verführenden. Dabei sind es nicht die fertigen Iche oder Persönlichkeiten, die in Verhandlung treten, sondern etwas Anfängliches, noch Werdendes, Unfixierbares und auch nie fertig werdenden = unendlichen, die erst werdenden Selbst.

unter Liebenden einschwingt und ihn mit Feder, Spachtel und Pinsel performativ nachvollzieht.

Haupttitel „Zärtliche Lichtung“, Untertitel „Die Philosophie der Liebe selbst“: bewusst doppeldeutig; die These: die Liebe ist als dialogisches Hervorbringen des Selbst, eines Seienden ohne Sein, das, worin alles im weiteren Sinn Philosophische gründet, und während die Philosophie als Kunst des Begriffs als letztes kommt und ihr am ersten steht, stehen Musik, kinetisch-mimetische (Tanz, Theater, Epos, Roman, Kino) und bildende Kunst ihr am nächsten (die Religion dazwischen).

Von hier aus konnte Leonardo in einem neuen Rang erscheinen: hat er nicht, schon an dem Mädchen mit dem Furetto aufweisbar, malend vorweggenommen, wofür die Philosophie dann noch einmal 500 Jahre brauchte: die Kantische Kritik der Vernunft, dann diejenige Nietzsches und der anderen oben genannten Denker.

Mein erster Lehrmeister war Courbet gewesen, aber als der malte, waren im Gegensatz zur frühen Neuzeit Liebe wie Kunst schon „romantisch“ emanzipiert, während Leonardo (und sein Konkurrent Tizian, auf den Courbet sich noch ausdrücklicher bezog*¹²) dem paradigmatisch vorausgeleuchtet hatte.¹³



12



Links der Tizian, den der junge Courbet im Louvre (wo er natürlich auch die Mona Lisa studierte) kopierte, rechts das Bild, das dabei herauskam und das er seiner Mutter als Selbstporträt „in der Stimmung Werthers“ andiente. *Im Hauptwerk entwickle ich – nach einer negativ-ontologischen Grundlegung – an diesem Bild exemplarisch die Kategorien liebenden Seins* – womit ich natürlich nur die Dimensionen andeuten kann, in denen Kunst und mit ihr Musik, Literatur, Kino in meinem Philosophie-Entwurf von Bedeutung sind!

¹³ Wie Courbet-turn: Leonardo war meiner philosophisch avantgardistischen *Philosophie der Liebe selbst* als Künstler vorausgewesen, lange vor Courbet, der außer bei Tizian natürlich (im Louvre!!) bei ihm gelernt hat. – Er illustrierte meine Theorie nicht nur in der Tat, **er bestätigte, ja verifizierte** sie!

Gottseidank aber in dem Sinn, **dass eigentlich alles ganz einfach: für jeden sichtbar ist**, zutage liegt, bekannt ist*.

Ich konnte jetzt einen Essay schreiben, der einfach zeigt, was man sieht!

Nein, ich hatte kein Genie sein müssen, um als Zwerg gegen Riesen oder Hund gegen Mond einfach „sehen“ zu können, was verstellt ist. Ich hatte ganz einfach gesehen, was ich *sehen wollte*; das aber *hatte gestimmt*. Statt vom Hermelin und all dem, was seit hundert Jahren an ihm dranhängt, geblendet zu sein hatte ich das Glück eines Vorurteils gehabt, das den Blick frei machte statt ihn zu kanalisieren.

Heute habe ich eine aus diesem Vorurteil entwickelte wissenschaftliche Philosophie in der Hand, die das Gesehene in die rechte historische Perspektive bringt. Ich hatte von der Kunst gelernt, die Liebe zu verstehen, und da die Liebe, wie die Menschen zutiefst immer gewusst haben (oder tragen nicht auch Sie es als geheimen Vorbehalt gegen alles Vernünfteln in sich?), der Ursprung aller Einsicht ist, verstand ich plötzlich die Kunst als das, was sie ist (und wir ebenfalls insgeheim *alle wissen*): *Liebe in professioneller Gestalt* und dazu da, das Lieben zu lehren: das Lieben der Geliebten, das Lieben der anderen Menschen, das Lieben der Frettchen, Katzen, der Hunde und der wilden Tiere, der Landschaften und des Meeres, ja der Umwelt und Welt überhaupt.

Muss man also meine Philosophie-der-Liebe-selbst übernehmen, um freie Sicht auf die Kunst zu bekommen? Gottseidank nein. Es mag viele andere geben, besonders in Zukunft...

Beweist es die Wahrheit meiner Philosophie? Auch nicht. Es lässt sie nur eine nicht ganz unwichtige *PROBE* bestehen: sie hilft irgendwie, lässt irgendwie freier sein, macht irgendwie sehender, wertschätzender, kommunikativer, humaner.

So soll denn das Mädchen mit dem Furetto auf den Umschlag auch des Liebesbuches, um eine Abkunft und eine erwünschte Patenschaft anzudeuten.

Anhang

Aporetik und Gedanken zur Methode

Das folgende Kapitel gehört insofern nicht mehr dazu, als es die übrigen, mit ihnen aber auch, was Kunstvermittlung überhaupt sei und wie sie gehe, kritisch reflektiert. Es ist das unfertigste von allen und weniger Gebäude als Steinbruch für ein neues. Ich bin aber ja diskussionsinteressiert, und so teile ich gern mit, was mir da so alles durch den Kopf geht, und bitte um Stellungnahmen, Hilfen und Anregungen.

Einleitung und Übersicht

In diesem letzten und angefügten Kapitel, das Sie nicht mehr zu lesen brauchen, wird die Praxis der erzählenden Einfügung von Werkinterpretation in die Geschichte, wie ich sie hier im zweiten Kapitel selbst unternommen habe, auf den Prüfstand gestellt – ganz allgemein und speziell unter der Fragestellung, worauf sie hinaus müssen: auf das, was der Künstler *erlebt*, im Rahmen seiner Ausgangsbedingungen *konstruiert* oder – und das ist bereits die These – durch die künstlerische Arbeit spezifisch *erfahren* hat, er-fahren.

Allgemein: es sind eben *Geschichten*, die *erzählt* werden *müssen*: Sie verlassen den Rahmen der Wissenschaft im engeren Sinne, indem sie sich der Phantasie bedienen – was sie beliebig und irrtumsanfällig macht – sie sind aber notwendig, weil sie das Ereignishafte und Singuläre des fiktiven Werkes mit dem Kontext seiner Bedingungen und Wirkungen verbinden, was ohnehin geschieht und ohne Ausdrücklichkeit eben von selber geschieht: wild, hilflos und nicht zu besprechen: Wie es möglich war, wie es gekommen sei und was es bedeutete, dazu *denkt sich jeder sein Teil*.

Speziell: *Naiv und landläufig* denken wir uns, die Künstler erlebten Besonderes, machten ungewöhnliche Erfahrungen, die sie uns dann übermittelten, während wir ihnen *unter Einnahme einer avanciert-kritischen Haltung* unterstellen, dass sie etwas *konstruierten*: nichts ist gängiger auf dem Buchmarkt als Titel wie „Die Erfindung von Paris“, „Die Erfindung der

Zigeuner“, „der Geschlechter“, „der Sehnsucht“, „der Natur“, natürlich „der Liebe“... Beides aber könnte ebenso richtig wie falsch sein – und die Wahrheit: *Die Künstler erzeugen kollektive Erfahrung, indem sie sich konstruierend ins Andere ihrer selbst hineinarbeiten.*

Erst diese dritte Position macht uns die Werke zugänglich, indem sie sowohl die alltäglich-konservative Hinnahme des Bestehenden als auch die Überheblichkeit des Verfügens und Machens, von dem das Expertentum zehrt, hinter sich lässt und dem sich öffnet, was Kreativität in Wahrheit bedeutet.

Die Geschichte dahinter: Darf man so vorgehen wie ich im zweiten Kapitel?

Ein fragwürdiges Vorgehen! Ausgehend von persönlichen Gesamtbildern der Zeit und des Autors auf der Grundlage stets eingeschränkten, endlichen Wissens... werden die Lücken mit der vorgegebenen Zielrichtung auf ein sinnhaftes Ganzes durch Einbildung geschlossen

Doch was machen eigentlich die anderen? Die Experten, die Journalisten und Sachbuchschreiber, die Museumsleute und anderen Erwachsenen didaktiker? Nichts anderes – nur dass wir von ihnen die avancierteren Gesamtbilder und das umfänglichere Wissen, ein „Auf-dem-Stand-Sein“ verlangen. Worauf käme es an?

- Letzte Autorität hat am Ende das *Werk* in seiner einmaligen Besonderheit und als *Kunst*: seiner Erschließung hat alles positive Wissen zu dienen, sonst ist es verzichtbares, in den Archiven zu versenkendes Beiwerk.
- Es darf nicht das Umgekehrte passieren: dass Wissensbestände wie die über Aufträge, Absichten, Embleme-Allegorien-Symbole dem *Eigen-Sinn* des Werkes unterschoben werden oder ihn überwuchern.
- Eine andere letzte Autorität ist der emanzipierte Betrachter: er ist von den Vermittlern in die Lage zu versetzen, auf dem Stand der Forschung sein eigenes Bild sich zu machen: man muss sich angesichts des Kunstwerks darüber verständigen können, *was man sieht*.
- Keinesfalls haben die Experten uns zu belehren: Was ihr seht, ihr Laien, darauf kommt es nicht an. Sie haben uns bei unseren intuitiven Gewissheiten abzuholen, gewiss: zu informieren, gewiss auch zu

„bilden“, gewiss auch Aktualisierungen anzubahnen – z.B. die feministische – aber dann und damit einen Rahmen zu schaffen, in dem eine jede und ein jeder gleichberechtigt mit ihnen sich sein eigenes Bild macht – bis hin zu seinem persönlichen, in dem die eigenen Erfahrungen schwingen.

Kritische Legitimation der Phantasie als Forschungsorgan

...

Bedingungen guten Kunstgeschichtenerzählens

...

Diskussion einiger von meinen Entscheidungen

Haben Sforza und Cecilia Gallerani einander wirklich geliebt?

Und hat Leonardo das also erleben können und erlebt?

War das nötig? Hätte er das alles nicht auch “konstruieren“ können?

...

...

Alternativgeschichten

Die Erlebnisvariante

Man könnte der Phantasie die Zügel schießen lassen und die Sache so erzählen, dass der Moro wirklich so ein Lieblings-Jagdfrettchen besaß, das er seiner Mätresse in Obhut gab bzw. von dem er sie in seiner Abwesenheit bewachen ließ.

Allzu unwahrscheinlich wäre das nicht: ...

Es fegte allerdings einiges weg: sowohl die ältere Beschäftigung Leonardos mit dem Wiesel als auch die ebenfalls ältere Verbindungen zwischen dem Haus sowie dem Fürsten Sforza einer- und den Wieseln bzw. Hermelinen andererseits.

Wichtiger: eine problematische Tendenz des Inhalts: Alles ist schon da, Leonardo brauchte es nur zu erleben und das Erlebnis in Kunst umzusetzen

(„Das Erlebnis und die Dichtung“: Dilthey, Lebensphilosophie des 19. / 20. Jh.s, „Geisteswissenschaften“, Hermeneutik).

Dabei war „es“ (nämlich die Liebeserfahrung) immer schon da: was die Menschen lernen mussten, war: sie zu begreifen. In Europa sind es Christentum, Philosophie und Dichtung, die die Liebe begreiflich machten, zur Zeit der Renaissance vornehmlich der Platonismus und Petrarca (...). Für die Kunst bedeutete das: Idealisierung: Liebe strebt über die Schönheit, die von ihm zehrt, in das Reich der Ideen.

Leonardo machte die Erfahrung, dass die im Reinheitszuspruch sich ausdrückende Wertschätzung der Liebe ihren Grund anderswo hat: in der liebend-geliebten Person *selbst*. → weder *Ritratto a* noch *b*, sondern das momentan aufblitzende Scheinen der Selbste im kommen-lassenden Dialog. Er brauchte den Ursprungsplan mit dem Hermelin, um sich von ihm abstoßen zu können: → „aristotelische“ Wahrheit unserer Geschichte = die der Wahrscheinlichkeit in Übereinstimmung mit den Tendenzen, die walten. Nicht auszuschließen, dass ihm das vor Mailand schon klar geworden war. Dann hätte er es in Cecilia + Moro hineinprojiziert, und das mit dem Hermelin oder gar die ganze Wertschätzungsgeschichte um C. wären überflüssig gewesen → siehe das Folgende

Die Konstruktionsvariante

Erst Leonardo mag sich in diese Ceilia verliebt haben, wenn nicht überhaupt alles sich in seinem Kopf um der Kunst und ihrer Erkenntnis (doppelter Genitiv) abgespielt hat

Man könnte sich auch alles im Kopf Leonardos abspielen lassen

Im Grunde ist das die Geschichte, welche die Experten, welche Forscher / Kuratoren wie Weppelmann zwar gerade nicht erzählen, aber suggerieren und die auf den Tisch zu legen man sie zwingen müsste.

Sofort stellt sich ein die Sache auf der Wahrscheinlichkeitsebene schon vorentscheidendes Glaubwürdigkeitsproblem: Undenkbar, dass der Hofmaler dem Fürsten und seiner Geliebten so etwas unterstellt, wenn es nicht da ist: Ebenbürtigkeit, Verführung durch die Frau, Zärtlichkeit des Dialogs...

Leonardo hätte sie in etwas hineingezwängt, was doch nur als seine Kopfgeburt hätte erscheinen können. Er hätte aus etwas real Bestehendem, sich vor aller Augen Abspielenden gewissermaßen einen Hollywood-Film gemacht und es sich mit allen verdorben wie Thomas Mann mit den Lübeckern oder Christa Wolf mit ihren Freunden ...

Ganz einfach / pragmatisch besehen: Widersinn, etwas realistisch auszutüfteln was man gesehen haben muss und kann...

Worauf es aber auch hier ankommt: die Tendenz! Der Künstler „avanciert“ zum Konstrukteur, der der Wirklichkeit nicht bedarf und keine Erfahrung macht: nicht transzendiert, keiner Epiphanien teilhaftig wird...

Während Leonardo *geforscht* hat: Sektion usw.! Entsprechend hat er das Antlitz der Frau durch das Sfumatieren er-forscht: vgl. Katya und John Berger
Konstruktivismus als Ideologie universeller Verfügung, „schlecht“ vollendeter Aufklärung...

Leonardo: der kreative Finder, nicht Erfinder (das natürlich auch: neben Maschinen u. dgl, ohl auch [mit Tizian u.a.) des Sfumato als eines Instruments, aber eben nicht einer neuen Weise des Liebens: er vermag sie – als eine *Erfahrung* – er-hörend zu „sehen“ und uns u.a. mit Hilfe dieses Instruments mit-sehen zu lassen: Vorwegnahme moderner Realisten oder Mimetiker wie Courbet und gar noch Picasso (Minotaurus-Radierungen!)

Folgerungen und Fazit

Vorzüge unserer Geschichte:

→ Höhere Wahrheit selbst, wenn's doch anders gewesen sein sollte. Freilich muss man diese höhere Wahrheit dingfest machen, wie wir es nach Kräften getan haben, die falschen Geschichten der Experten mit deren eigenen Waffen aus dem Feld schlagend: deshalb dieser Aufwand hier-eben.

So konnten wir *den Betrachter unvoreingenommen* vor das Bild stellen und ihn *entdecken* lassen, *was aus Leonardo und diesem Mädchen bis heute unmittelbar spricht*, wenn es auch der Überprüfung und, wichtiger, der Anreicherung und Vertiefung (geschichtlichen Grundierung: nein, *überflüssig* geworden ist die Hermelinität nicht!) bedarf.

Wollen wir nicht einen Film machen? Die Kunstgeschichte-Studentin Corinna Gallerani aus Recklinghausen wird von einem Stalker verfolgt, der sie von einem Gemälde her zu kennen behauptet...!!

Wir lassen es so bzw. in diesem Rahmen. Die Kunst ist mehr als Erlebnistransport, aber auch nicht von der Erfahrung und schon gar nicht von transzendierender Erfahrung zu emanzipieren: im Gegenteil, das ist ihr Beruf: Liebe professionell: zu ihr erziehen, sie, die jedem im Innern bekannte, *kenntlich* machen → *Ver-wirklichung*.

Dagegen bedeutet der Konstruktivismus, dem auch die Experten-der-Kunst anhängen (Motive? Notwendiges Bewusstsein?), Einverständnis mit der Macht, die man nun selber mit ausübt. Was konstruiert ist, kann man ändern: es ist der eigenen Souveränität zugeeignet, wie es ihr entsprungen ist. Getilgt werden Andersheit wie Würde des Anderen: Subjektsein aus dem *Selbst*.

Man muss aber in gewisser Weise *fromm* sein: liebend-hörend kommen lassen: zuvörderst den Anderen, das Individuum-im-Werden-im-Dialog...

Weitere Folge: „Ästhetisierung“ des Ästhetischen, das doch Öffnung des Leibeszangen für alle Wesen und für die Welt ist und den auch selbst sich verändernden Dialog will → Fremdheit, Unendlichkeit, Werden-in-Permanenz, Kreativität > Selbstsein < Humanozän

(Kunst- und literar- und musikhistorische Parallelen)

Pygmalion

Odysseus und Nausikaa

Orpheus-Eurydike-Hermes

Minnesang und Petrarca

Dante: Vita nuova

Tizians Kaninchen und die Jungfräulichkeit

Das Mona-Lisa-Rätsel

Don Quichote

Courbet:: Schöne Irin = Maria Magdalena und Ledergürtel-Autoporträt „in der Stimmung Werthers“

Beethoven, Schubert, Wagner

Rodin

Lou Andreas-Salomé

Munch, ..., Schiele

Proust

Beckmann, Picasso ...

Marina Abramovic

Und der Film mit dem Hirschtraum: Körper und Seele! Der Mann, der Liberty Valance erschoss! Im Reich der Sinne!

Fazit

Interpretation als Vermittlung des Unmittelbaren

Dass alle Interpretation von Kunst (incl. Literatur, Film, Musik...) ihren Ausgang vom unmittelbaren Gesamteindruck *des** Empfangenden nehmen und zu ihm zurückkehren .müsse, ist weniger eine Forderung als eine Feststellung: Wer das vermeidet, tut es erst recht, riskiert aber alles:

Wer in der Berliner Ausstellung landete, nachdem ihn die Anmutung des Bildes und seine Vermarktung zu Ware und Markenzeichen vor das Original gelockt hatte, dort aber erfuhr, dass es sich um die Ehre des Hauses Sforza handle, wurde ums Beste betrogen. Wer von Peter Struck über Lichtbahnen belehrt wurde, die Frage nach dem Eintretenden aber nicht stellen durfte, wurde betrogen.

Wir haben gezeigt, wie es geht:

...

Wahre Geschichten und falsche

So wenig, wie man ums Unmittelbare als A und O herumkommt, ist das beim Erzählen der Geschichten der Fall, deren es zur Vermittlung bedarf: Wer das ignoriert, insinuiert oder suggeriert schon eine falsche Geschichte: heute so gern die einer KONSTRUKTION:

...

Kunst, Schönheit, Liebe

Man muss schon wissen, was das je sei – und darf es sich von den Experten nicht ausreden lassen: denn wir wissen es selbst – mag es uns auch wieder gezeigt werden müssen.

Philosophie

Ist auch nur Weisheit, die aus der Liebe kommt; die im Menschsein – in der Entfremdung, in der Nacktheit des Daseins – wurzelt und das Umstürzende darstellt, das gleichwohl seine Alltäglichkeit hat.

Hermelinologie

Was ist überhaupt ein Hermelin? Zunächst ist es damals wie heute wegen seines schneeweißen Fells, aus dem schwarze* Schwanzspitze und schwarze* Äuglein malerisch hervorstechen, das edelste der Pelztiere: uns vor allem von den Kaisermänteln her bekannt (denken Sie an Napoleons Krönungsbild!), denen „der Hermelin“ vorbehalten war, seit dem späteren Mittelalter* auf die Roben anderer höchster Würdenträger ausgeweitet*. Das Hermelin selbst aber ist die nordosteuropäische Variante des Wiesels, etwas größer als dieses und im Winter zur Schneeanpassung rein weiß mit schwarzer Schwanzspitze und unzähmbar. Das kleinere europäische Normalwiesel konnte dagegen zur Abwehr der Mäuse auch im Haus und so auch als Spieltier gehalten werden. Auch es kann sich im Hochgebirge den Winter über weiß färben, was die Übertragung der Hermelinlegende von der Reinheitsliebe auf es erklärt, wie auch die Namensgebung nicht trennscharf zu sein scheint: jedenfalls zeichnet Leonardo auf jener Vignette eher ein verdicktes italienisches Feld-, Wald- und Hauswiesel (ital. donnola) als ein Hermelin (ermellino).

Das Frettchen, ursprünglich der Frett, ital. furetto, was auf den gemeinsamen romanischen Wortstamm verweist, ist eine aus dem Orient stammende Züchtung aus dem Marder*, zu dem man Albinos verwendete, so dass trotz aller erfolgreichen Versuche, Farbe einzuzüchten, alle Frettchen Albinos sind und rote statt schwarze* Augen haben. Sie waren und sind zum geringeren Teil immer noch Jagdbegleiter, darauf spezialisiert, Kaninchen und andere größere Nagetiere aus ihrem Bau zu jagen. Sie gehörten wie die Hundemeute zum Inventar europäischer Adelshöfe und sind auch für das Haus Sforza nachzuweisen*. Heute werden sie wie Katzen und Hunde als *pets* gehalten und können an der Leine geführt und weniger gut als Hunde aber sehr viel besser als Katzen dressiert werden. Man findet sie aber auch immer noch bei den Falknern, die sie mit Habichten als „Anwärtern“ (s.o.) kombinieren.

Das als Parallelbild zur „Dame mit dem Hermelin“ immer wieder gezeigte Porträt einer englischen Königin ist einerseits instruktiv, weil es in etwa zeigt, welche gestalterischen Probleme aus der



schieren Kleinheit der Wiesel erwachsen, andererseits muss man sich wohl damit abfinden, dass es sich um ein fake handelt: das *soll* wohl ein Hermelin und somit der kostbarstmögliche lebendige Schmuck sein, ist aber wohl eher ein auch noch mit schwarzen Hermelinschwanzspitzen (!) eingefärbtes (!) Babyfrettchen¹⁴.



So sieht ein Hermelin in Wirklichkeit aus; und hier Schnappschüsse von einer erfolgreichen Hasenkinderjagd, sodann ein Hermelin im Sommerkleid, einem jagenden Frettchen gegenübergestellt:



¹⁴ Ich hatte noch nicht die Zeit das nachzurecherchieren, bin aber sehr sicher.



Vergleicht man Kopfform und Schnauze dieses für den europäischen Bestand auch zur Zeit Leonardos typischen Frettchens (später wurden gezielt – um Farbigkeit zu erzeugen – wilde Iltisse eingekreuzt) mit dem auf unserem Bild, so erkennt man, dass dort vom ursprünglichen Hermelin noch ein gewisser „Adel“ übrig geblieben ist (die etwas in die Länge gezogene, weniger stumpfe Unterpartie), während es im übrigen und im Ganzen Zug um Zug „frettisiert“ ist (ganz besonders der muskulös gewölbte Schädel!). Man kann weder Wilhelm von Bode folgen, der mir nichts, dir nichts unterstellt, dass Leonardo mangels Hermelin ein Frettchen zum Modell eines solchen genommen habe (!), noch neuerdings Pascal Cotte, der die Frettisierung sieht, aber nicht einordnen kann und so bei einem Hermelin bleibt und mit photoshop eins suggeriert, wo keines mehr ist (schon auf dem Titelbild seines spektakulären Buches).



Dies ist eine Abbildung von Mardertieren in einem naturkundlichen Jugendbuch des frühen 19. Jahrhunderts: links oben das Hermelin im Sommerkleid, in der Mitte das in prähistorischer Zeit aus albinösen Mardern (o. rechts) gezüchtete Frettchen, unten rechts das Wiesel; mit folgender für unsere Argumentation zu Leonardo aufschlussreichen Charakterisierung des Frettchens (Unterstreichungen von mir, HA):

" Das Frettchen ist ein sehr artiges Thierchen, etwas 14 Zoll lang, **blaßgelb von Farbe**, und hat rothe Augen. Sein Vaterland ist die Barberey, von wo man es nach Spanien gebracht hat, [...] und von da hat es sich weiter in Europa verbreitet. **Es läßt sich leicht zähmen, und in den Häusern in großen Kästen halten**, wo man es dann mit Semmel, Brod, Kleyen und Milch füttert. Die Jäger halten die Frettchen besonders dazu, um mit ihnen die wilden Kaninchen aus ihren Bauen zu jagen und zu fangen; als worauf man sie abrichtet, so daß man sie **fast wie die Dachshunde gebrauchen** kann."

Nicht alle Frettchen sind rotäugig, obwohl alle das Erbgut von Albinos in sich tragen. Entscheidender als das Rot ist aber die auf Domestizierung verweisende *Helligkeit* der Augen des Leonardo-Frettchens, mit der diese sich krass von den charakteristisch und sozusagen leuchtend schwarzen der Hermelin- und aller Wildmarderaugen unterscheiden.

*Dialektik der Unmittelbarkeit*¹⁵

„Alte, Ihre Eier sind faul!“ sagt die Einkäuferin zur Hökersfrau. „Was, entgegnet diese, meine Eier faul? Sie soll mir das vor meinen Eiern sagen? Haben ihren Vater nicht die Läuse an der Landstraße aufgefressen, ist ihre Mutter nicht mit den Franzosen fortgelaufen und ihre Großmutter im Spital gestorben? – schaff’ sie sich für ihr Flitterhalstuch ein ganzes Hemde an; [...] – kurz, sie lässt keinen guten Faden an ihr, sie denkt abstrakt und subsumiert jene ganz allein unter das Verbrechen, dass sie die Eier faul gefunden hat. Alles an ihr ist durch und durch von diesen faulen Eiern gefärbt...

Mit dieser literarischen Miniatur umreißt der noch ganz junge Hegel die epochale Einsicht, die dann in der Vorrede zur Phänomenologie des Geistes ihre gültige Form gefunden hat: die Scheinbarkeit des Unmittelbaren, das in Wahrheit immer vermittelt ist und erst durch das Denken in ihrem Wahrsein konstruiert werden muss:

¹⁵ Vorfassung: Aber habe ich Obiges nicht als „Sehen-mit-bloßem-Auge“ ... annonciert? So ist es und so stimmt es auch.

Nur: Es ist **eine erworbene Naivität**, will sagen: Man bedarf, um „sehend“ zu werden, eines Sehen-Wollens und Sehen-Könnens. Ich hatte im Studio Artistico aufgrund meines In-Beschlag-genommen-Seins die Liebe sehen wollen...

Meine in der Zwischenzeit ausgearbeitete Philosophie-der-Liebe hatte mir die (bloßen!) Augen weiter „geöffnet“, d.h. entschuppt, entengt, von Vorurteilen und autoritären Zwängen befreit.

Sicher gemacht durch ein Theorie-Fundament, das die Leonardo-Interpretation überzeugend und restlos und konkurrenzlos stützte.

Die Philosophie-der-Liebe-selbst also öffnet und entschuppt das naive Auge – nicht anfänglich (auch der Laie *könnte* sehen, traut sich nur nicht!), sondern „maieutisch“: neu-entbindend.

Proof of the pudding by eating! (?)

← Deshalb hier im Buch als Zusatz diese Interpretation und auf dem Titel von diesem das Bild selbst.

← Grundsätzliche Überlegungen zu letzterem: **Kritik des entfremdenden Fach- bzw. Experten- und Vermarktungsbetriebs** (Dame mit Hermelin als [Berliner] Marke!) Kritik der fachlichen Verbegrifflichung, Allegorisierung, Arroganz, Bevormundung.

Die Experten sollten sich als Bedienende verstehen! Hermeneutische Hilfe um der Werke selbst willen!

Museen, Ausstellungen, die akademische und schulische Lehre, Kunstgeschichts-schreibung und Publizistik sollen selbst liebend und liebedienerisch sein!! Sozusagen **kuppeln!**

Wer denkt abstrakt? Der gebildete Mensch, nicht der gebildete. ... Es wird also ein Mörder zur Richtstätte geführt. Dem gemeinen Volk ist er nichts als ein Mörder. Damen machen vielleicht die Bemerkung, dass er ein kräftiger, schöner, interessanter Mann ist. Jenes Volk findet die Bemerkung entsetzlich; was? Ein Mörder schön? Ein Menschenkenner sucht den Gang auf, den die Bildung dieses Verbrechers genommen, findet in seiner Geschichte ... schlechte Familienverhältnisse..., bei einem leichteren Vergehen dieses Menschen irgendeine ungeheure Härte, die ihn gegen die bürgerliche Ordnung erbitterte... Dies heißt abstrakt gedacht, in dem Mörder nichts als dies Abstrakte, dass er ein Mörder ist, zu sehen und durch diese einfache Qualität alles menschliche Wesen an ihm zu vertilgen.

Wenden wir diese Einsicht auf die Rezeption des Pseudo-Hermelinbildes an, so wird klar, woher es kommt, dass sie gerade bei den Experten so fehlgeht: Seit das Frettchen zum Hermelin promoviert wurde, ist das ganze Bild, scheinbar vorurteilslos betrachtet, ganz so durch und durch von dieser Hermelinität durchdrungen, wie es in den Augen der beleidigten Marktfrau die Existenz der Einkaufsmagd von den faulen Eiern ist: für die Kunsthistoriker das legendäre, sie selbst einzigartig legitimierende und dadurch geheiligte missing link, das die hochwillkommene Zuschreibung an Leonardo ermöglichte, für das ins Museum zu lockende und dort von dessen Sinn zu überzeugende Publikum die von Vieldeutigkeit befreiende Formel, die das eingekaufte Bildungsgut sicher nach Hause tragen lässt, für die Promoter ein willkommenes Markenzeichen, ist das Hermelin sozusagen unter die transzendentalen Bedingungen der Bilderkenntnis geraten, was dann jene schön zu veräppelnden Blüten getrieben hat: Galé-rani, der Herzog selbst, die tierisch-triebhaftere Lust, die Reinheit des Hauses Sforza, die ideale Schönheit ... : alles den Anwürfen der Eierfrau gleich aus den Fingern gesogen und vorhersagbar.

Die Unmittelbarkeit dagegen, die wir bei der Vorstellung des Bildes in Anspruch genommen haben, hat sich als vermittelt durch eine Theorie erwiesen, die zu ihrer wissenschaftlichen Legitimation zwar größte Anstrengungen abstrahierenden (!*) Denkens erforderte – für meine Leser: jene an Kants schwierigstes Lehrstück angelehnte „transzendente Deduktion“ – zugleich aber nichts anderes ausspricht, als was unser aller intuitivem* und gar in der Sprache sedimentiertem* Wissen entspricht: *Zärtlichkeit! Lichtung! „Kommen“-Lassen! Philosophie als Weisheit der Liebe!*