

Das Mädchen mit dem Furetto

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

Hannover, August 2019

[Buchhandelsausgabe]

Abstract

Leonardo da Vincis Porträt der Cecilia Gallerani wird seit 120 Jahren im Kern missverstanden und dadurch der eigenständigen, unmittelbar-intuitiven Bewunderung durch jedermann, durch uns normale, wirkliche Menschen, entzogen. Bis dahin unsicherer Autorschaft, lernt man es dadurch mit dem bezeugten, aber verschollenen Gemälde Leonardos zu identifizieren, dass man das beigegebene Tier erst als Verschlüsselung des Namens der Dargestellten, dann als Allegorie hintergründiger Botschaften – Ehrbarkeit, Reinheit, Tugendhaftigkeit der Frau, die Mätresse des Auftraggebers und Herzogs von Mailand war, und damit auch der Beziehung selbst sowie des Hauses Sforza – und schließlich als den exklusivst denkbaren Schmuck einer Diva, einer Top-Schönheit der Renaissance, aus ihm macht – was alles nur funktioniert, wenn es als das ausgegeben wird, was es mit aller Eindeutigkeit nicht ist: ein Hermelin, unzählbar und Träger des schneeweißen und dadurch kostbarsten und exklusivsten aller Pelze sowie mit emblematischer Bedeutsamkeit höchstgeladen: „Lieber tot als beschmutzt“ sei die Lebensmaxime der Tiere.

Diese Verkennung hat bis heute die entscheidende Folge, dass ein Bild, das eine reale Situation darstellt, das ein Thema hat – die Liebe –, das als Kunstwerk einzigartig gestaltet ist – zu einem Gemälde, das die persönliche Zuwendung des Betrachters und dessen empathischen Dialog mit ihm heischt – und dadurch als Paradigma eines neuartigen Kunstvollens Epoche gemacht hat – das „erste moderne Porträt“, „Kunst als Philosophie“ – regressiv abqualifiziert wird: zur Allegorie, zur politischen Propaganda, zur Manifestation eines Schönheitsideals, zu einer Marke.

Von sich aus damals wie heute dem eindringlich-intuitiven Blick eines jeden unmittelbar zugänglich, wurde es zu einer hermetisch verschlosse-

nen Ikone gemacht, zu deren Verständnis wir der Experten bedürfen, wenn wir uns nicht mit dem ebenso legitimen Konsum ihrer Oberfläche begnügen wollen.

Das Tier ist aber unzweideutig ein Frettchen, ital. furetto, seit der frühen Antike ein in der ganzen Alten Welt geläufiger Jagdbegleiter des Menschen, im Orient durch Zucht aus albinösen Mardern entstanden (von daher weißlich, nicht schneeweiß), domestiziert und abrichtbar wie der Falke, mit dem es kooperiert, indem es Höhlenbewohner nach draußen treibt. Es ist der wahre Schlüssel des Bildes, aber in einem ganz anderen Sinn, nämlich in dem einer Hinführung zu seinem Kern: es konkretisiert die Bildfiktion eines realen Moments – der Mächtige kehrt zu der Frau zurück, der er zu Spiel und Bewachung seinen Jagdbegleiter da gelassen hat – es bezieht sich einerseits im Gleichklang mit ihr auf den außerhalb des Bildrahmens Eintretenden und so das Licht im Doppelsinn Spendenden und die Situation Definierenden, und gibt andererseits als ergebener animalischer Sklave die kontrastierende Folie ab, auf der sich das Sichtbarwerden von nur zwischen Menschen möglicher, radikal egalitärer und wechselseitiger, das Selbst befreiender, „kommen“ lassender *Liebe* ereignet.

Dies aber ist das eigentliche *Thema* des Bildes, hiervon *handelt* es. Als Porträt aber ist es Doppelporträt, weil auch der Furetto als einmaliges Individuum mit einem Schicksal aufgefasst und gemalt ist, Porträt aber in einem bisher nicht dagewesenen Sinn: die im Entstehungsprozess des Gemäldes zur eigenen Überraschung Leonardos *erfahrene Liebe* zwischen lebemännischem Herzog und extrem junger Gespielin ist *in das Malen selbst eingegangen* und muss vom Betrachter, der das Bild verstehen will, *aus eigener autobiographischer Erinnerung nachvollzogen* werden, so dass wir uns in beide Wesen *einfühlen*, das eine im andern *spiegeln* und zum Bild selbst in eine Art Liebesbeziehung treten können.

Das aber fordert andere und durchaus neue Formen der Präsentation und Vermittlung des Bildes: Um wieder eine eindringlich-*unmittelbare* Begegnung zu ermöglichen, ist aller denkbare Hintersinn, der diese autoritär behindert, ja vereitelt, zurückzustellen. Die freigeschlagene Intuition des Einzelnen ist in geeigneter Weise dann dazu anzuleiten, dass sie

1. in ein kompetentes Verstehen als *Kunstwerk*,
2. in ein historisches Verständnis aus der Zeit und dem Kunstwillen Leonardos,
3. in ein Erfassen der einzigartigen kunstgeschichtlichen Bedeutung des Bildes als „erstem modernem Porträt“ und
4. ins Erfassen seiner universalgeschichtliche Bedeutung übergehen kann: dass es außer einem Sprung der Einsicht in das Wesen der Liebe sowie in die Natur des Menschen und der wilden und zahmen Tiere ein Meilenstein unserer Erfahrung des *Anderen* ist.

Was wir sehen

Mit freiem unkanalisiertem Blick sehen wir ein austrainiertes Jagdfrettchen in einer Darbietung, die einerseits auf äußerste biologische Korrektheit, andererseits auf den jagdlichen Verwendungszweck und die Bedeutung als adliges Statussymbol hin stilisiert ist, drittens aber auch die Rührung und das Mitgefühl des Betrachters mit einem leidensfähigen Individuum erweckt – so dass alles zurücktritt, was als symbolischer Hintersinn mitschwingen möchte: Exquisitheit, Kostbarkeit, Reinheit ...

Dieses Tier reagiert aufhorchend, ja Haltung annehmend, sich bereit meldend auf die Person, die außerhalb des Bildrahmens die Tür geöffnet hat und mit dem beleuchtenden Licht die Bildsituation auch in der Bedeutung verändert: auf seinen Herrn.

Wir sehen eine sehr junge, vor der Zeit reif gewordene Frau, besser: ein Mädchen; bürgerlichen Standes, hübsch und voll Anmut, aber nicht, was man eine „Schönheit“ nennt, fein gemacht, in schlichtem, ihre Körperlichkeit dezent „hebendem“ Schmuck (Haartracht, Haube, Schleier, Holzkette) und dazu passender zurückhaltender, immerhin andeutungsweise dramatisierend-modischerer Kleidung (über die linke Schulter ist ein asymmetrisches spanisches Mäntelchen geworfen), wie sie ihrerseits auf den machtvoll Eintretenden reagiert, dem sie aber schon mit verführerend-kokettem Gang – kurz in einer Art Kontrapost verharrend – zuvorgekommen ist und nun den in Besitz nehmenden Strahl der Macht mit einem Schulterblick auffängt und konterkariert: in aller unschuldigen Selbstverständlichkeit der Beginn eines erotischen Dialogs einander „kommen“ lassender Leiber, wobei das triebhaft-sexuelle Moment aufs Äußerste zurückgenommen ist und das einer entwaffnenden Offenheit der Seelen im Vordergrund steht.

Beide werden zum Hausstand des Mächtigen und seinem engsten Gefolge gehören, wobei der Furetto die Intimität und die Gleichrangigkeit nur zu ersehnen scheint, welche sie als „maitresse“ wie selbstverständlich genießt.

So verweisen die beiden gemalten Wesen durch die ganze Konstellation vielfältig aufeinander und erschließen sich gegenseitig in dem Sinn, der ihnen in diesem Kunstwerk zugeordnet ist: der Gefangenschaft im Tierkörper steht die geistig-erotische Transparenz des Menschenleibs gegenüber, dem Gehorchen-Parieren das verführerisch-umpolende Vorwegnehmen des Liebespiels, dem Leiden an Benommenheit die Gelassenheit aus souveräner wechselseitiger Zuwendung.

Das gilt auf zweierlei Weise: erstens für die Links-Rechts-Achse, auf der das Personal des Bildes mit dem Eintretenden kommuniziert.

Es gilt aber auch für die Vor-dem-Bild-Vordergrund-Hintergrund-Achse, auf welcher der Betrachter die Arbeit des Autors nachvollzieht: nachdem er sich in den Dialog der Figuren eingefühlt und diesen aus Eigenem ver-

lebendig hat, schwingt er zurücktretend in den distanzierteren Liebesblick ein, mit dem der Künstler gemalt hat.

Auf dieser dritten Achse nun nehmen wir in Nachfolge des liebenden Malers wesentlich Anderes und mehr als jener Eintretende wahr, dessen einführende Vorstellung ihn und uns inspiriert hat: das Dunkle im Antlitz des *arg* jungen Mädchens, das zur Mätresse wurde, ihre Melancholie, die vielleicht gar auf eine Traumatisierung verweist, ihre stumme Frage *Liebst du mich wirklich?*. Hier werden die Möglichkeiten der Interpretation ebenso uferlos wie „subjektiv“, was aber vom Bilde selbst gefordert und dadurch legitimiert ist.

So dass wir ein zugleich *mimetisches* und *thematisches* und uns *in Bewegung setzendes* Bild vor uns haben: ein Porträt, ein Bild über die Liebe, ein die Liebe selbst performierendes Bild – und letzterem zu Dank sogar ein philosophisches Bild, weil es uns etwas erblicken lässt, was der Erkenntnis sonst verschlossen ist: das aller Objektivierung entzogene *Selbst* eines Erkenntnis-, „Objektes“.

Geschichte des Bildes

Leonardo hatte den Auftrag, die favorisierte Mätresse seines Arbeitgebers, des Herzogs von Mailand – die, mit der er im Gerede war, weil er ihr etikettewidrig zu Füßen lag; der er das Bild schenken würde und die ihm einen dann Cesare und Sforza getauften Sohn gebären würde, nachdem er sie aus dynastischen Gründen hatte wohlversorgt wegschicken müssen – so zu porträtieren, dass ihr gehuldt und ihre und des Herrscherhauses Ehrhaftigkeit und Tugend außer Zweifel gestellt wurden. Er hatte zunächst vor – und es könnte sogar Teil des Auftrags gewesen sein! – dem mit Hilfe eines beizugebenden Hermelins als Schönheits-, Kostbarkeits- und Tugendsymbol zu genügen, nahm ein solches also in seine detaillierte Bildplanung hinein, machte dann aber die überraschende Erfahrung von etwas ihm so noch nicht Untergekommenen: einer wirklichen, einer dynamischen, die Menschen verändernden, sie zu ihrem eigensten und besseren Selbst kommen lassenden Liebesbeziehung – was ihn dazu brachte, dem Porträt ein es eigentlich sprengendes Thema zu geben: die Liebe und wie sie wirkt.

Dazu musste eine komplexe Realsituation in einem fiktiven Hier und Jetzt geschaffen werden. In der zu malenden „Aura“ eines Augenblicksder-Liebe konnte er aufscheinen lassen, was er durch Allegorisierung hatte herbeizwingen sollen und wollen, in der Begegnung mit den Liebenden aber unverhofft *erlebt* hatte: Unantastbarkeit, Aufrichtigkeit, Ehrbarkeit, Würde – doch als Charisma, intrinsisch, im Vollzug, in der erotischen Praxis.

Das emblematische Hermelin, diese hochsymbolische Ikone der Exklusivität und des Edelmuten, als schneeangepasstes Tier des Nordens ohnehin nicht verfü- und studierbar (er kannte es nur vom Hörensagen und vom Pelz her, mit dem nur die Höchstgestellten sich schmücken durften) und auch inhaltlich Schwierigkeiten bereitend (der Legende nach *starb* es lieber als sich auf die ihm von der *List* des *Jägers* zugemutete *Selbstbeschmutzung* einzulassen: auf wen sollte das passen? ...): was sollte es noch?

Er ließ es zunächst unausgemalt, hatte dann aber, als das Bild im übrigen „stand“ (Cecilia im liebenden Blickwechsel mit dem außerhalb des Bildrahmens eintretenden Herzog) den rettender Einfall der *Umbesetzung mit einem Jagdfrettchen*: im Gegensatz zu Hermelin oder Wiesel passte ein solches auch der Realgröße nach, er konnte es in seinem Verhalten wie in seiner Anatomie studieren (auch eins aus dem reichhaltigen Jagdfundus des Herzogs sezieren), man konnte eins Modell sitzen lassen – und das Allerbeste: mit ihm ließ sich die Situation zwischen Mätresse und herrschaftlichem Liebhaber zu einer der *Heimkehr des jagdprivilegierten Edelmanns* ausbauen. Nicht gering zu schätzender Zusatzgewinn: es eignete sich zu Spiegelbild und Gegenpol der Hauptdarstellerin, zur malerischen Herausforderung eines Doppelporträts, in dem das eine Wesen dem anderen entspricht und zugleich kontrastiert.

Das alles aber wurde nur dadurch möglich, dass Leonardo jene Kraft einer den Anderen „kommen“ lassenden Liebe sich auch als Maler zu eigen machte und die Liebe so malte, dass sie sich auch auf den Betrachter des Bildes übertrug, auf die performance der Rezeption auch, wodurch das Gemälde zu einem gewissermaßen selbst liebenden und zu dem „ersten modernen Porträt“ wurde, als das man es heute allgemein anspricht.

Aus dem Porträt wurde so ein Doppelporträt-mit-abwesend-anwesendem-Dritten, das zugleich ein Bild *über die Liebe*, im Ganzen aber ein „liebende“ *Zuwendung heischendes Bild aus der Liebe* und damit *eine künstlerische und „philosophische“ Innovation* war, mit der Leonardo, seinem eigenen Selbstverständnis und seiner Zeit weit voraus, die an ihn gestellten Anforderungen durch Überbietung befriedigte.

Verkennungsgeschichte

Weil es seiner Zeit weit voraus ist, können Bedeutung und Rang des Gemäldes zunächst nur intuitiv, aber noch nicht begrifflich erfasst werden – nicht einmal von Leonardo selbst, der seinen Zauber noch naturwissenschaftlich und mit Lügengeschichten zu erklären versuchte (jemand hätte sich in eins seiner Madonnenbilder unziemlich-buchstäblich und bis zur Verrücktheit verliebt). Seine bis heute anhaltende *Verkennung* setzt aber erst ein, als man um und nach 1900 das unsignierte Bild Leonardo wissenschaftlich begründet zuzuschreiben beginnt. Man erliegt nämlich der Gefahr, die händeringend erwünschten Beweise oder Pseudobeweise dann auch schon für die Erklärungen des Bildes zu halten, d.h. aber: dieses weniger aus dem Wollen und Vermögen seines Schöpfers sowie aus seiner Eigendynamik als durch ihm äußerliche Bedingungen zu verstehen:

Bezeugt war ein verschollenes Porträt der Cecilia Gallerani. Das Krakauer Bild zeigte ein Frettchen auf dem Arm der gemalten Frau, jedenfalls eins dieser lang gestreckten Mardertiere. Wenn nun ein humanistisch gebildeter britischer Kunsthistoriker darauf kommt, dass Galle- an das altgriechische Wort für Wiesel und Ähnliche anklingt, an γάλην, heute rhalgi zu sprechen, dann war es zwar sehr weit hergeholt, darin den Hinweis auf eine Identität zu sehen – unterstellt man damit doch dem Mailänder Hof die Selbstverständlichkeit elaborierterer altphilologischer Kenntnisse –, aber es war eben äußerst hilfreich. Das Problem: Leonardo hätte dann mit dem beigegebenen Tier das Gemälde ebenso verdeckt wie unübersehbar als Porträt einer historischen Person nicht nur signiert, sondern auch bündig und abschließend *charakterisiert*. Die Suggestion: das Mardertier ist die von Leonardo ins Bild selbst geschmuggelte kommentierende Beschriftung, die seinen *Sinn* aussagt; das Bild ist weniger aus sich selbst denn aus seinem Verwendungszweck zu verstehen, es bedarf eines Schlüssels, einer Erklärung aus anderem seiner selbst, mit der es dann auch *verstanden ist*.

Damit waren die Weichen auf ein bis heute nicht verlassenes Gleis gestellt. Jetzt kamen die Entdeckungen, mit denen sich wesentlich stärker argumentieren ließ: dass der Auftraggeber des Bildes dem Ehrenmännerbund der Hermelinbrüder angehört hatte und sich als „hermellino bianco“ feiern ließ, womit sich das seiner üblichen Natur nach albino-gelbweißliche Frettchen zum Träger des exklusivsten und kostbarsten aller Pelze (*des* Hermelin, Maskulinum), also zu einem unübertrefflichen Schmuckstück promovieren ließ, was wiederum seine Trägerin von der mädchenhaften Mätresse zur divamäßigen Dame = donna aufsteigen ließ, so dass „die Dame mit dem Hermelin“ heute auch eine Geldwerte Marke ist.

Das wurde ausgebaut, indem man ins Spiel brachte, dass Leonardo mit dem Hermelin als Reinheits- und Tugendsymbol vertraut war und selbst eine emblematische Zeichnung verfasst hatte oder verfassen würde, auf

der man ein Hermelin sieht, das sich lieber totschlagen als beschmutzen lässt: das Porträt sei also auch, ja kernhaft und wesentlich eine Huldigung an die Reinheit der dargestellten wie der außerehelich das Bett mit ihr teilenden Person und damit des Mailänder Herrscherhauses.

Auf dem gleichen Gleis (...)die spätere Alternativdeutung: die Wiesel seien Fetische zur Schwangerschaftserleichterung gewesen, das Bild habe also den Sinn auf Cecilias besonderen Zustand hinzuweisen...

Nun musste natürlich auch ästhetisch argumentiert werden, wenn die Zuschreibung an Leonardo Stich halten sollte, aber auch hier wirkte sich der Zwang zur Authentifizierung aus:

Man beschäftigte sich einseitig mit dem notorisch Leonardesken des Bildes und nur am Rande und unzusammenhängend mit dem, was es zu diesem besonderen Kunstwerk macht, oder mit seinem von Leonardos Kunst wollen in der spezifischen damaligen Situation getragenen Entstehungsprozess.

Als Hermelin aber prägt das Tier, zum kanonischen Schlüssel des Bildes geworden, den das neugeborene Bild taufenden Namen. Dieser Name aber, „Die Dame mit dem Hermelin“, legt mit dem Zwang von Scheuklappen (oder schlechter Abstraktion im Sinne Hegels) eine doppelt falsche Sichtweise fest, die bis heute bei Publikum wie Fachwelt Bestand hat: Einerseits definiert er das Bild als idealisierendes Bildnis einer Diva, man könnte sagen: einer Schönheitskönigin (Miss Milano oder Leonardo's Topmodel), andererseits fixiert es die Interpretation auf allegorisch-symbolische Auslegungen aller Art, was alles weder mit der rekonstruierbaren inneren Entstehungsgeschichte des Werkes – in deren Verlauf die Hermelinität negiert wird und nur als beiläufiger Restbestand wiederkehrt, wie wir zeigen – noch mit dem etwas zu tun hat, was sichtbar ist, also insbesondere nichts mehr mit der von uns herausgearbeiteten besonderen *Idee* und *Gestalt* des Bildes und der Aussage, die es *als Kunstwerk* macht.

So ist eine festgefahrene Forschungs- und Präsentationslage entstanden, die nicht nur im Ansatz fehl geht, sondern regressiv im Sinne eines *Zurückbleibens hinter längst erreichte Stände unseres Kunst- und Leonardoverständnisses* ist. Als ob Kunst Propaganda und der Meister der Meister ein bloßer Abmaler, ein akademiemäßiger Idealisierer, ein Tugendprediger, ein Imagepfleger des Hauses Sforza wäre – und die ästhetischen Qualitäten des Gemäldes, die seinen Rang als Kunstwerk bedingen, lediglich Zutat.

Was tun?

Die Studie hier versteht sich weniger als wissenschaftliche *Lehre* denn als eine *Streitschrift*, die eine grundsätzliche Umorientierung der Sicht auf das Bild *einleiten* soll. Das Por-trät der Cecilia Gallerani

- Muss zunächst in seiner Einmaligkeit als dieses *Kunstwerk* und in seiner medialen Besonderheit als *Gemälde* verstanden werden – und nicht nur als Abbild einerseits, als Allegorie und Paradigma für Idealisierung andererseits.
- Ist von außerordentlichem Rang – wie es heißt: „das erste moderne Porträt“ – , weil es ein neues Paradigma nicht nur der Porträtmalerei, sondern der Malkunst, ja künstlerischer Mimesis überhaupt erschafft: Malen als Sehen-Machen mit den Augen der (sich selbst hingebend-einbringenden) *Liebe*.
- Macht auch *philosophisch* Epoche, weil zum ersten Mal – öffentlich und professionell! – das nicht objektivierbare, im Werden und Geheimnis bleibende, anders als durch Liebe nicht erfahrbare *Selbst* offenbar wird: eine schon *postmoderne* Erfahrung.
- Ist unmittelbar zugänglich und darum erst einmal von symbolisch-allegorischem oder kunstprogrammatischem Hintersinn freizustellen, bevor man es behutsam in seinem historischen Kontext aufscheinen lässt.
- Das liegt entscheidend daran, dass der Rahmen des Porträts auch buchstäblich transzendiert und eine konkrete Situation geschaffen wird, in die der Betrachter sich einfühlen kann und in der er – dem Maler folgend – *den Liebesblicke lernt*, den er dann *auch auf das Tier* und schließlich *auf das Gemälde als solches* zu werfen vermag: eine revolutionär neue Haltung der Rezeption, erheischt von einem sozusagen selbst liebenden Bild.
- Das Tier wird dann eigendynamischer, integraler Bestandteil des Gemäldes als Kunstwerk. Es beschriftet und kommentiert nicht mehr, sondern führt in die Welt hinein, die dieses erschafft, in die Bildfiktion „Heimkehr des edlen und mächtigen Jägers“, und spiegelt das Hauptgeschehen, den Liebesdialog ebenbürtiger Menschensubjekte, auf der Folie asymmetrischer und doch nicht empathieloser Mensch-Tiere-Beziehung.
- Das Bild darf also weder nur „Porträt der Cecilia Gallerani“ heißen (weil das zu wenig sagt: die thematische Dimension ausblendet), noch weiterhin „Die Dame mit dem Hermelin“ (weil Dame wie Hermelin nicht nur falsch sind, sondern das ganze Bildverständnis in die Irre führen und den Betrachter der Bevormundung aussetzen).
- „Das Mädchen mit dem Frettchen“, aus Gründen des Wohlklangs im Deutschen besser „... Furetto“, wäre *eine* Alternative, vielleicht mit einem Untertitel verbunden, der auf die übersehene thematische Dimension des Bildes hinwiese: „Die Sichtbarkeit der Liebe auf Leonardos unverstandenem Bildnis der Cecilia Gallerani“.

- Diese Umbenennung würde das Bild von dem Skandal seiner sich selbst perpetuierenden Verkennung befreien, die darin gründet, dass es aus nachvollziehbarem Grund seit hundert Jahren mit dem falschen Ansatz verstanden wird: als Schlüssel- statt als *Kunstwerk* im Sinne der Neuzeit, als erklärungsbedürftig-erklärlich – in Erklärung aus seinen Bedingungen aufgehend – statt als Geheimnis, das der nie zu Ende kommenden *Interpretation* bedarf...
- Eine geeignete Umbenennung hätte von dem Augenblick an, in dem der erste Betrachter es mit neuer Beschriftung zu Gesicht bekäme, den Domino-Effekt eines sich in Freiheit selbst entrollenden, erst persönlichen, dann auch – die reichen Erträge bisheriger Forschung aufnehmend – kollektiven Erkenntnisprozesses, auf dessen Höhepunkt die diskursbegründet-intuitive Erfassung des Bildes in seiner ganzen Bedeutung stünde sowie die emanzipierte Ingebrauchnahme durch jedermann, die ihm zusteht und die es verlangt.

