



Das Mädchen mit dem Furetto:
Die Entstehung des Bildes

Hans Asbeck

Das Mädchen mit dem Furetto oder Das Bild, das uns liebt
Leonardos unverstandenes Bildnis der Cecilia Gallerani,
sogenannter Deme mit dem Hermelin

Kapitel:

Die Entstehung des Bildes

Inhalt

A ERZÄHLUNG	5
I Die geschichtliche Basis.....	5
II Die Aufgabe.....	7
Ein gefundenes Fressen!	7
Auszutestende Interessen	7
Der lancierte Auftrag.....	9
Die selbstgestellte Aufgabe	11
III Ressourcen und „Material“	12
Kommentar anhand belegender Bilder:	15
IV Das Konzept.....	21
Einleitung	23
Logik eines Konzepts	23
Der Bildplan oder die Blaupause	33
Ein Experiment, eine Forschungsreise ins Unbekannte	35
VI Die Ermalung der Bildidee.....	37
Schritte und Schichten 1, Einleitung: Vor Ort	43
2 An der Schnittstelle aus der Tiefe.....	43
3 Plastizität und Atmosphäre	43
4 Person + Emotionen + Raum-Fazit.....	45
5 Unterbrechung: Wohnzeit vs. Machtzeit.....	46
6 Rebellion und Verführung	48
7 Halt!	51
8 Der Augen-Blick der Liebe	53
9 Porträt!	59
10 Malerei mit den Augen der Liebe	61
11 Intrinsik! = Beiher-Erledigung all der moralischen Neben-Auflagen	62
VII Nachbesserung: die Bernia	63
Einleitung.....	63
Die Bernia	65

Inhalt

A ERZÄHLUNG	5
I Die geschichtliche Basis.....	5
II Die Aufgabe.....	7
Ein gefundenes Fressen!	7
Auszutestende Interessen	7
Der lancierte Auftrag.....	9
Die selbstgestellte Aufgabe	11
III Ressourcen und „Material“	12
Kommentar anhand belegender Bilder:	15
IV Das Konzept.....	21
Einleitung	23
Logik eines Konzepts	23
Der Bildplan oder die Blaupause	33
Ein Experiment, eine Forschungsreise ins Unbekannte	35
VI Die Ermalung der Bildidee.....	37
Schritte und Schichten 1, Einleitung: Vor Ort	43
2 An der Schnittstelle aus der Tiefe.....	43
3 Plastizität und Atmosphäre	43
4 Person + Emotionen + Raum-Fazit.....	45
5 Unterbrechung: Wohnzeit vs. Machtzeit.....	46
6 Rebellion und Verführung	48
7 Halt!	51
8 Der Augen-Blick der Liebe	53
9 Porträt!	59
10 Malerei mit den Augen der Liebe	61
11 Intrinsik! = Beiher-Erledigung all der moralischen Neben-Auflagen	62
VII Nachbesserung: die Bernia	63
Einleitung.....	63
Die Bernia	65

Die Entstehung des Bildes

A ERZÄHLUNG

I Die geschichtliche Basis¹

Leonardo war vor Jahren von Florenz nach Mailand gezogen, weil er sich hier und vom dortigen Herzog größere Anerkennung, mehr Spielraum... erhoffte...

Er hatte sich als Unterhaltungskünstler bei Hof einen Namen gemacht, verkehrte mit den Spitzen der Gesellschaft auf Augenhöhe, was Vertrauter des Moro, darbt aber als Maler, der in der Malerei sein und überhaupt das primordiale Instrument der Wirklichkeitsaneignung sah.

Er war ein unter Einsatz der ganzen eigenen Person und mit Augenmerk auf sie unermüdlich und mit allen Mitteln und Kräften und Instrumenten forschender Aktivist, der mit wachen Augen alles beobachtete und überall Kommendes, Neues erwartete (auf es gefasst war).

Zu den wirklichkeitsantreibenden Kräften, die das Innerste mit dem Empirischen verbanden, gehörte für ihn die Liebe, die er bei aller Kenntnis und Anerkennung ihrer angesagten platonisch-neuplatonischen Sicht zuvörderst / vor allem als Naturkraft (aristotelisch, Lukrez, Eros-Mythologie...) verstand...

Ihre selbstläuferische / autonome Wirksamkeit kannte und verspürte er gerade einmal wieder besonders am eigenen Leibe: Salai! [ausführen] Aber er beobachtete sie auch an einem im Gerede, ja in diplomatischen Verwicklungen öffentlichen amour fou seines

¹ Aus Zusammenfassung: Der Nährboden
Renaissance, Mailand, Moro
Kunst und Gesellschaft, Liebeskulte, Kunstdiskurse (darunter ritratto)
Leonardo: von Florenz nach Mailand und Tätigkeit dort
Leonardos Selbstverständnis (als... und *Maler!*) und Selbstbewusstsein
Was ihn beschäftigte und wozu er auf dem Sprung war
→ Erfahrung! Natur und was die Welt...
Stellung bei Hof
Eigene Verliebtheit

In diesem Sinn ist zunächst einmal der historische Hintergrund des Bildes etwas anders zu beschreiben: nicht als das kausal Bedingende, sondern als das, woraus es schöpft und wovon es sich abstößt. Daten und Fakten interessieren, aber bedingt nur; dafür: Tendenzen, Kräfte, Interessen, Motive, Potenzen, Spielräume, Freiheiten...

Dienstherrn, der einem ganz jungen Bürgermädchen, das er sich noch früher untertan und dienstbar gemacht hatte, „zu Füßen lag“, so zwar, dass man diesen Machtmenschen nicht wiedererkannte.

...

II Die Aufgabe

Ein gefundenes Fressen!²

Leonardo witterte seine Chance, endlich wieder malen und seine Malerei, die für ihn Naturforschung, Kulturschaffen und soziale Aktivität war, auf einen neuen Stand bringen zu können: Liebe als Naturereignis im gesellschaftlichen Reproduktionsprozess, allen bekannt und wieder einmal virulent, mit Augen zu sehen und am eigenen Leibe verspürt, aber nie recht verstanden! In ein Bild zu setzen, dem öffentliches Interesse und politische Wirksamkeit sicher sein würden!

Auszutestende Interessen³

Natürlich musste er, wenn er das machte, Interessen berücksichtigen, die nicht seine waren – also Kompromisse eingehen – aber andererseits bot ihm gerade dies eine Plattform, und

² Das gefundene Fressen

Insofern er dies alles aber offensichtlich ermöglichte (denn Leonardo hat es so gemacht, wie wir wissen), war der Auftrag – wie lanciert oder Glücksfall auch immer – für Leonardo das, was man ein gefundenes Fressen nennt – und nur ganz marginal „Auftragswerk“ im pejorativen, die Autonomie und Genialität des Künstlers bestreitenden / einschränkenden Sinn: viel mehr freisetzend als bindend. Leonardo würde sich als innovativ naturforschender und dabei den eigensten Antrieben folgender Maler sich selbst verwirklichen können.

³ Interessen

Freilich bedeutete die einzuholende Beauftragung Bindung an die Erwartungen anderer, über die nur spekuliert werden kann, während sich die Bindung an fremde *Interessen* sicher rekonstruieren lässt: Zweifellos war dieses Porträt, als galantes Geschenk gedacht, Teil der Liebeswerbung und hatte also zu schmeicheln. Es hatte aber einen Nebensinn oder gleich mehrere, weil Cecilia einerseits schwanger war und dem Moro einen ominös „Cesare Sforza“ genannt werdenden Sohn schenken würde, andererseits aber über kurz oder lang weggeschickt werden musste, weil eine dynastisch-politisch motivierte Heirat des Herzogs anstand. So war das Bild von Anfang an auch Teil der Versorgung Cecílias, die dann auch sonst üppig ausfiel und sie zur Gräfin machte, und es war sozusagen Pfand bleibender Verbundenheit auch (!) in dem Sinn, sie für den Fall der Kinderlosigkeit dieser Ehe als Lieferantin eines zu legitimierenden Ersatz-Thronfolgers warmzuhalten.

Waren das die Interessen des Herzogs, so waren auch solche seiner Geliebten in Rechnung zu stellen: an sozialer Aufwertung oder Gleichstellung gar mit Damen von Adel, was über die wertschätzende Betonung ihrer bekannten (der bildungsbürgerlichen* Herkunft geschuldeten) persönlichen Qualitäten (Schönheit, Gebildetheit, Ausstrahlung) laufen konnte.

Unverkennbar aber auch die Interessen des Hofes, dem der Moro mit dieser Eskapade aus dem Ruder zu laufen drohte*: dieser Liebschaft musste alles Anrühige genommen werden, etwa indem man sie platonisierte oder petrarkisierte, sie war verheiratungskompatibel zu machen...

All dem gegenüber das seinerseits gewaltige Eigeninteresse des Maler selbst: so, wie er war, eben nur nebenher Interesse an Geld und Status, und ganz dominant ein Interesse daran, mit der malenden

überdies lagen die Interessen nicht nur im Widerstreit und womöglich auch gar nicht so weit auseinander: Lag es nicht auch im Interesse des Hofes, von seiner malerischen Liebeserfahrung lernen zu können, und konnte es nicht seine eigenen Interessen befördern, wenn er den Konflikt zwischen Staatsräson und Liebesleben des Souveräns würde befrieden können?

Er musste das auskundschaften und tat es...

Der Herzog lag diesem jungen Ding zu Füßen, brauchte das Porträt für sein Werben, zugleich war klar, dass er sie ungeachtet ihrer Schwangerschaft oder gerade auch ihretwegen (und obwohl sie ihm einen Ersatz-Thronfolger beschereen konnte: Cesare Sforza würde er heißen!!) alsbald wegschicken musste, so dass es auch Teil ihrer materiellen wie reputativen Versorgung war...

Der Hof verlangte eine öffentliche Sublimierung dieses Verhältnisses, weil es diplomatisch immer untragbarer geworden war, dass der verlobte und demnächst politisch bedeutsam zu verheiratende Moro sich eine derart aufgewertete Mätresse hielt...

Cecilia wollte natürlich und musste wollen, dass es bei dieser Aufwertung blieb, aber irgendwie „liebte sie den Moro ja auch wirklich“, wie man in solchen Fällen sagte...

Erforschung eines amour fou im Zentrum der Macht seine autodidaktische Suche nach dem fortzusetzen, was Natur und Kultur im Innern bewegt.

Er würde jenen anderen Interessen dadurch tragen, dass er sie in das integrierte, was *ihm* am Herzen lag.

Der lancierte Auftrag⁴

Er führte also mit einigem Geschick diverse Gespräche, so dass sich schließlich folgender wohlabgesprochene wiewohl informell-unfixierte Aufgabe herausgeschält hatte:

⁴ Der sogenannte Auftrag

Auf diesem Hintergrund wird man die Tatsache, dass Leonardo mit dem Porträt dieser Favoritin seines Dienstherrn beauftragt worden sein muss – dokumentiert ist es nicht – etwas spezieller verstehen müssen, als es gemeinhin geschieht: so, als hätte es sich dann eben auch um eine (bloße) Auftragsarbeit gehandelt. Realistischer und hilfreicher dürfte die – natürlich nicht belegbare! – Vorstellung sein, dass Leonardo diesen unerlässlichen, womöglich aber ganz formlosen „Auftrag“ selbst angestoßen oder lanciert hat: **welch unwahrscheinlich „gefundenes Fressen“ wäre das ansonsten für ihn gewesen!**

Auftrag und gefundenes Fressen

Aus Zusammenfassung:

Der Anlass

Heftige Liebschaft des Brotherrn, dem beim Werben und Wohltun-Versorgen zu helfen war, der mit dieser seiner Eskapade / ... aber auch dynastischen / diplomatischen / politischen Ärger machte. Schwangerschaft der Mätresse, was dynastische und politische Fragen aufwarf: Thronfolge? **CESARE Sforza!**

Schlussfolgerungen:

Dieser Auftrag muss in folgendem bestanden haben: Ähnlichkeitsporträt, Huldigung, Aufwertung eines Menschen, Aufwertung einer Beziehung, Korrektur der Alltagsbewertung einer Liebe, Liebes-Manifest
Wer könnte ihn formuliert haben? Nicht der Moro: der...

Ein Hofrat von großer Weisheit

Nur einer oder eben ein Rat, der absehen konnte, was herauskommen würde / was künstlerisch möglich war

Mit anderen Worten: der Auftrag, wie immer wir ihn rekonstruieren, trägt die Handschrift von Leonardo selbst. Er muss ihn lanciert haben.

Wie auch nicht – wieso anders?:

Malen für Leonardo

Fünf Jahre Impresario

Auf vertrautem Fuß mit dem Moro

Vertraut mit dem höfischen Gerede... wie mit der (dynastischen) Politik

Ihm und wohl nur ihm konnte der herzogliche amour fou kunstwürdig erscheinen

Gerade ihm freilich auch aus autobiographischem Grund: Salai

Ein allzu gefundenes Fressen!

Auftragsarbeit und Herzensanliegen +

Also Auftragsarbeit und Herzensanliegen und wissenschaftlich-philosophisches Hochkunstprojekt in einem

Auftrag und INTERESSEN

Wie auch immer man sich die Beauftragung Leonardos vorzustellen hat, er musste folgenden Interessen Rechnung tragen:

Der verliebte Herzog brauchte etwas für seine Liebeswerbung

Er wollte Cecilia aufwerten und versorgen: ein öffentliches und geldwertes Geschenk

Personalpolitik: Schwangerschaft, ...!

- Ein lebensechtes, ihr aber auch schmeichelndes und repräsentatives, sie öffentlich vorzeigbarer machendes, das Verhältnis legitimierendes, die arrangierte künftige Ehe nicht..., sondern im Gegenteil eher beförderndes...
- ...
- ...

Legitimation eines Mätressenverhältnisses durch „Liebe“ (+ Schönheit, Bildung, Dichtertum...)

→ Legitimation von Moros Autokratie / Exzessivität

Überbietung von Mätressenlegitimation durch Herrschaftsaufwertung per Liebe

Propaganda! Seht her, dieser Herrscher, wie er sich per *Liebe* im Sein, im Ordo verankert

Siehe Hof-Panegyrik, siehe Florenz und Medici-Konkurrenz

Lieferung von Ideologie

Moro-Domestizierung

Der Auftrag

Mit den Raffinessen zeitgenössischer Liebeswerbung vertraut und sich im Vollbesitz aller Kräfte der Porträtmalerei wissend, die dort mitangesiedelt war, gelang es ihm an den Auftrag zu kommen, dieses junge Ding für den Herzog zu malen.

Das bedeutete Rücksichtnahmen und Beachtung von Interessen, die nicht die seinen waren (Schmeichelei, Idealisierung, Belohnung-Abfindung, Standeserhebung [auch im Hinblick auf Schwangerschaft], Liebesstilisierung im Sinne von Idealisierung-Verharmlosung und Aufmoralisierung → Ruf des Herzogs, Familienehre, Dynastik), es bedeutete sich auf Erwartungen wie die einzustellen, dass das avisierte Gemälde sich im Ritratto-Diskurs behaupten würde...

Es bedeutete aber gewiss nicht, dass Leonardo „plötzlich“ vor einem „bloßen Auftragswerk“ stand, das ihm das Ziel und die Grenze setzte, Moro- und Hof-Erwartungen umzusetzen. Folgende Essentials, die das Bild von seiner Urzeugung an bestimmt haben müssen, kommen mit (größter, großer, hinlänglicher) Sicherheit nicht vom Auftraggeber:

Den Liebhaber außerhalb des Rahmens mit anwesen zu lassen

Das Bild dadurch zu einem realistisch-mimetischen, zu dem einer Situation

Und zu einem thematischen zu machen: de amore

Dem Porträt ein verweisendes Tier einzufügen / der Porträtierten beizugeben

Weder ein *ritratto naturale* noch ein *ritratto ideale*, sondern ein Drittes, dies beides Überbietend-in-sich-Aufhebendes zu malen: ein Personen-Bildnis, das dadurch „Porträt“ wird, dass es die Person doppelsinnig *im Zustand der Liebe* reproduziert: mit Liebe malt und abschildert als in Liebe befindlich – being in love – wobei das eine Bedingung des anderen ist, eines das andere impliziert

Die selbstgestellte Aufgabe⁵

Für Leonardo bedeutete das, vor folgender Aufgabe zu stehen:

- Ein lebensechtes Porträt für den privaten wie den öffentlichen Raum, bei dem die Dargestellte nach ihren eigenen Maßstäben und denen ihres Liebhabers, zugleich aber auch den allgemein geteilten bzw. avancierten gut wegkam...
- Ein Gemälde über die Liebe, das diese wissenschaftlich – mit den spezifischen Möglichkeiten der Kunst und speziell des Malens, die durchaus (eine eigene und sogar überlegene!) Wissenschaftlichkeit zu beanspruchen hatten...
- Sich andererseits im Rahmen der konventionellen Vorstellungen von Liebe hielt bzw. diese, die zu überschreiten waren, doch auch bediente...
- Ein politisches Zeichen zu setzen: dieser (Emporkömmling und Usurpator) Luedovico il Moro Sforza war ein guter Herrscher, ein edler Ritter, ein kultivierter Signore auf Medici-Niveau
- ...
- ...

Der zweite Punkt war für ihn der entscheidende: das, wofür er ungemessen Zeit und Mühe einsetzen würde.

⁵ Die Aufgabe

Statt von Auf-Trag, einer Be-Lastung, der man sich durch Wegarbeiten wieder entzieht, sollte man lieber Auf-Gabe sprechen, einem übergebenen Anstoß und Projekt, das man in die eigenen Hände nimmt...

...worin bestand sie? Ein ihr selbstverständlich ähnliches Porträt der Cecilia Gallerani zu malen,

Das sie ebenso begehrenswert wie selber begehrt zeigte, so dass es ins Liebesspiel des Paares passte und nicht nur ihr, sondern auch dem Moro erotisch geschmeichelt wurde.

Das sie ständisch erhöhte ohne ihre Bürgerlichkeit zu verschweigen.

Einen Adel zeigte, der nicht aus dem Blut, sondern aus den überständischen Tugenden kam.

Ein Porträt, das gleich bedeutsam / gewichtig diese besondere Beziehung zum Thema hatte.

Und zwar als etwas über moralische wie ästhetische wie sozial-elitäre Kritik wie politische Kritik Erhabenes.

Das ihre Beziehung als Liebe im emphatischen Sinne zeigte, und das hieß damals: im Sinne der Hohen Minne des Mittelalters, des Platonismus, der an Petrarca geschulten zeitgenössischen Liebeskultur.

Dabei aber ergebnisoffen erkundete, was die Liebe überhaupt sei.

Wobei klar war, dass sie eben Beides ist: frivol und sinnlich, geistig und tugendhaft, emporziehend und idealisierend, freiheitlich und überwältigend, eine Sache von (waltender) Männer- wie (verführer, hexischer) Frauenmacht.

Also auch ein wissenschaftliches oder philosophisches Bild

Ein didaktisches, ein lehrhaftes Bild über die rechte Liebe

Zugleich politisch legitimierende Propaganda

...

III Ressourcen und „Material“⁶

An Ressourcen dieser Aufgabe gerecht werden zu können fehlte es Leonardo weißgott nicht: die eher naturwissenschaftlichen Sichtweisen des Erotischen, die von Aristoteles und

⁶Definition

Welcher Ressourcen sich Leonardo bediente, können wir vom Gemälde selbst ablesen, wobei wir alles, was Ressource ist, im Hinblick auf den künstlerischen Formungsprozess „Material“ nennen, weil es ja der Singularität des Werkes, wie sie in der Aufgabenstellung zum Ausdruck kommt und im übrigen Kriterium aller „Kunst“* ist (der Kunstwerke) eingeschmolzen werden musste.

Uridee: Dialogischer Blick

Überblicken wir die oben mitgeteilten Bilder, schält sich von allein schon heraus, worin jener Ur-Einfall bestanden haben muss: Ein erotisches Porträt, in dem wie auch in anderen dieses Genres der (beauftragte) Liebhaber mit anwesend ist -hier: per Blick, den die Porträtierte mit ihm tauscht. Der Betrachter soll das Paar dabei belauschen, wie es ..., indem er ihren Blick interpretiert → Porträt + : s. o. Bewegungs- und gestikunterstützt

Urig die Bildformeln Venus..., Eva..., Maria Magdalena:

Schulterblick, Schamgestik der Unterarme und Hände

Antithetisch und „gnostisch“

Schon in diesen Bildformeln diese antithetische Doppelheit Sünde – Frömmigkeit, Sinnlichkeit – Geistigkeit... dichotomisch, gnostisch

Anabasis in der Zeit

In zeitlicher Folge: schon diese eine Venus pudica, die noch immer leicht bekleidet ist, sich dafür aber jetzt schämt und den Blick himmeln lässt

Bewahrung / Verteidigung / Pflege der Identität

Schon Agnes hält ihr Reinheit verbürgendes Schafmaskottchen Sicherheit suchend / sich schützend in den schamhaften Armen

Stehen-zu-sich im Konflikt

Beim Hermelin dann konfliktuös: Es lässt sich für seine Identitätsbewahrung totschiagen = für die Bewahrung seiner sauberen Weiße, wobei hier aber der Dreh entscheidend ist: für die seiner SELBST gegen zweckrationale Definition von außen als einträgliche Jagdbeute → Bild der Selbstbewahrung in eroticis, die für sich genommen also ein persönliches Desaster sein können: Benutzung, Missbrauch (frühes!) Mätressentum

Image und Eidos

Beim Moro ist das Hermelin Sache des Images als Italiens ermellino bianco – also des Rufes – aber es ist doch auch auf ihn bezogen eine Sache des Selbstseins: eidos als guter Fürst aus Ritterlichkeit...

Gewalt und Ordo

... der sich am Ordo orientiert statt rohe Gewalt auszuüben...

Fazit

Das Material des Bildes umspannt die gesamte uns ja bekannte Thematik (siehe Interpretationsteil), trägt den Interessen Rechnung, operationalisiert schon weitgehend die (selbst-)gestellte Aufgabe... ohne dass sich an ihm schon ablesen ließe, worin die Lösung der Aufgabe, die wahre Liebe zu präsentieren (mitbeachten: Leonardos eigenes Interesse an Naturforschung, Urkräfte-Erforschung...), bestehen könnte. Die Antwort wird umstellt, eingekreist

Antithetik ohne Synthesis, ergebnis- bzw. zieloffene Anabasis

Von herausragender Bedeutung sind die in der tradiert-zeitgenössischen Kunst gängigen Bildformeln, die sich auf höhere und niedrige, geistige und sinnliche Liebe beziehen. In den Maria-Magdalena-Darstellungen war z.B. der aufreizende Blick der scheinfliehenden Frau über die (linke) Schulter formelhaft gepflegt (und von Leonardo in seinen Skizzenbüchern geübt) worden. Dem entgegengesetzt

die Haltung der Arme, bei der der linke den Unterleib als Geschlechts- und Empfängnis-Gegend und der rechte parallel dazu die Brust schützt, womöglich mit einem zeichenhaften Maskottchen bewehrt.

Offensichtlich verbindet unser Gemälde dies alles:

Schulter- und himmelnder Blick

Wobei immer der Blick eine entscheidende Rolle spielt: geht er nach links über die Schulter, ist er sündig-frivol-verführerisch, geht er nach oben, so ist das seine zu Gott oder zur Ideenwelt. und Geisteswelt gewendete Inversion wie bei der Heiligen Katharina von Alexandrien, die sich bekanntlich auf Jesus als einzigmöglichen Gatten kapriziert hatte:

Offensichtlich verbindet oder verschmelzt Cecilia beide Möglichkeiten, indem ihr frivol über die Schulter gehender Seiten- zugleich ein gewissermaßen „anbetender“, ein dem Moro als Instanz der ordnenden Macht geltender Hingebungsblick ist, obwohl er dann doch auf Augenhöhe besteht.

Liebes-Platonismus

Auch dahinter steht die Platonisch-neuplatonisch-Petrarkistische Liebeslehre, die ja durchaus auch eine Lehre vom Licht und vom Sehen und Blicke-Werfen gewesen ist und durchaus schon den „romantischen“ Gedanken gefasst hatte, dass die liebende Gattenvereinigung sich weniger durch Penetration als durch den dialogischen Blick vollzieht, in dem / mit dem die göttlichen oder Geist- (Nous-) Funken der beiden Seelen zueinander finden. (Literaturangabe und Dank an Peter Nickl) *Auch sie / auch dies zählt zum Material.*

Naturwissenschaft

Freilich nicht konkurrenzlos. Leonardo war Naturwissenschaftler, Aristoteliker und Lukrezianer genug, um zur Liebe auch noch einen anderen Zugang zu haben: sie schwebte ihm auch als eine in Kosmos und Tierreich ebenso wie unter den Menschen wirksame Kraft vor, ohne die weder Natur noch Kultur zu denken waren: das kommt schon darin zum Ausdruck, dass der scheinfliehende Verführungsblick über die Schulter, sowieso ja eine ethologische Tier-Mensch-Gemeinsamkeit (Eidechsen, Katzen, Verführerinnen), weniger sündig als natürlich erscheint...

Embleme und Allegorien: Das Hermelin

Einleitung

Nicht weniger zu den materialen Ressourcen des Bildes gehört das Reich der Embleme und Allegorien, aus dem Leonardo sich von Anfang an bedient haben muss, als er sich auf das Hermelin als Begleiter Cecílias und Repräsentanten des Moro festlegte: ...

Reinheit

Vom Hermelin, dessen Pelz seiner strahlenden Weiße und Seltenheit wegen der kostbarste von allen und das exklusive Abzeichen höchster Würdenträger war, ging in der damaligen, nach heutigen Maßstäben eher schöngestigen, Naturkunde die Geschichte, dass es sich leicht fangen lasse (buchstäblich), wenn man seinen Bau verunreinige: um sich nicht zu beflecken, würde es sich dahin nicht mehr zurückziehen.

Keuschheit

Damit war es zum Inbegriff der Sauberkeit geworden – und natürlich auch im übertragenen Sinne als moralische Reinheit, insbesondere sexuelle Keuschheit bzw. Jungfräulichkeit.

Tugend

Zugleich aber auch zu einem von Tugend überhaupt, weil es ja unter Inkaufnahme des eigenen Todes zu seiner Wesensart stand

Der apotropäische Blick (Palladium und Medusa)

Dieses allegorische Emblem wird von Leonardo mit einer Bildformel anderer Herkunft in Verbindung gebracht: dem versteinernen Blick der mit ihrem abgeschlagenen Kopf auf dem „Palladium“, dem Schild der Göttin Athene, fixierten Medusa (einem apotropäischen Blick...): mit ihm könnte sich das in

Lukrez her kamen, den Liebes-Platonismus der Zeit, der in petrarkistisch angehauchten Kulturen der Zeit an den führenden Höfen (Florenz!) gepflegt wurde, den Schatz der griechisch-römischen Mythen und christlichen Schriften-Legenden-..., den Schatz der Embleme und Allegorien: über all das verfügte er souverän...

Er verfügte souverän...! D.h. er würde nichts von dem einfach übernehmen, ausführen, repetieren...

... Es würde Material sein, Instrument, Ausgangs-Stoff, -...,

Einiges Vorgeformte sprang ihn sofort an:

- Maria Magdalena
- Venus pudica und christlich umsozialisierte Eva

die Enge getriebene Hermelin wenn nicht retten so mahrend in die Seele seines Fängers und Mörders schreiben. Auf dem Spruchband hat man sich so etwas wie „Lieber tot als entehrt“ vorzustellen: Das Material des Bildes umspannt die gesamte uns ja bekannte Thematik (siehe Interpretationsteil), trägt den Interessen Rechnung, operationalisiert schon weitgehend die (selbst-)gestellte Aufgabe... ..ohne dass sich an ihm schon ablesen ließe, worin die Lösung der Aufgabe, die wahre Liebe zu präsentieren (mitbeachten: Leonardos eigenes Interesse an Naturforschung, Urkräfte-Erforschung...), bestehen könnte. Die Antwort wird umstellt, eingekreist
Antithetik ohne Synthesis, ergebnis- bzw. zieloffene Anabasis

Maria Magdalena / Die Heilige Katharina, die schamhafte Venus und die getaufte Eva
An Zeugnissen haben wir so gut wie nichts in den Händen – eigentlich nur das Bild selbst mit dem, was es vorzeigt – und dem, was es verbirgt

Der älteste Niederschlag von Konzept dürfte nach der sexuell und erotisch betonten Auffassung von Cecílias Körper ihre Haltung sein: Arme, aufrechter Stand oder Gang, Armhaltung und Blick: diesen nach links himmelwärts statt auf ein Objekt irdischer Begierde gerichtet, während ein ruhender linker Arm die Geschlechtsgegend nach unten hin abschirmt und bewegter rechter den Busen bedeckt und die Hand auf das Herz legt: so bevölkern sie die zeitgenössische Bildwelt, die Darstellungen der in die christliche Keuschheit eingemeindeten Venus oder auch getauften Urmutter Eva. Oft trennt sie nur ein Lidschlag, genauer ein Wechsel der Blickrichtung von den lasziven Verführerinnen, die über die gleiche Schulter den Verführungsblick der eindeutig zweideutigen Scheinflucht werfen, die die Maria Magdalenen und die Schäferinnen ebenso beherrschen, wie im Tierreich die Katzen und Eidechsen das die Männchen aufdrehende Treteln auf der Stelle beherrschen. Insofern Cecilia einen hoheitsvoll-ernsten, sozusagen hochstiligen Blick auf ihren Gebieter wirft, ist sie als säkularisierte Venus pudica oder auch Heilige Katharina konzipiert, als heilige Sünderin Maria Magdalena oder einfach als verführerische Buhlschaft, insofern ihr Lächeln seine Anzüglichkeit hat. Mit dem Hermelin, das sie von Anfang an gehalten haben muss, kommen weitere Momente einer visualisierten Urbotschaft, die das Konzept tragen, hinzu: diese Tiere lassen sich lieber vom Jäger totschiessen, als sich zu beschmutzen, und so kann dieses hier in diesem seinem Gebrauch nichts anderes bedeuten, als dass die Trägerin von sexueller Gewalt bedroht ist, der sie aus innerer Stärke passive Gewalt entgegensetzt.

- Die neuplatonische Metaphysik des Blicks⁷
- Die Chancen der Hermelin-Allegorese

⁷ Peter Nickls Anregungen und Buchempfehlung!

Kommentar anhand belegender Bilder:

Einleitung

Maria Magdalena in der christlichen Ikonographie und bei Leonardo

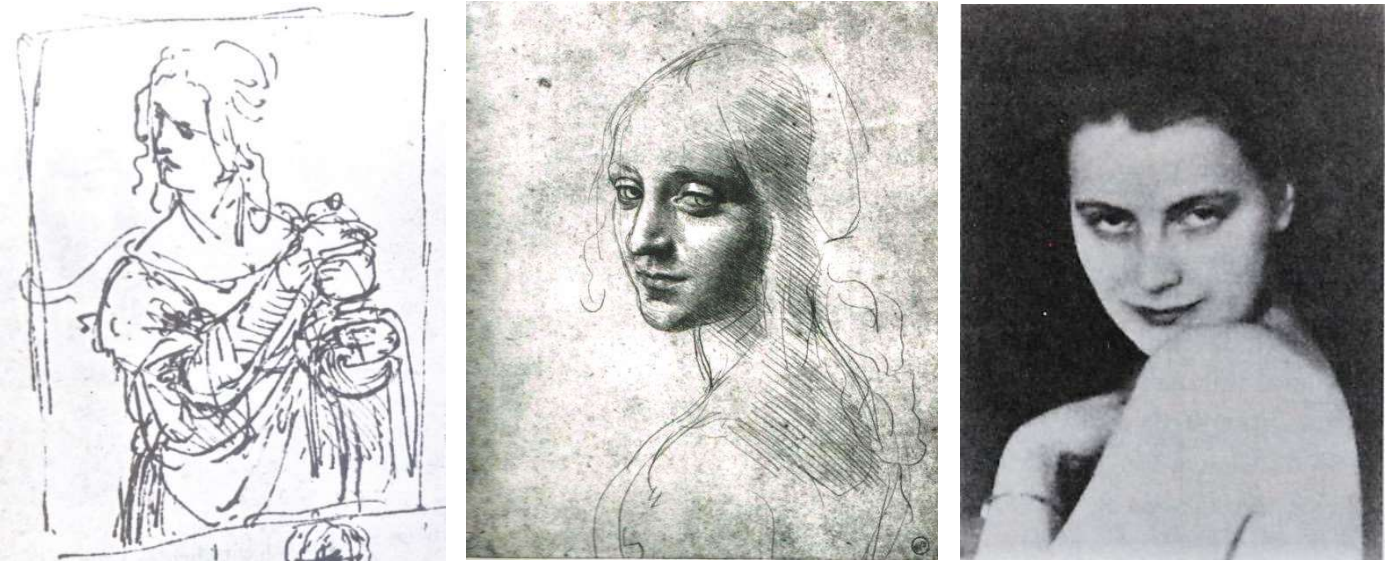


Die beiden äußeren Gemälde zeigen die Heilige mit unverkennbaren Attributen bzw. in ebenso unverkennbaren Posen, wobei das linke der Frührenaissance und einer Bildsprache zugehört, aus der Leonardo schöpft (das Bild selbst wird er nicht gekannt haben) und das rechte der Barockzeit und einer, der von ihm maßgeblich vorgearbeitet wurde. Diese Szene – es ist die, in der der auferstandene Jesus „noli me tangere“, „fass' mich nicht an!“ zu seiner engsten Jüngerin sagt und ihrer Liebe zu ihm den Weg in die Transzendenz weist – zeigt mit kaum noch zu überbietenden Deutlichkeit den spezifisch modernen Zug (katholisch-)christlicher Ikonografie, dass die Bilder sich in die alltägliche Sinnlichkeit der Menschen nicht nur um der Erhebung und Erbauung, sondern auch um ihrer selbst willen vertiefen: wie Jesus hier Bein zeigt und die Heilige ihr üppiges Rothaar löst...

Doch auch bei Crivelli ist dies schon der Fall. Zwar trägt sie wie eine allegorische Person ihr Erkennungszeichen Nr. 1, das Gefäß, aus dem sie Jesus die Füße gesalbt hat, nachdem sie es mit ihren Haaren wusch, vor sich her, aber es ist wie mehr noch diese Haare von ausgesuchter Schönheit, und so ist es auch ihre (das Dekolletée einschließende) „face“* mit dem mit seiner unschuldigen Verführungskraft entzückenden Schulterblick, der eben nicht

nur dazu da ist, dem Betrachter zu sagen: Siehe, das ist Maria Magdalena, die bekehrte Sünderin.

Zweifellos war es *diese* Maria Magdalena, die mit dem Schulterblick-der-Verführung, die Leonardo interessiert hat und die er in dem augenscheinlichen Bemühen auch zeichnete,



die Wiedergabe dieses Blickes sich anzueignen – was sich dann von der Heiligen löste und zu einer porträtierenden Zeichnung-nach-dem-Leben führte, die kaum etwas anderes als eine Vorstudie zu unserem Bild sein kann und die unstilisierte* Cecilia zeigen wird*.

Jedenfalls nahm Leonardo mit dem Schulterblick des heutigen Porträts eine christlich-ikonografisch-„moderne“ Vorprägung in seine Bildidee auf.

Crivellis „Porträt“ der heiligen Sünderin aber gehört zu dem Gesamtkunstwerk des Altars einer apulischen Kloster(!)kirche, der zugleich der Heiligen Katharina von Alexandria gewidmet ist, kenntlich an dem Instrument ihres Martyriums(rechts unten das Rad, auf das sie der Legende nach geflochten wurde), und also das Thema *Liebe* hat: die beiden Heiligen gehören komplementär zusammen, wobei Katharina, wie der Name auch sagt, für die geistig-geistliche Variante steht (wie interessant, ja rührend diese Gleichwertigkeit!), weil sie, selbst eine Prinzessin, alle Bewerber mit dem Argument ausschlug, nur den Größten aller Königssöhne / Könige heiraten zu können – womit aber, *reservatio mentalis*, Jesus gemeint war (alles spielt jetzt Jahrhunderte später als dessen Wandel auf Erden). So geht ihr Blick auch betont und gewollt nicht über die Schulter zu einem irdischen Mann, sondern nach oben zu Jesus-und-Gott: das Bild in der Mitte.

Womit wir bei einer weiteren Bildformel christlich-abendländischer Ikonographie gelandet sind:

Beschämte Venus und erlöste Eva

Dem vorzüglichen kleinen Buch des Krakauer Kurators Lech Walek über Leonardos Frauenporträts verdanken wir folgende Zusammenstellung, welche die in Mittelalter und früher Neuzeit gängige Bildformel von der schamhaft gewordenen antiken Liebesgöttin bzw. der durch den Opfertod Jesu erlösten Urmutter und Urverführerin Eva dokumentiert:



Auf frappante Weise leuchtet unmittelbar ein, dass wir hier vor der Quelle stehen, aus der in Leonardos Geist der erste gültige Umriss des Cecilia-Porträts geflossen ist: ehemaliger, jetzt fromm umgeleiteter Schulterblick, ihm aber entgegengesetzt die Haltung der Arme, bei der der linke den Unterleib als Geschlechts- und Empfängnis-Gegend und der rechte parallel dazu die Brust schützt, bei der Heiligen Agnes mit einem zeichenhaften Maskottchen bewehrt: ihrem Namens-Schaf, das zugleich für ihre Unschuld und ihr Martyrium steht.

Die Vertikalität, das ausdrückliche Himmeln dieser Vorbilder* übernimmt Leonardo nicht, wohl aber das der leib-sinnlichen Verführung entgegengesetzte Motiv oder Movens dieser Blicke: dem Inhaber der Allmacht und Schöpferliebe statt bloß einem Sexualpartner zugewandt zu sein und die ganz andere Vereinigung oder sagen wir: Kommunion mit ihm zu suchen. In der Vieldeutigkeit des Cecilia-Blicks finden wir es, „säkularisiert“ dem Herzog jetzt geltend, ihrem Liebhaber, der zugleich ihr Erretter aus Familienproblemen* und Mäzen*... war. Der der Vater ihres Kindes sein und sie auch im künftigen Leben erhalten und schützen (zur Gräfin gar machen*) würde.

Thema, Primordialität und Metaphysik des Blicks

Leonardo stellt sich also in eine bildsprachliche Tradition, in welcher der Blick eine entscheidende Rolle spielt: geht er nach links über die Schulter, ist er sündig-frivol-verführerisch, geht er nach oben, so ist das seine zu Gott oder zur Ideenwelt. und Geisteswelt gewendete Inversion wie bei der Heiligen Katharina von Alexandrien, die sich bekanntlich auf Jesus als einzigmöglichen Gatten kapriziert hatte:

Offensichtlich verbindet oder verschmelzt Cecilia beide Möglichkeiten, indem ihr frivol über die Schulter gehender Seiten- zugleich ein gewissermaßen „anbetender“, ein dem Moro als Instanz der ordnenden Macht geltender Hingebungsblick ist, obwohl er dann doch auf Augenhöhe besteht und schließlich in den erwiderten Blick einer Kommunion oder „Einung“ im emphatischsten Sinn übergeht.

Hier muss nun etwas angemerkt werden, was Bildbelegen nicht unmittelbar zu entnehmen ist, diese aber mitbedingt und ganz gewiss Leonardo präsent war, wenn er nach diesen Bildformeln griff: Hinter dieser Bild-„Sprache“ steht die Begriff-„Sprache“ der angesagten Platonisch-Plotinisch-neuplatonischen Metaphysik, der zufolge sich die wahre Einung nicht nur mit Gott, sondern auch mit dem Geschlechtspartner in der Weise des dialogischen Blickens vollzieht⁸ – wenn es denn um die wahre, die Gott und somit auch der menschlichen Gottesnatur gefällige Liebe handelt / handeln soll.⁹

⁸ **Ausf.. Anmerkung Peter Nickl, Dürer, Sekundärliteratur...**

⁹ dass meine Entdeckung des Blicks als der tiefsten Form liebender Einung platonisches Gemeingut ist, s. Simon Goldhill, *The Erotic Experience of Looking*, in M.C. Nussbaum u.a. (Hg.), *The Sleep of Reason. Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, University of Chicago Press, Chicago 2002, S. 374–399.

Das Palladium

Indessen findet sich im Blick der Cecilia, letzterem zeitlich und etwicklungslogisch vorgeordnet, noch eine andere Spur: unverkennbar „hält“ er etwas „hoch“, was abwehrt und schützt und ganz anderen als jüdisch-christlichen und aufgeklärt-griechischen Ursprungs ist: das Palladium der urgriechischen Göttin Athene, bei der letzten Endes alles auf ihre Jungfräulichkeit ankommt*, dem europäischen Gedächtnis durch Caravaggio eingebrannt:



Es handelt sich um ihren Schild, auf den das Haupt der getöteten (sehr alten*) Halbgöttin Medusa genagelt ist, deren Blick (viel mehr als das unterstützende Schlangenhaar) es ist, der erstarren macht. Die Drastik Caravaggion fehlt selbstredend völlig, wird hier aber erinnert, um diese feine Spur nicht untergehen zu lassen. Worin Cecillas Abwehr-durch-Blick besteht, werden wir sehen (in etwas ebenso Urigem wie dem Medusen-Palladium-Jungfrau-Athene-Mythos).

Das Hermelin



In der Bildsprache der Zeit hat nun auch das Hermelin seinen Platz. Auf dem abgebildeten Teppich (links) steht es aufmerksam unterhalb der allegorisch Badenden und symbolisiert deren Tugend, die nicht verloren geht, obwohl ihre Jungfräulichkeit gerade dem Pfeil Amors zum Opfer fällt (würde ich sagen). Daneben Ausschnitte von Fahnen, die bei Umzügen zum Lobpreis der Jungfräulichkeit durch die Straßen getragen wurden (s.o.: Petrarkismus an italienischen Fürstenhöfen); hochstilisierte Hermeline in heraldischer Haltung. Wieder ist die Pässigkeit zum fertigen Porträt so frappant wie einleuchtend: dieses Tier konnte dem Schaf der Heiligen Agnes entsprechend der Cecilia in den Arm gelegt werden, ohne dass sie ihre Schulterblick-Haltung aufgeben musste. Unnötig zu wiederholen (?), wofür das Hermelin stand und wofür Leonardo es gebrauchen konnte.

IV Das Konzept¹⁰

¹⁰ Von den ersten Konzipierungen zum Bildplan

/ Die Konzeptentstehung, -entfaltung

Einleitung

Ins Auge springt, dass sich aus dem Fundus des Materials, das sich im Bild wiederfindet, Rückschlüsse bereits übers Konzept ergeben. Wir können fragen, worin es ganz am Anfang bestanden haben muss – was der Ur-Einfall war, der sich durchgehalten hat – und wie es sich dann logisch und / oder Zeitlich entfaltet hat – wobei unsere Entfaltung nicht beanspruchen muss, der tatsächlichen bei Leonardo zu entsprechen...

Uridee: Dialogischer Blick

Überblicken wir die oben mitgeteilten Bilder, schält sich von allein schon heraus, worin jener Ur-Einfall bestanden haben muss: Ein erotisches Porträt, in dem wie auch in anderen dieses Genres der (beauftragte) Liebhaber mit anwesend ist – hier: per Blick, den die Porträtierte mit ihm tauscht. Der Betrachter soll das Paar dabei belauschen, wie es ..., indem er ihren Blick interpretiert → Porträt + ...: s. o.

Bewegungs- und gestikunterstützt

Urig die Bildformeln Venus..., Eva..., Maria Magdalena:

Schulterblick, Schamgestik der Unterarme und Hände

Antithetisch und „gnostisch“

Schon in diesen Bildformeln diese antithetische Doppelheit Sünde – Frömmigkeit, Sinnlichkeit – Geistigkeit... dichotomisch, gnostisch

Anabasis in der Zeit

In zeitlicher Folge: schon diese eine Venus pudica, die noch immer leicht bekleidet ist, sich dafür aber jetzt schämt und den Blick himmeln lässt

Bewahrung / Verteidigung / Pflege der Identität

Schon Agnes hält ihr Reinheit verbürgendes Schafmaskottchen Sicherheit suchend / sich schützend in den schamhaften Armen (s. auch „Palladium“)

Stehen-zu-sich im Konflikt

Beim Hermelin dann konfliktuös: Es lässt sich für seine Identitätsbewahrung totschiessen = für die Bewahrung seiner sauberen Weiße, wobei hier aber der Dreh entscheidend ist: für die seiner SELBST gegen zweckrationale Definition von außen als einträgliche Jagdbeute → Bild der Selbstbewahrung in eroticis, die für sich genommen also ein persönliches Desaster sein können: Benutzung, Missbrauch, („arg“ frühes!) Mätressentum

Image und Eidos

Beim Moro ist das Hermelin Sache des Images als Italiens ermellino bianco – also des Rufes – aber es ist doch auch auf ihn bezogen eine Sache des Selbstseins: eidos als guter Fürst aus Ritterlichkeit...

Gewalt und Ordo

... der sich am Ordo orientiert statt rohe Gewalt auszuüben...

Fazit

Das Material des Bildes umspannt die gesamte uns ja bekannte Thematik (siehe Interpretationsteil), trägt den Interessen Rechnung, operationalisiert schon weitgehend die (selbst-)gestellte Aufgabe... ohne dass sich an ihm schon ablesen ließe, worin die Lösung der Aufgabe, die wahre Liebe zu präsentieren (mitbeachten: Leonardos eigenes Interesse an Naturforschung, Urkräfte-Erforschung...), bestehen könnte. Die Antwort wird umstellt, eingekreist
Antithetik ohne Synthesis, ergebnis- bzw. zieloffene Anabasis

Einiges können wir erschließen: erotisch-veristisches Frauenporträt einerseits hohen, andererseits niederen Stils...

Dies im Sinn, können wir dem Bild Spuren frühester Konzipierungen ablesen: Wenn der linke Arm sich wie schützend über die Geschlechtsgegend legt und der rechte entsprechend zum Busen und zum Herzen geht, so kennen wir das: Haltung der Veneres... bzw. der getauften Evas... wie auf nebenstehenden Bildern von... Diese allegorienahen Figuren können dadurch potenziert oder hybridisiert sein, dass sie etwas Passendes in diesen keuschheitsbeschirmenden und zugleich auf Sex und Seele weisenden mit sich herumtragen: so NNs Heilige Agnes, deren den Namen verbildlichendes Schaf ein weißes Unschuldslamm ist und also auf Jesus und Maria und deren unbefleckte Empfängnis verweist. Zu diesen Keuschheitsfiguren gehört ein Blick nach rechts-oben, den man wohl als Abwandlung und Konterkarierung eines frivolen Blicks über die linke Schulter deuten darf, der zur Verführung eines irdischen Mannes gut wäre, hier aber wie im Falle der Heiligen Katharina von Alexandrien noch oben zu Jesus und ansonsten zu Gott als dem Inhaber des Ordo geht. Indem Cecílias Gesichtsausdruck ernst, ja ehrerbietig und feierlich ist, zitiert er diesen Blick sublimierter, in Religion gewendeter Liebe, während er mit seiner frivolen Unterströmung, die von den Mundwinkeln und vom Erröten befeuert wird, auf genau das wieder zurückkommt, dem die Heiligen abgesagt haben: die Verführung zur Sünde.

Zugang zu einem weiteren zentralen Motiv oder Zug ursprünglicher Konzipierungen gewährt uns das Frettchen: auf einem kleinen Umweg, der sich aber als überzeugende Brücke erweist: Wie anders als darum soll dieses eher abwegige und mindere Tier seinen Weg auf dieses Gemälde gefunden haben als darum, dass es ursprünglich das allegorische Tier war, dem es der Gestalt und der Farbe nach ähnelt: dem Hermelin? So unwahrscheinlich es ist (s.o.), dass es als Symbolisierung des Herzogs schon Bestandteil des Urkonzepts war, so gewiss war es das aus jenem ganz anderen Grund: dass es das emblematische Tier war, das lehrte, dass man für die Bewahrung seiner Eigenart – seines Wesens – zu sterben bereit sein müsse, und da dieses Wesen in seinem Falle die Sauberkeit sei, für die Sauberkeit. Im Kontext des in der Konzipierung befindlichen Porträts musste dies bedeuten, dass die Porträtierte so durchdrungen von ihrer Keuschheit sei, dass sie für diese zur Not auch mit ihrem Leben bezahle. Gerade, dass das Bild, das wir kennen, kein Hermelin, wohl aber seinen symbolfreien Wiedergänger noch zeigt, beweist, dass das erforderliche Hermelin nur in einer schließlich beendeten Frühphase der Bildkonzipierung den Grund und die Bedingung seiner Möglichkeit hat.

Was bedeutet das zusammen mit den Anleihen bei der Ikonografie der Zeit für die unterste, früheste Schicht der Bildkonzeption?¹⁰

Leonardo hat sich zunächst einmal affirmativ und mit einer gewissen Zutraulichkeit, die heute naiv erscheint, in der Bilderwelt seiner Zeit umgesehen und sich damit auch in der entsprechenden Vorstellungswelt, in den entsprechenden ontologischen und moralischen... Kategorien bewegt, wie um seinen Gegenstand, sein Thema, seine bzw. die von ihm erwartete künftige Botschaft einzukreisen und sich zu munitionieren.

In diesem Sinne konzipierte er das Porträt der Cecilia Gallerani als das einer heiligen Sünderin – Maria Magdalena! –, die in ihrem Wesen zutiefst von Moralität und insbesondere Keuschheit durchdrungen war und nach Liebe im höchsten wie im niedersten Sinne zugleich verlangte.

Einleitung

Überleitung

Aus diesem Material schmiedete Leonardo das, was wir das Konzept des Bildes nennen können.

Die Addition von all dem war natürlich noch kein Konzept für ein Bild. ein unbewegt „stehendes“ Gebilde auf der zweidimensionalen Fläche einer Tafel ohne Plastizität.

Logik eines Konzepts

Porträt und thematisches Bild: Anwesenheit des Liebhabers¹¹

Die erste Entscheidung betraf die schwierige Aufgabe, mit einem Porträt zugleich ein Thema abzuhandeln, und zwar als Erforschung, was die Liebe überhaupt sei (sein urtümliches Interesse), als Denkmal einer außergewöhnlichen Zweisamkeit (Interesse des Moro) und als Legitimation einer scheinbar aus dem Ruder laufenden herrscherlichen Mätressenbeziehung (Interesse des Hofes). Er würde, was nicht ganz unüblich war in galanten Geliebtenporträts, den Liebhaber mit anwesen lassen, aber außerhalb des Rahmens, so dass sie in seinem Blick erschien, aber auch ihren Blick zu ihm schickte und

Er konzipierte es von vornherein als erotisches Bild mit außerhalb des Rahmens anwesend abwesendem Liebhaber, der ihr zugleich Gott, Heilsbringer, Objekt der Begierde und potentieller Vergewaltiger war, dem sie bei aller Ergebenheit und Verehrung bis zum Letzten widerstehen würde, wenn ihre Selbstachtung das verlangte.

Was hieraus, was aus diesem Fundus zu möglichen Konzepten an wirklichen Konzepten entsprang und zunächst einmal den Auftrag ermöglichte, werden wir nie erfahren. Wir kennen aber gewisse Grundzüge und wissen, dass er sich Raum gelassen und Raum gesichert hat, um über erste lange Strecken der Ausarbeitung hinweg weiter zu konzipieren, bis „das“ Konzept gefunden war.

Charakterisierung / Bewertung

Zunächst fällt auf, wie selbstverständlich und scheinbar naiv sich Leonardo bei der vorfindlichen Bildsprache bedient hat: er verwendet sie und mit ihr die Kategorien, von denen ihr Denken geprägt ist, um sein Konzept zu entwerfen, zu umkreisen, auszustatten...

Er scheint ihr zu trauen, nimmt sie als Grundlage, aber jagt sie dann in eine Engführung, in der sich die Widersprüche auftun...

→ Nein, kein Konzept mit Stringenz – im Gegenteil. Wenn überhaupt etwas Bestimmtes gesagt wird, dann in Paradoxien: die tugendstarke Sünderin, die reine Hure, der vertraute, der gottgütige Vergewaltiger, die keusche Frivolität...

¹¹ ...worin jener Ur-Einfall bestanden haben muss: Ein erotisches Porträt, in dem wie auch in anderen dieses Genres der (beauftragt habende) Liebhaber mit anwesend ist -hier: per Blick, den die Porträtierte mit ihm tauscht. Der Betrachter soll das Paar dabei belauschen, wie es ..., indem er ihren Blick interpretiert → Porträt + ...: s. o.

das, was die Liebe war – das Geheimnis, um das es Leonardo zutiefst ging – als Blick sich ereignen konnte.

Die erblickte Geliebte

Cecilia würde im Blick ihres mäzenatischen Liebhabers erscheinen, der aber zugleich ihr Herr und Gebieter und der verantwortliche Lenker des Staatswesens war: das eine an sie selbst und den Moro, das andere an die Öffentlichkeit gerichtet...

Die blickende Frau

Was natürlich nur so zu vermitteln war, dass die Abgebildete ihren gezielten Blick über den Rahmen hinaus wirft und dabei einen von dort kommenden einfängt. Das aber gab dem Maler die zusätzliche Möglichkeit, sie ihrem Partner mindestens gleich zu stellen, ihr eine Initiative zuzuteilen, in der sie sich als ebenbürtiger Mensch zeigte, welcher der Macht etwas entgegenzusetzen hatte und noch etwas anderes darstellte, als was ihre Definition war und ihre Rolle war. (Memo: eine Athene, die nicht nur ihre Jungfräulichkeit –oder sagen wir Unantastbarkeit – zu wahren weiß...)

Der Liebesblick

Der Blick konnte als rezeptiver und aktiver Vorgang gemalt werden, als Empfängnis und Blitzen gleichzeitig, als Äugeln, Goethisch gesprochen, als Liebesblick – genauer: er konnte so ermalt werden, wenn er sich so denn auch einstellte

Ein Drama in seinem Wendepunkt, ein Showdown¹²

¹² aus dem Bild vor uns lässt sich die Planskizze extrapolieren.

Das Konzept des Bildes ist in seinem *zeichnerischen Substrat* niedergelegt.

Auch dieses *ultimative* Konzept des Bildes haben wir vor uns:

Worin es besteht, haben wir oben unter „Realismus“ geklärt: in dem auf einen Moment zugespitzten Drama, dass eine wartende Geliebte dem ankommenden Geliebten das Heft aus der Hand genommen hat, um mit ihm einen Verführungsblick zu tauschen, der ihn zum Einhalten zwingt und zum *Liebesdialog* einlädt, statt seine Übermacht walten zu lassen. Dazu hat sie in der abgepasst richtigen Sekunde eine Scheinflucht ergriffen, um ihn mit herumgerissenem Kopf über die Schulter hinweg, den Bruchteil einer Sekunde in einem Kontrapost verharrend, in den Showdown eines Blickwechsels zu verwickeln, in dem „alles“ entschieden wird: hohe oder niedere Liebe, Sünde oder Keuschheit, Gewalt oder Zärtlichkeit, Asymmetrie / Machtgefälle oder Augenhöhe, Vergewaltigung oder dialogische Anerkennung des

Anderen *selbst...*- oder nichts von all dem oder alles zusammen - wobei der Sieg dem gehören soll, was noch keiner kennt und bislang nur in Paradoxen zu formulieren war: *Liebe* in einem neuen, erst noch zu erkundenden und nicht schon zu konzipierenden / konzeptualisierenden Sinn.

Halten wir einen Augenblick inne: Was besagt es, ein bislang noch vage flottierendes Konzept in die Form eines auf dem Gemälde sich abspielenden Dramas zu bringen? Nun: Leonardo wusste vom amour fou des Herzogs; er war an der Liebe als unerforschter Naturgewalt hoch interessiert; er kannte Cecilia genug um vor Augen zu haben, dass zwischen ihr und ihrem mächtigen Liebhaber etwas so noch nicht auf den Punkt Gebrachtes im Gange war. (Vielleicht hatte er auch intuitiv schon erfasst, dass ihm die Liebe den Menschen *sichtbarer* machte, den er zu *porträtieren* hatte.) Er hatte es eingekreist und sich malerisch munitioniert, indem er sich für alles, was er wusste, herausgespürt und gesehen hatte, ikonografisch Vorgeprägtes zurechtgelegt hatte. Nichts davon traf, worum es zu gehen schien, und für dieses reichten auch sonst keine ihm verfügbaren Begriffe aus / hierfür hatte er kein „Konzept“ – obwohl an allem „was dran“ war: auch hier war auf beiden Seiten Lüsternheit im Spiel, aber Cecilia kam ihm auch keusch vor, irgendwie unantastbar und bei aller Unmoral ihres Lebenswandels tugendhaft in der straightness, mit der sie selbstbewusst zu sich stand...; auch hier war der Moro, wie er ihn kannte, dominant und besitzergreifend mit beständiger Präsenz von Gewaltbereitschaft wie der Jäger der Hermeline, und doch auch Halt gebend, segensreich, gütig wie der Liebe Gott – irgendwie aufgeweicht und zu mehr fähig, als man ihm zugetraut hätte – „ein ganz anderer“, wie man in solchen Fällen gern sagt. Würde er das alles in ein Drama-der-Entscheidung fassen, in dem alles vorkam, aber in einem Duell der Blicke zu dem sich abklärte, was den Kern und das Besondere dieser Beziehung ausmachte, und im malenden Festhalten dieses Dialogs auf dem Grat seiner Zuspitzung, so würde *herausspringen*, was anders nicht zu bekommen war, und es würde jener Kern und jenes Besondere sein.

¹² Diese Elemente hat Leonardo dann eingebunden in einen Bewegungsablauf, in dem die Porträtierte sich im Vorwärtsschreiten vom Herrn und Liebhaber weg und am Betrachter vorbei in einem flüchtigen Kontrapost fängt und dabei den Kopf ruckartig nach links dreht: *figura serpentinata*...

Das konzipierte Drama

Das Gesamtkonzept besteht dann in dem auf einen – den gemalten! – Augenblick zugespitzten Miniaturdrama, dass eine abhängige Frau, die zu warten hatte, die Initiative zu einem Showdown ergriffen hat, in dem alles, was wir oben auseinandergelegt haben: weibliche Keuschheit, Selbstbehauptung und Lüsternheit mit Männermacht, ja sexueller Männergewalt... zusammenprallen wird.

Der plot (vormals „Beschreibung“)

Das Bild fotografiert den vom Künstler konstruierten und auf der Ebene der Bildfiktion von der Protagonisten herbeimanipulierten Show-down einer Alltagsunterbrechung, die sich in Blicken vollzieht: Licht machend, inspizierend und auf dem Sprung, seiner Ämter zu walten und seine Rechte wahrzunehmen, betritt der Liebhaber, der zugleich Inhaber aller Macht ist und von dem Existenz wie So-Sein von allem hier abhängt, die Gemächer seiner Mätresse, die ihm aber zuvorgekommen ist und seinen Bemächtigungsblick mit dem einer Verführung abfängt, die sogleich Einhalt gebietend in den einer frommen Ergebung übergeht, die vom Gegenüber Gleiches erwartet und das Versprechen der Sünde im neuen Kontext aufrechterhält. Standesgemäß-bürgerlich und doch verführerisch aufgemacht, hat sie sich auf einen Vorbeigang an ihm begeben, auf dem sie kontrapostisch verharret, um durch Herumreißen des Kopfes in seine Richtung den klassischen Schulterblick einer erotischen Scheinflucht werfen zu können. Dem widersprechend bedecken ihre Arme in klassischer Züchtigkeitshaltung den sexualisierten Körper, nicht ohne dabei aber ein lebendiges Maskottchen mitzuschwenken, das gemäß seiner allegorisch-emblematischen Bedeutsamkeit mitspielt und einen Parallelblick versendet, der IHRE Integrität unterstreicht und SEINE Ritterlichkeit fordert. (Ausführlichere Darstellung unter „Krise und Phönix“)

Die Thematik

Das ist vieldeutig genug, aber für das, was das fertige Gemälde „sagen“ soll, sind doch einige Grundlinien festgeschrieben, andere ergeben sich uns aus unserer obenstehenden Interpretation, weitere aus Horizont und Vorgeschichte:

Identität und Nichtidentität

Ein Drama abgewiesener Identifizierung und SELBST-Entbergung

Macht und Gegenmacht

Er kreuzt auf, und alles dem von oben kommenden rechten – machtgerechte – Licht (Gottes) öffnend = seiner Identität, seinem Sein zuweisend und demgemäß inspizierend-in-Besitz-nehmend-zur Machtausübung, ergreift er, von rechts aus beleuchtend und mit Schall erfüllend (zum Hören-Gehorchen), Besitz. Sie unterläuft das und hält dagegen. „Ich bin nicht die Summe meiner Eigenschaften, Bestimmungen Rollen... und funktioniere nicht einfach“

Augenhöhe

In ihrem Privatbereich ist oder sei die Hierarchie aufgehoben. Dem ansagenden Identifizierungs- und Inspektionsblick hat sie den der weiblichen Verführungsmacht (Hexerei) entgegengesetzt (über die Schulter, scheinfliehend) und damit Gleichstand erzielt (nein, „springen“ lässt sie ihn nun nicht!).

Das Medium

Das Medium, in dem sie sich zeigen, das ihre Epiphanie tragen soll, ist der Blick:

→ Den wahren Liebesblick zeigen. Leonardo hat Cecilia eine Falle stellen lassen, in der er sich einstellen muss, wenn die Liebe da ist und es gelingt: Showdown. Sie hat aufgeboten und Stück für Stück ausgeschaltet: Identifizierungs-Macht-Blick, Lüsterheitsblick, den verfügbaren subjektiven Geist: Liebe als Daseiendes, Verfügbares... Sie soll sich erweisen, indem sie sich ereignet – in der Herausforderung durch etwas, was eine Frechheit ist, ein Aufbegehren und eine Anmaßung

Die Form

Die Form dieser Offenbarung ist das Ereignis (das sich dramatisch für Spieler und Publikum gleichzeitig ABSPIELT: daher die Dramatisierung → „Mitleid und Furcht“, Illusion, Präsenz!:

Was besagt diese Dramatisierung?

Auf der Ebene der Fiktion: Cecilia provoziert etwas, das sie zwar kennt, aber nicht alltäglich bekommt und auch nicht damit angesagt ist, dass der Moro Licht machend-identifizierend- inspizierend die Szene betritt. Es kann ausbleiben, was dann aber etwas sagt, was sie befürchtet: dass die wahre Liebe ausbleibt und vielleicht nie recht da war. Es muss sich etwas weisen: was ist mit deiner (angeblichen) Liebe?

Auf der Ebene der Performanz / der / unserer ästhetischen Erfahrung: so muss gemalt werden, dass die Liebe sich in ihrem noch nie recht verstandenen Wesen zeigt. Es ist wie im Kino, wenn sich im Showdown nicht nur erweist, wer schneller schießt, sondern auch, was an den Kontrahenten dran ist = was dieser Film uns zu sagen hat (Vera Cruz, Liberty Valance)

Abenteuerlich, aber nicht sinnlos, sondern zielführend sich vorzustellen, Leonardo hätte Cecilia und den Moro die Szene spielen lassen! (~ Letzter Tango)

Das Konzept des Bildes ist in seinem zeichnerischen Substrat niedergelegt.

Auch dieses *ultimate* Konzept des Bildes haben wir vor uns:

Worin es besteht, haben wir oben unter „Realismus“ geklärt: in dem auf einen Moment zugespitzten Drama, dass eine wartende Geliebte dem ankommenden Geliebten das Heft aus der Hand genommen hat, um mit ihm einen Verführungsblick zu tauschen, der ihn zum Einhalten zwingt und zum *Liebesdialog* einlädt, statt seine Übermacht walten zu lassen. Dazu hat sie in der abgepasst richtigen Sekunde eine Scheinflucht ergriffen, um ihn mit herumgerissenem Kopf über die Schulter hinweg, den Bruchteil einer

Leonardo hatte in Florenz in der Werkstatt des Verrocchio gelernt und dort für dessen bahnbrechende Kunst der Plastik gar – als David – Modell gestanden (wenn es denn wahr ist und keinem Wunschdenken entstammt), er kannte also die Kunst des „fruchtbaren Augenblicks“ (Lessing), von der schon Orpheus-Eurydike-Hermes zehrt, die Laokoon-Gruppe, der David des Michelangelo, der in dem Moment festgehalten ist, in dem er den Philisterriesen abschätzt, Maß nimmt, die Schleuder „im Anschlag“, er kannte die aristotelische Tragödie mit der Krisis, die im Western dann Showdown heißt. Er hatte eben den heiligen Hieronymus entworfen, wie er gerade... Später würde er die Schlacht von Alighari so auf den Punkt bringen, dass er...

Sekunde in einem Kontrapost verharrend, in den Showdown eines Blickwechsels zu verwickeln, in dem „alles“ entschieden wird: hohe oder niedere Liebe, Sünde oder Keuschheit, Gewalt oder Zärtlichkeit, Asymmetrie / Machtgefälle oder Augenhöhe, Vergewaltigung oder dialogische Anerkennung des Anderen *selbst*...- oder nichts von all dem oder alles zusammen - wobei der Sieg dem gehören soll, was noch keiner kennt und bislang nur in Paradoxen zu formulieren war: *Liebe* in einem neuen, erst noch zu erkundenden und nicht schon zu konzipierenden / konzeptualisierenden Sinn.

Halten wir einen Augenblick inne: Was besagt es, ein bislang noch vage flottierendes Konzept in die Form eines auf dem Gemälde sich abspielenden Dramas zu bringen? Nun: Leonardo wusste vom amour fou des Herzogs; er war an der Liebe als unerforschter Naturgewalt hoch interessiert; er kannte Cecilia genug um vor Augen zu haben, dass zwischen ihr und ihrem mächtigen Liebhaber etwas so noch nicht auf den Punkt Gebrachtes im Gange war. (Vielleicht hatte er auch intuitiv schon erfasst, dass ihm die Liebe den Menschen *sichtbarer* machte, den er zu *porträtieren* hatte.) Er hatte es eingekreist und sich malerisch munitioniert, indem er sich für alles, was er wusste, herausgespürt und gesehen hatte, ikonografisch Vorgeprägtes zurechtgelegt hatte. Nichts davon traf, worum es zu gehen schien, und für dieses reichten auch sonst keine ihm verfügbaren Begriffe aus / hierfür hatte er kein „Konzept“ – obwohl an allem „was dran“ war: auch hier war auf beiden Seiten Lüsternheit im Spiel, aber Cecilia kam ihm auch keusch vor, irgendwie unantastbar und bei aller Unmoral ihres Lebenswandels tugendhaft in der straightness, mit der sie selbstbewusst zu sich stand...; auch hier war der Moro, wie er ihn kannte, dominant und besitzergreifend mit beständiger Präsenz von Gewaltbereitschaft wie der Jäger der Hermeline, und doch auch Halt gebend, segensreich, gütig wie der Liebe Gott – irgendwie aufgeweicht und zu mehr fähig, als man ihm zugetraut hätte – „ein ganz anderer“, wie man in solchen Fällen gern sagt. Würde er das alles in ein Drama-der-Entscheidung fassen, in dem alles vorkam, aber in einem Duell der Blicke zu dem sich abklärte, was den Kern und das Besondere dieser Beziehung ausmachte, und im malenden Festhalten dieses Dialogs auf dem Grat seiner Zuspitzung, so würde *herausspringen*, was anders nicht zu bekommen war, und es würde jener Kern und jenes Besondere sein.

¹² Diese Elemente hat Leonardo dann eingebunden in einen Bewegungsablauf, in dem die Porträtierte sich im Vorwärtsschreiten vom Herrn und Liebhaber weg und am Betrachter vorbei in einem flüchtigen Kontrapost fängt und dabei den Kopf ruckartig nach links dreht: *figura serpentina*...

Das konzipierte Drama

Das Gesamtkonzept besteht dann in dem auf einen – den gemalten! – Augenblick zugespitzten Miniaturdrama, dass eine abhängige Frau, die zu warten hatte, die Initiative zu einem Showdown ergriffen hat, in dem alles, was wir oben auseinandergelegt haben: weibliche Keuschheit, Selbstbehauptung und Lüsternheit mit Männermacht, ja sexueller Männergewalt... zusammenprallen wird.

Kein Wunder also und ebenso leonardesk wie auf der Höhe von Renaissance seine Intuition und entscheidende Bildidee: die gesammelten Bildformeln wie auf einer Perlenkette erst aufzureihen und dann in einem Moment zu synthetisieren: den Venus- mit dem Agnes-, den Maria-Magdalena- mit dem Katharinenblick, hinterfüttert mit neuplatonischer Metaphysik des Blickes:

Cecilia in genau dem Zehntelsekunden- und doch eine Ewigkeit dauernden Blick zu erschnappen oder gleichsam zu fotografieren, in dem sie, das machtvolle Auftreten des Moro verführerischen Ganges und Über-die-Schulter-Flirtens unterlaufend, diesem zugleich Einhalt gebietet und als Bedingung erotischer Erfüllung den *Liebes*-Blick heischt und ihn währende des Sendens noch wieder-empfängt.



Eine andere Art Botschaft

Das würde eine andere Art Botschaft erbringen als bloß die rhetorische, kunstfremde, dass da, wo nur die Lüsternheit zu walten scheint, die Tugend auch wohnen könne usw.

Es würde wie im Falle der antiken und Florentiner Skulpturen und der Tragödie statt der Bebilderung einer abstrakten Lehre eine spezifische Kunsterfahrung sein, mit den Mitteln der Leib-Sinnlichkeit vor Ort in Erfahrung gebracht und in begrifflichem Ersatz keineswegs aufgehend.

Risiko und Erfolgsdruck

Er ging damit ein großes Risiko ein und setzte sich mit diesem enormen Anspruch dem Erfolgsdruck aus, dass vom Überspringen oder Nichtüberspringen des Funkens zugleich alles Gelingen abhängt (~ Skulptur, Plastik, Theater).

Das problematische Erfordernis von allegorischem Beiwerk und der Einbau des Hermelins¹³

Eigentlich passte in diese avisierte / vorausgeplante Art Kunstwerk eine Allegorie, wie das projektierte Hermelin eines war, nicht mehr hinein. Er konnte aber an ihm festhalten, um für den Fall des wie angedeutet möglichen Scheiterns eine Rückversicherung zu haben (fand er den Liebesblick nicht oder misslang ihm seine Vermittlung: das Hermelin würde jeder verstehen – also dass es hier um Höheres und Edleres und moralisch Wertvolles gehe) – wenn es sich in den fruchtbaren Augenblick, wenn es sich ins Drama und in den Showdown der Blicke integrieren ließ.

Nun besaß er das mittelalterlich-biologische Buch, in dem die Legende stand*, und er hatte sie sich auf seine Weise zurechtgelegt: zeichnerisch – und dabei auch hier den „fruchtbaren Moment“, einen kleinen Showdown, herauspräpariert, den es so in der Erzählung nicht gab:

¹³ Einzuarbeiten / einzuschmelzen in dieses im Sinne des Aristoteles realistischen Drama, das zugleich den Verismus des Porträts einer historischen Person in ihrer Situation würde aufweisen müssen – die Favoritin des Herzogs und wie sie liebt und geliebt wird! – war die allegorische Figur eines Hermelins als Sachwalter von Keuschheit und Treue-zu-sich, was am besten durch Integration einer Nebenhandlung geschah: die Kombattantin trägt bei dem Gang, der den Showdown inszeniert, ihr Wesentier und also Maskottchen an dem vorbei, den sie herausfordert, und dieses spielt mit, indem es, als wären wir in der Fabel, selbst einen sprechenden Blick versendet, der dem Kampfpartner gilt: pass auf, was du anrichtest, du potentieller Totschläger des Unantastbaren!

Die Beigabe eines allegorischen Tiers, das zur Not / im Falle des Scheiterns die Zentralbotschaft von der Liebe (des Moro und seiner Mätresse) als etwas Höherem retten / im Porträt halten würde, kann als eine Art Rückversicherung betrachtet werden: falls es mit malerischen Mitteln nicht gelingen würde...

das in die Enge zwischen Beschmutzung und Tod getriebene Tier bäumt sich ein letztes Mal auf, um seinem Jäger und Mörder *einen alles entscheidenden Blick* zuzuwerfen; den durchbohrenden Blick, der auf die eigene Tugend verweist und den Gewaltverzicht des Jägers in märtyrerhaft-heroischer Passivität herausfordert Das war die Idee: das Hermelin, obzwar Allegorie, doch mitspielen zu lassen wie den Löwen des heiligen Hieronymus oder später das Lamm, das den unschuldigen Opfertod Jesu symbolisiert und doch erdulden muss, wie der kleine seiner Gottheit und zum Glück auch mal seines heranrückenden Kreuzestodes vergessene Jesusknabe sich – zur tiefen Rührung von wissender Mutter und noch wissenderer Großmutter[wohl auch darum das schönste Gesicht, das Leonardo je gemalt hat, sage ich mal] – nach Art der kleinen Lämmel auf es drauf wirft (und wo wiederum alles auf die Blicke ankommt!):



Der Löwe des Heiligen Hieronymus



Eines der letzten – leider unvollendet gebliebenen – Bildprojekte Leonardos war ein Heiliger Hieronymus gewesen, der fertig genug geworden ist, um uns einen Einblick in den damals erreichten Stand von Leonardos malerischer Entwicklung zu geben.

Leonardotypischer geht es kaum:

Um den Heiligen in seinem innersten Wesen zu erfassen, „fotografiert“ er ihn in der abgemessenen Sekunde, in der er sich einen schweren Stein zur Selbstkasteiung gegen die entblößte Bust schmettert, einen qualvoll verzehrenden Anrufungsblick in den Himmel gerichtet (die Parallele zu den fromm gewordenen Veneres liegen auf der Hand). Nun gehört zu jedem Heiligen Hieronymus sein legendärer Begleiter, der natürlich für die Paradieseszahmheit des Wilden in der frommen Einsamkeit des Eremitenklause steht.

Aber Leonardo lässt ihn nicht einfach für etwas

stehen, sondern bindet ihn in das dramatische Geschehen ein: als ob ihm die exzessive Frömmigkeit seines heiligen Gastgebers zu viel würde, brüllt er vor Entsetzen geradezu hörbar auf.

Man darf sich die starke Vermutung erlauben, dass Leonardo es hermelinbezüglich nicht viel anders gehalten hat. Es nach Art von Frau Angelicos Heilige Agnes lammfromm am Moro vorübertragen zu lassen, wäre sein Ding nicht gewesen und ist es auch nicht gewesen. Nun ist von der Planskizze nichts mehr da – aber vielleicht hat sie ein Echo hinterlassen, aus dem wir auch das Hermelin, wie es bei Leonardo sich aufführte, rekonstruieren können

Die Vignette vom tugendhaften Hermelin

Im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge findet sich diese in die oder kurz nach die Entstehungszeit unseres Porträts datierbare* Federzeichnung in Form einer Vignette oder eines Tondos, auf der Leonardo uns seine Version der emblematischen Hermelin-Legende darbietet. Der gewitzte Jäger hat dem reinlichen Tier seine Behausung verunreinigt (rechts die Grabwerkzeuge), als dieses nicht da war, und nun, da er es gehetzt hat und es sich in Sicherheit bringen will, kann er es totschiagen, weil es lieber sterben möchte als dreckig zu werden. Die Forschung zu unserm Porträt führt diese

Zeichnung lange schon und immer wieder an, um darzutun, dass Leonardo mit dieser Emblematik, die in schriftlicher Form auch tatsächlich in seinem Bücherschrank stand, vertraut war. Uns interessiert, wie genau er diese Geschichte gestaltet hat, zumal die Zeichnung zur selben Zeit wie das Porträt, genauer wohl: kurz nachher entstanden ist.¹⁴



Wie beim Heiligen Hieronymus ist alles auf den einen entscheidenden Moment hin zugespitzt, in dem alle Fäden zusammenlaufen sich das Drama entscheidet. Noch ist gar nichts entschieden, aber im nächsten Bruchteil einer Sekunde wird der tödliche Knüppel niederfallen oder nicht. Denn noch hält das Tier entgegen, indem es *mit seinem Blick* das sagt, was auf dem Spruchband stehen müsste und was im nächsten Moment entweder zu seinem Vermächtnis oder zu seiner Rettung wird: „Lieber tot als unrein!“

Die rettende, aber beschmutzende Höhle liegt vor ihm – links – die Flucht wird unterbrochen, und wie der Verführungsblick der Sünderinnen geht der zugleich bekennende und appellierende Blick über die linke Schulter nach rechts-oben, aus dieser Konstellation eine Suggestivität gewinnend, die man von einer so anspruchslosen kleinen Zeichnung nicht erwartet hätte. Der Jäger aber, alles geplant habend, hat alles im Griff und war eben noch fest entschlossen – aber ist er es noch? Der Finsterkeit des kinnstarken Gesichts steht die „überzeichnete“ Dunkelheit, Größe und damit Tiefe der Augen gegenüber. Er scheint auch betroffen – als hätte er die Botschaft „gehört“ – er könnte auch anders.

Memo: auch hier ein Palladium! Bzw. das Hermelin IST dann auch ein P.!

Ich kann mir nicht helfen, der Parallelen und Analogien sind mir zu viele: das kommt nicht von ungefähr, das hängt mit dem Cecilia-Porträt zusammen und wiederholt oder nimmt vorweg, was das Hermelin in ihrem Arm löwengleich macht, als sie es an ihrem Jäger, Herrn und Geliebten vorbeiträgt.

¹⁴ Ich möchte die These vertreten, dass die Vignette als Nachklang des Cecilia-Porträts seine Erklärung findet. Man hat es bisher nicht gesehen, weil man nicht wie wir jetzt aufgrund unserer Hermelininterpretation drauf gekommen ist! Woher sonst diese Dramatisierung, die weder der Geschichte noch ihren bildlichen Fassungen sonst eignet, soweit ich sehe. Leonardo wollte wohl etwas retten / aufheben, was ihm wichtig, im Porträt aber verlorengegangen war!

Der Bildplan oder die Blaupause

Leonardo fertigte also in der genauen Größe der Walnusstafel (die er ihrerseits dann wieder angepasst haben mag) eine Planskizze an und pauste sie als Grundriss des künftigen Gemäldes auf diese durch, auf der Cecilia, den Kopf nach links zu einem Schulterblick herumreißend, ihr Reinheits- und Tugendmaskottchen wie ein Palladium vor sich herträgt und, sich in einem Kontrapost haltend, für den Bruchteil einer Sekunde (die sich aber unvergesslich ins Unendliche dehnt!) einen verführerisch-einhaltgebietenden-*liebeheischenden* Schulterblick nach dem jenseits des Rahmens von dort eintretenden Herzog wirft, in den das Hermelin mitspielend-kommentierend einschwingt: im Vorbeigetragenen werden sich ebenfalls dem Moro zuwendet und ihm *per durchdringendem* Blick zu verstehen gibt, dass er als Italiens ermellino bianco dies reine Wesen nicht schänden darf, und dem Betrachter, dass er es auch nicht wird.

Das vorbeigetragene Tier „blitzt“ (= blickt, blinkt, sendet) im Sekundenbruchteil des Kontrapostes-und-Schulterblicks dem Liebhaber außerhalb des Rahmens die Parallelbotschaft zu, dass hier jemand Keusches und Unantastbares zerstört würde, wenn es die übliche sexuelle Gewalt erlitte, so alltäglich sie sei, und es würde ihn mit demselben Blick als Ritter und Ermellino „am Portepepe“ fassen und auffordern, sich aller Bemächtigung zu enthalten. Es würde nicht wie der verwirklichte Furetto und ein gut erzogener Hund „hörig“ die Augen niederschlagen (genauer: unten halten*), sondern ganz im Gegenteil kommentierend, verstärkend und modulierend in Cecilians Schulterblick einschwingen und mit diesem zusammen den Moro „in die Zange nehmen“, so dass er nicht mehr anders könnte, als sich zu fügen: von Macht, Begehren, Fixation auf Rolle und Identität abzulassen und das Andere möglich zu machen, das Liebe heißt (das ist alles noch ins weniger Drastische... umzuformulieren].



Das Konzept des Bildes nennen können ist schließlich in einer verlorenen detaillierten Planskizze geronnen, von der wir wissen, weil der Maler sie mit dem polveri-Verfahren auf die Walnussplatte, auf die er dann das Bild malte, durchgepaust hat. Da wir das fertige Bild kennen, kennen wir auch weitgehend diese Skizze.

die polveri, die da sind, geben so unmissverständlich das Ganze des Bildes, dass sein Plan ohne ein dahergetragenes Tier = nur so mit den schirmenden Armen, nicht zu denken ist (um das deutlich zu machen, greifen wir hier schon einmal auf die fragwürdigen Rekonstruktionen Pascal Cottés vor: siehe links: das geht einfach nicht!)

So könnte das ausgesehen haben:



[Bildunterschrift:] Der freischaffende Künstler Rainer Grimm, der hier in Hannover auch als Kenner und Vermittler klassischer Kunst einen Namen hat, arbeitet präzise heraus, wie auf dem Ur-Grundriss Frau und Tier mit komplementärer Intention den selben Adressaten in den Blick gefasst haben mögen. Das Hermelin, dem Tondo entsprungen oder ihn vorwegnehmend, ist noch Allegorie und spielt doch schon mit, und das kann es auch, weil in das Antlitz der Cecilia die erst noch zu ermalende Differenziertheit, Komplexität, Widersprüchlichkeit, Tiefe nicht eingezogen ist. So ist die später notwendig werdende Umarbeitung zum häuslichen Realtier, das bei aller Vermenschlichung vom Liebesblick ausgeschlossen ist und ihn trauernd entbehrt, noch nicht absehbar, durch die es zum Furetto wird: zum stilisierten Frettchen / Schoß- Jagdtier der Endfassung. Rainer Grimm merkt an:

Ein Experiment, eine Forschungsreise ins Unbekannte¹⁵

¹⁵ Es geht um die Frage, in welchem Sinne „Konzept“ und ob es das dann auch war!

Bsp. Beethoven: im Prinzip nicht auszuschließen, dass L mit diesem Konzept + Plan alles schon vor Augen hatte. Einerseits können wir es nicht wissen, andererseits sehen wir, dass er entscheidend verändert *hat*:

Die Bernia zeigt, dass ihm die Aufzehrung / Aufhebung des Triebhaften, des Lazivität... = Konkretisierung des *Liebesblicks* besser gelungen war als gedacht und er dieses Element ruhig wieder stärker betonen konnte bzw. betonen musste, damit es bei unserer Neigung-zum-Geist-und-zum-Allgemeinen nicht verschwand.

Das Verschwinden des Hermelins zeigt, dass ihm die Integration von Keuschheit, Tugend auf beiden Seiten, ... sowie die Ermalung der SELBSTheit Cecílias, auch ihrer Stärke... besser gelungen war. Er hatte ihn dingfest gemacht und zum Erscheinen gebracht, den Liebesblick, in dem die Liebe wirklich liegt mitsamt der Tugend, Reinheit, dem Selbst-Stehen / -„Kommen“, das er verwirklicht / erscheinen lässt.

Thesen:

Er wusste mehr oder weniger alles über den Liebesblick, so dass er ihm die geeignete Falle stellen konnte (vgl. die CERN-Suche nach dem Gottesteilchen), er kannte ihn auch aus eigener, z.B. akut aus der Salai-Erfahrung, aber er wusste nicht und konnte nicht wissen, wie er gültigerweise allgemein, kommunizierbar aussah. Auch hatte er noch nicht verstanden, dass er die kommunikativ-appellative SELBST-Verwirklichung und nichts anderes ist, das Hinhalten meines Werde-Leibes, wie er sich gerade artikuliert ohne die Narben kaschieren zu müssen, das Widerfahrene auslesen zu müssen, das, was Gegenstand des *ritratto naturale* wäre.

Er würde also auch erst beim Malen erfahren, dass er mit der Bewältigung der Liebesblick-Aufgabe auch das Porträt-Problem löste: dass die Liebe das bislang unbekannte *wahre* SELBST hervorbringt, dass dieses weder das eine noch das andere *ritratto* ist und doch beides, dass er mit diesem wahren Selbst das erhaschte, was der Moro in Cecilia sah = von ihrem Porträt in aller Naivität erwartete.

Natürlich: dass er sich würde selber in Cecilia verlieben müssen, konnte er nicht wissen – allenfalls war ein Vorschein davon schon bei Alltagsbegegnungen (die mit zum Porträtplan geführt haben mochten) aufgetaucht

Dieses „professionelle“ Sich-Verlieben-Müssen war womöglich DAS Neue, Unvordenkliche, erst und unbedingte zu Erlebende-Erfahrende!

Also Experiment, Reise... mit ungewissem Ausgang und der Möglichkeit unvorgedachter / unvordenklicher Abweichungen (~ Kolumbus, Darwin)¹⁵

Was für Cecilia auf der Ebene der Bildfiktion der riskant offene Showdown war, war für Leonardo der Prozess der Ermalung. Für den Betrachter ist es der Moment des Funken-Übersprungs oder Nicht-Übersprungs

Erbrachte womöglich auch erst das Experiment oder die Reise, was die Liebe ich (ihrer) Wirklichkeit ist? Also dass sie nicht nur aufblitzen muss und dem Augenblick gehört, sondern auch, dass sie darin / daran ihr / eine gewisse Alltäglichkeit hat, jenes *Changieren*? Bringt Cecilia mit ihrem Gesicht vielleicht auch zum Ausdruck, dass die Liebesblicke gar nichts so Sensationelles, sondern etwas Alltägliches sind, und „die tägliche Verführung“ zu ihr gewissermaßen „dazugehört“? → auch das hätte dann gegen das Hermelin gesprochen, das die Konstellation, jetzt als Realsituation und -aktion genommen, ungeheuer dramatisierte?

Statt eines Konzepts, das alles wie die Puppe den Schmetterling schon enthielt, entwickelte Leonardo auf der vorläufig akzeptierten Grundlage gängiger Begriffe, Bilder und Malkonventionen das Konzept für ein Ereignis, das sich auf der bemalten Tafel zutragen sollte und bei dem erst herausprang, erst durch Malen / mit malerischen Mitteln sich zeigte – hier jetzt vor dir auf der Fläche, die einen Augenblick auf Dauer stellt – was es zu zeigen galt: die Liebe, ein Unvordenkliches.¹⁶

Kommentar;

Was hatte es zu bedeuten, dass Leonardo die ersten Konzeptualisierungen des künftigen Porträts in einen konkret-verbindlichen Bildplan einfließen ließ, der das ganze kleine Drama eines rebellischen Verführungsversuchs in seinem Höhe- und Wendepunkt, der Herausforderung [doppelter Genitiv] eines Liebesblicks, einfror?

Das zu Ermalende

Mit diesem Setting war vorentschieden, dass Liebe in keiner Weise als eine Sache der herrschenden Ordnung – Natur oder Gesellschaft –, der Gewalt (sei's männlicher, sei's weiblicher) oder des Geistes (Platonisch-neuplatonische oder christliche Sublimation) sich zeigen und sich auch nicht im Rahmen des So und-so-und Fixiert-Seiens abspielen durfte:

Der Moro würde sie sich nicht wie gewohnt nehmen dürfen;

Sie würde sich nicht als Naturereignis abspielen;

Keine Verführungs-Begierde-Sache

Keine Normerfüllung

Nichts Ethisch-Moralisches

Keine Seelen-Einung

...

Oder vielmehr: dies alles zugleich = etwas GANZ ANDERES, das noch in keiner Weise vorlag und eben das zu Ermalende war

Experiment, Reise, Augenblick-Kairos...

Versuchsanordnung, selbstgestellte Aufgabe: Male den Blick der Frau so, dass in ihm – doppelsinnig „im Augenblick“¹ aufscheint, was an Liebe sie mit dem Moro verbindet und was also jenseits der Ordnung, der Identität, des Bekannten Liebe sein kann, ja möglicherweise in ihrem innersten Wesen (eigentlich) ist.

Ausblick auf die Ermalung

→ Konzept als Projekt – als Reise, siehe Darwin. Projiziert wird mit einem Rahmen und einem Werkzeugkoffer und Proviant, WAS *ERMALT* WERDEN MUSS.

¹⁶ Die Ermalung ist nicht Ausführung des Konzepts, sondern die unvordenkliche Reise, die mit diesem zu unbekanntem Ufern geplant war – und zu ungeplanten Ergebnissen

~ Suche nach dem Gottesteilchen, nach den Gravitationswellen, nach Schwarzen Löchern

Gleichzeitig nach dem, was wir alle kennen, so dass man sagen kann: unter diesen hergestellten Bedingungen, in diesem Setting wird / muss es sich zeigen

Aber Reise mit didaktischer Kamera, den Betrachter / uns mitnehmend und verbindlich → allgemeine Geltung, „für alle“

VI Die Ermalung der Bildidee

Einleitung und Exkurs

Das künftige Bild war also zeichnerisch fixiert und auf die wohlausgesuchte und das einer Lebensgröße und dem Goldenen Schnitt entsprechende Format zugeschnittene (arg dünne!) Walnusstafel gepaust. Was lag an, wenn nun *gemalt* werden musste?

Farbigkeit, das ist klar – und auch, dass sich den zahlreichen Skizzen gegenüber, die Leonardo immer anfertigte und deren Kunst subtilster Übergänge... er auf bis dahin nicht gekannte Höhen getrieben hatte, eine neue Dimension nicht nur des Schmucks, sondern auch des Inhalts herausfordernd auftat: Farben lassen fühlen, sind sowohl synästhetisch als auch psychoaffin (?...): ausdrückend wie wirkend und inhaltsschwer, vermögen also einen Gegenstand wie diesen aus noch größerer Nähe und noch empathischer zu erfassen als eine Zeichnung. Hinzukommt, dass speziell die noch junge Ölmalerei Spezifisches möglich machte: nicht nur, der für sie konstitutiven Möglichkeit des Übermalens und Übermalens wegen (gegenüber Aquarell und Fresko), eine noch feinere und differenziertere Kunst der Übergänge, sondern auch den Effekt des Durchscheinens: also dass die in Wirklichkeit natürlich (relativ!! Courbet, Van Gogh!) eben bleibende Oberfläche wie die eines Sees räumliche Tiefe zu haben scheint, aus der „von unten“ etwas hervorleuchtet. Er selbst hatte schon damit begonnen, jene berühmte und alsbald besonders in Venedig (Tizian!) Karriere machende Kunst des Sfumato zu entwickeln, als dessen Vater er gelten würde* und die, mit der Ein-Bildung, Ein-Führung, Em-Pathie, der Ko-Kreation des aktivierten Betrachters spielend, das Objekt gewissermaßen aus seiner Seelentiefe heraus „sprechen“ ließ. Dies in Verbindung mit einer ebenfalls noch in einem Entwicklungsstadium befindlichen Kunst der Darstellung des empfangenden und sendenden und dialogisierenden Blicks (über den Leonardo ja auch maßgeblich, wenn auch in den Grenzen zeitgenössischer Physik und Bio-Physiologie*, geforscht hat – Mimesis dessen, was Goethe dann Äugeln genannt und mit der „Tiefe“ von Blicken in Verbindung gebracht hat) stellte in Aussicht, das sozusagen klammheimliche Ziel der Reise und des Experiments tatsächlich – nicht wie der Fotograf erschnappen, sondern auf der Grundlage von intim zu nennender Näheerfahrung ERMALEN zu können. Er musste mit Staffelei und allem sozusagen bei Cecilia einziehen – und das allein schon der Trocknungszeiten wegen, die es zum Lasieren und Übermalen-und-Übermalen braucht, für Monate.

Exkurs 1: Beschreibung des Malens in Öl

Die Ölfarbe hat dem Prozess der Werkentstehung in der bildenden Kunst neue Möglichkeiten, man möchte sagen: eine neue Welt, gewiss aber neue Dimensionen des Schaffens und des mimetischen Durchdringens der Wirklichkeit erschlossen. Man steht nicht mehr unter dem Druck der Zeit und dem einer Vollendung in einem Zug und muss auch nicht mehr radieren oder von vorn anfangen, wenn man etwas ändern will, sondern man kann abdecken, lasieren und übermalen, wobei die Zusatzmöglichkeit herauspringt, das zuvor Gemalte nach Belieben durchscheinen zu lassen und das zu erreichen, was wir schon mehrfach angesprochen haben: das sfumato, jenes Hell-Dunkel, clair-obscur, Bestimmt-Unbestimmt, Fertig-Unfertig, Zum-Scheine-Werdend, das den Betrachter veranlasst, in die Konstruktion des Sichtbaren mit einzusteigen und es aus dem eigenen Inneren – durch Einfühlung – aus dem Dargestellten heraus mit zu er-hören und mit zu er-schaffen.

Man wird die vorbereitete Leinwand oder Holztafel zunächst einmal provisorisch vollmalen, um im künftigen Bild, das jetzt schemenhaft vor einem steht, orientiert zu sein und sich an ein Ausmalen zu begeben, das an jeder beliebigen Stelle ansetzen und eine beliebige Fläche umfassen kann. Nichts hindert einen dann mehr, sich auf bestimmte Partien zu konzentrieren und wochenlang wieder und wieder zu übermalen. Das aber ist dann ein äußerst konzentrierter, intensiver Vorgang, der sich leicht so hinziehen kann, dass einem die anderen Bereiche des Gemäldes in aller Unfertigkeit monatelang aus dem Blick geraten: man muss ja immer malen-trocknen-lasieren-warten-übermalen, wofür man grob immer einen Tag (um die Größenordnung anzudeuten) ansetzen kann. Dann hat man vielleicht an einer Stelle an -zig Tagen -zig Schichten übereinandergelegt, während andere noch so unbearbeitet daliegen wie bei der ersten al-fresco-mäßigen Hintuschung.

Jedes Ölgemälde ist also ein geheimes Geländeprofil, wie man es aus dem Erdkundeunterricht in Erinnerung hat.¹⁷ Die *Ermalung* des konzipierten, vorgezeichneten und durchgepausten, schließlich

¹⁷ Nun kann man heute durch sehr erstaunliche röntgenologische* Verfahren diese vielen Schichten wieder voneinander trennen und so im Prinzip die ganze Werkgeschichte so rekonstruieren, wie man einen im Computer geschriebenen Text...

...nur dass jetzt gewissermaßen hunderte oder tausende von Folien – schematisch je einem Tag zuzuordnen und entsprechend zu beschriften – virtuell übereinander gestapelt erscheinen...

Nun, ganz so wird es nie funktionieren, aber was tatsächlich möglich geworden ist, ist dies:

Für unser Bild können wir sagen:

Wir können einen Zeitstrahl von schematisch einem Jahr aufmachen und die Bildentstehung dort in groben Zügen – um die Abstände... der Größenordnung nach... rekonstruieren:

...

Wenigstens im Kopf hätten wir dann eine geologische Landschaft, die aus aufdeckbaren dünnen Folien bestünde, die...

Gingen wir diese nun von Folie 1, dem Ur-Al-Fresco vom 1. Januar, durch, würden wir dort ein wolkiges Urhermelin finden..., das bis zum 1. Juli, dem Tag, an dem Leonardo sich von Cecílias Antlitz und Blick und dann auch von der Bernia abgewendet ab- und sich endlich ihm wieder zugewendet hat.

Nun ist es in Wirklichkeit so, dass wir vor diesem Termin / unterhalb dieser Schicht oder Folie nichts Verlässliches finden. Was besagt das? Pascal Cotte hat hieraus ...

Es besagt aber zunächst einmal gar nichts. Nicht ohne Grund hatte L sich hier Platz gelassen, nicht durchgepaust, nicht weitergearbeitet, nicht gemalt-lasiert-usw.

Die Folie vom 1. Juli ist aber da: Cotte hat sie gefunden und rekonstruiert. Bevor wir sie uns anschauen, fragen wir uns, was wir erwarten.

Ungleichzeitigkeit und Zeitstrahl

U:

mit hoher Wahrscheinlichkeit provisorisch aufgetragenen¹⁸ Werkes auf der Walnusstafel kann man sich der Technik des Malens in Öl entsprechend* als ein Legen von Schicht auf Schicht nach dem Modell der geologisch-dreidimensionalen Kartierung eines Berges vorstellen, die gemäß den Höhenlinien „Torte“ nach Torte auf eine Tischplatte oder den Boden eines flachen Kastens legt, wobei die unterste Schicht, den Fuß des Berges darstellend, die Tisch- oder Kastenfläche ausfüllt, während die oberste als der Gipfel nur noch millimetergroß ausgedehnt sein mag.

Bedeutung im Verhältnis zu Aquarell / Fresko / ..., einer-

Während der Al-fresco-Maler in einem einzigen Arbeitsgang das Gesamtpaket der Wirkungen erzielen muss, auf die es ihm ankommt, kann sich der Maler-in-Öl – von Korrekturen abgesehen, die al fresco auch nicht mehr möglich sind, sobald Untergrund und Farbe getrocknet sind – Übermalung für Übermalung zusätzliche Dimensionen von Inhalt, Ausdruck und Wirkung vornehmen...

2. Mal- bzw. Ermalungsschichten und „Dimensionen“

Was man nun unterscheiden muss, sind die *Farbschichten*-je-Arbeitsgang, stets mit einer Lasur zu überziehen, um sie haltbar und wieder übermalbar zu machen, und die jeweils eine neue Dimension erobernden Schichten-der-Ermalung des Gesamteindrucks, die wir als „*Malschichten*“ bezeichnen können. Der Maler könnte z.B. mehrere Farbschichten aufeinandergelegt haben, um einen Gegenstand von seinem Hintergrund abzuheben, um dann erst weitere hinzuzufügen, die ihn wie eine Skulptur plastisch zu uns in unsere Räumlichkeit ragen zu lassen und sich dann erst als einer dritten Dimension in einer weiteren Malschicht der Atmosphäre, in einer ferneren der Beseeltheit zuzuwenden...

3. Malerei vs. Skulptur und Tragödie

... so dass er jeweils konzentriert auf die Spitze treiben kann, was dieser stehenden-Kunst-auf-einer-Fläche illusionär möglich ist: Tiefe des Raums, Perspektive, Plastizität, Atmosphäre, seelischer Ausdruck, Gegenwärtigkeit bis hin zur Illusion, dass sich auf dem Gemälde gerade jetzt etwas bewege, uns gar andufte ...

Auf diese Weise vermag sich die stehenden-Kunst-auf-einer-Fläche illusionär die Kapazitäten nicht nur der Plastik, sondern auch des Darstellenden Spiels (Theater und Film) mit ihrer Spannung und Kulmination in den Höhe- und Wendepunkten, Krisis und Showdown, bei denen wie mitgehen, als spielte alles sich gerade eben hier vor uns jetzt ab, anzueignen.

Z:

Januar: Die Planskizze wird durchgepaust und das ganze künftige Gemälde al fresco hingeworfen / -skizziert.

Kleidung und Frisur Cecilias werden bis auf die Unterarme ausgemalt. Überwiegend Atelier

Februar: Überwiegend vor Ort: Abtönung des Hintergrunds zugunsten dieser Räumlichkeit. Porträtstudien.

März bis Juni: Tägliche intensive Arbeit vor Ort im Wechsel mit Lasieren usw. im Atelier

Letztes Handanlegen: Der Schleier und die Perlenkette auf der Haut

Juni: Halbübermalung des Kleides über der linken Schulter mit der Bernia

Juli: Beginn der Übermalung des Hermelins mit einem noch unbestimmten Tier, das aber schon der Furetto „ist“. Entscheidung für ein Frettchen → entsprechende Studien, wahrscheinlich Sektion.

August bis November: Ausmalung des Furetto (Atelier)

Dezember: Im Atelier die rechte Hand. Unter Termindruck und Lustlosigkeit verfrühte Abgabe

¹⁸ MIT WELCHER TECHNIK??

4. „Stand“

Nun war die Ölmalerei noch eine junge Kunst, erst in der Entwicklung, und Leonardo selbst einer der entscheidenden Neuerer, die das auch wussten: zu seinem Projekt gehörte ohne Zweifel die gierige Bereitschaft zu Fortschritt und Eroberung neuer Möglichkeiten... Insbesondere hat man ihm ja später mit Recht nachgesagt, der Erfinder / Entwickler der so entscheidenden ölspezifischen Errungenschaft des Sfumato = ... gewesen zu sein

5. Das Gemälde als Geo-Modell

Wenn nun das Ziel war, in größtmöglicher Präsenz den entscheidenden Augen-Blick zu ermalen, in dem der bekannt-rätselhafte Liebesblick sich ereignete und zugleich uns offenbar würde, zugleich sich aber auch das Gelingen des Werkes wie mit dem letzten Hieb des Skulpteurs entschied, dann türmte sich Leonardo sein Projekt jetzt vor ihm auf wie das zu erschaffende Geo-Modell eines Berges...

6. Schichtenfolge

„Zuunterst“ war für Rauntiefe und Plastizität zu sorgen, „auf halber Höhe“ für Atmosphäre und seelischen Ausdruck, auf äußerster Spitze dann für jenen Augen-Blick, in dem Apotropie mit Entblößung und frei lassender Einung (Dialog vs. Verschmelzung, Anerkennung und *Bestärkung* von Alterität) zusammenfallen musste

Im Gemälde-*hier* hat dieser Tortenbau allerdings folgende Pointen: die einzelnen Schichten folgen nicht schematisch aufeinander, sondern...; sie messen nach Nanometern, ergeben also selbst an der höchsten Stelle keine sichtbare Erhebung; sie folgen erst einer Progression im Raum im Sinne eines Immer-enger-und-dichter-bis-zur-Penetration-ins-Leibes-ja-Seeleninnere und „danach“* einer entsprechenden in der Zeit: vom alltäglichen Immer-So über den Einzug der öffentlichen Zeit und deren Unterbrechung durch eine „bukolische“ Zeit der herrschaftsfreien Verführung zu einem kairotisch-epiphanischen Augen-Blick, in dem selbst die insular-kurze Spanne des erotischen Spiels zugunsten eines Sekunden-Bruchteils unterbrochen wird, in dem die äußerste Unmittelbarkeit (raum-zeitliche Präsenz) eines Einander An-„Blickens“ oder An-Blitzens der Leiber-ganz stattfindet; die Schichten interagieren gewissermaßen, durchdringen einander, bilden ein komplexes Ensemble fortschreitender Vermittlung, so dass die absolute Unmittelbarkeit, die auf dem Gipfel malerisch und rezipierend erstiegen ist, das denkbar Vermittelste ist.

7. Das Gipfelereignis Liebe

Auf diesem Gipfel ereignet sich, was wir Liebe nennen: der Einstieg in den Dialog der Leiber, in dem durch diese hindurch die Selbste einander „kommen“ lassen, was dann seine Fortsetzung im klassischen Geschlechts- als Liebesakt finden mag, aber nicht finden muss. Mit ihr aber ereignet sich zugleich nichts anderes als das Äußerste, Äußerst-Mögliche an *Präsenz*, so dass die Erreichung des Ziel-Gipfels / Gipfel-Ziels „Aufscheinen der Liebe in Wirklichkeit“ nicht anderes ist als diejenige des Äußersten an Seh-Möglichem – wobei „Sehen“ hier metaphorisch für Leibes-Sinnlichkeit

überhaupt steht und durch das Heideggersche „hörender als hörend“ ersetzt werden könnte. Es ist zugleich das Äußerste an Mal-Möglichem und dem unserer Wahrnehmung als ästhetischer Erkenntnis Möglichem.

8. Die Erfahrung Liebe und Kunst

Womit sich für Leonardo, der das intuitiv angezielt hatte, aber nicht vorwegnehmen, sondern nur in der Weise einer Reise- oder Feldforschungs- oder Versuchsplanung / -anordnung vorprogrammieren konnte, die Erfahrung ergab, dass das Mittel: Erzielung äußerster Lebendigkeit und Naturtreue und Penetration zum Innersten mit dem Zweck des Unternehmens, die Liebe sichtbar zu machen, zusammenfiel – oder umgekehrt: als er die Liebe sichtbar gemacht hatte, befand er sich *eo ipso* auf dem Gipfel des Seh-Möglichen und damit Ermal-Möglichen: Im emphatischsten, eigentlichsten Sinne ist *Kunst* oder Malen *Liebe*, weil Liebe (als Dialog der in den Leibern wirkenden Selbste – man erinnere sich der berühmten Wendung „die Dinge an ihnen selbst“!) das äußerst Mögliche an Unmittelbarkeit (vermittelt!) realisiert und damit der einzige Weg zu dem ist, wie „etwas“ (zunächst einmal kommen nur Personen oder Subjekte in Betracht!) *an ihm selbst* fassbar werden kann: indem es *sich* selbst dialogisch mitteilt und *gibt*.

Jenen Söhnen des Weinbauern vergleichbar hatte Leonardo „nebenbei“, als Nebenfolge seines gelingenden Versuchs die Liebe zu ermalen / sichtbar zu machen, ein neues Paradigma der mimetischen Kunst erfunden = die abbildende Kunst zu sich selbst / auf ihren Gipfel gebracht („Bildakt“ usw.) und außerdem übererfüllt, was er sich als Porträt vorgenommen hatte bzw. vertragsgemäß abliefern musste: PORTRÄT als das *Sich-zu-„erkennen“-Geben* eines Individuums-SELBST.

9. Vor Ort!

Dazu musste er ins bestimmte Lokal – in den Palast, wo der Herzog seine Mätresse untergebracht hatte – und in ihre Gemächer dort hineingehen, sich dort mit seiner Staffelei niederlassen und einfangen, was immer etwas hergeben konnte: Beziehungen, Sozialverhältnisse, eine Stimmung, Atmosphärisches, Wechselbeziehungen zwischen Interieur und Personal, das, was man „Aura“ nennt...

Um *ermalen* zu können, was nur zu *erhaschen* war, den Blick der Liebe, musste sich Leonardo mit Staffelei und Palette (statt Kamera mit hoher Verschlusszeit) an Ort und Stelle begeben, also zu den Privatgemächern Cecílias im Palast des Herzogs.

10. Mimetische und performative Präsenz

Um der Liebe habhaft zu werden (a) das Erschnappen ihres Augen-Blicks (b) gemäß Konzept und Plan → Mimesis einer Haecceitas mit Auge und Pinsel (a) = unter Mitnahme des künftigen Betrachters, in dessen Gegenwart und mit dessen Engagement die Liebe offenbar werden würde (b) . → Ein anmutendes, ein hinreißendes, ein die Luft füllendes, den Atem nehmendes, ein hereinbrechendes Bild (b), das ein Hereinbrechen und etwas den Atem Nehmendes zugleich zeigte (a)

11. Prognose

Wie sich das in concreto entwickeln und wie das enden würde, war wie bei der Erstbesteigung eines „großen* Berges oder eben wie bei einer Forschungsreise... unvorhersehbar... Welche Erfahrungen! ... Probleme! ...Chancen...! ...Perspektiven! ...

Per Plan festumrissen war nur, *dass...* und in welcher Konstellation... Das Setting...

das, was man (vor-) *zeichnen* konnte...

Halsbrecherisch! Abgefedert dadurch, dass die Zufriedenstellung des Auftraggebers *nicht* das Problem war (sondern nur die Erfüllung der *selbstgestellten* Aufgabe)!

Schritte und Schichten 1, Einleitung: Vor Ort¹⁹

Hatte Leonardo die Vorzeichnung mit aller Arbeit, die ihr vorausgehen musste einschließlich der Konstruktion des im Kontrapost zurück / zur Seite geworfenen Schulterblicks, im Atelier angefertigt, so verlegte er nun seine Arbeitsstelle in den Palast und in Cecílias Wohnbereich dort, um sich vor Ort mit allen Sinnen einfühlen, beobachten und studieren, die rechten Momente abpassen und noch das Flüchtigste aufschnappen zu können. Da er kein Fotograf war, würde er es mit dem Pinsel, lasierend und übermalend, in stunden- und monatelanger Arbeit „ermalen“, d.h. in kommunizierbar-gültiger Form rekonstruieren müssen

2 An der Schnittstelle aus der Tiefe²⁰

Er entschied sich für eine Stelle, die eine Schnittstelle, ..., war: an der er sie abbilden konnte, wie sie in ihrem Ambiente sich nach draußen in die Palastöffentlichkeit wenden konnte, aus der ihr Besuch kam. Als Hintergrund wählte er nicht das Schwarz, das wir im Originalgemälde vor uns sehen, sondern eine dunkle, sich leicht von Warm (Braun) nach Kalt (Blau) verschiebende, Farbigkeit, die für das Spezifische dieses Übergangs-Ortes zwischen Öffentlichkeit und persönlich geprägte, von Intimität geprägte Privatsphäre stehen konnte – so, dass es scheinen würde, als käme die junge Frau aus der Tiefe ihrer Privatsphäre hervor, die bevorstehende Öffentlichkeit streifend. Aus guten Gründen weder Fenster noch Mobiliar...*

3 Plastizität und Atmosphäre²¹

Die anstehende Aufgabe, der vorentworfenen Figur mit malerischen Mitteln plastische Präsenz zu verleihen, musste jetzt so angegangen werden, dass diese Plastizität, die eine

¹⁹ Leonardo musste sich mit Staffelei und allem an Ort und Stelle begeben...

Die erste Entscheidung betraf den Hintergrund, weil entscheidend für die 1. Dimension, die der Raumtiefe. Dies und das vor sich sehend und... entschied er sich gegen Ausfüllung wie gegen Schwärze... Diese war vorher nicht dunkel, und so ist der Hintergrund, aus dem die Figur dann kommt, nicht schwarz, sondern abgestuft verschieden-dunkelfarbig*.

²⁰ Leonardo begab sich genau auf die Grenze zwischen öffentlich-höfischem und Privatbereich, dahin, wo die Protagonisten des Dramas sich treffen würden und wo es auch im Alltag typischerweise zu den Rencontres kam.

Er wählte die genaue Grenze, die Stelle, an der bei Öffnung der hohen Eingangspforte das Oberlicht des Tages von der Seite der Herrschaft in die Privatsphäre fällt.

²¹ : ein Hall-Raum.

Dabei bewahrt dieser Binnenraum aber eine Art Körperlichkeit, die erkundend herauszumalen der Künstler keine Mühe scheuen wird: ein Äther, ein Luftraum, eine AURATISCHE ATMOSPHERE. (Schicht 4). Dem und der nun samt allem darin Befindlichen etwas angetan wird: Identifizierung-Inspizierung

Skulptur einfach „mitbringt“, in diesem ihrem Raum sich entfaltet, d.h. aber im Wechselspiel mit ihm, denn von ihm ist sie geprägt und ihn hat sie mit ihrer Persönlichkeit, ihrem Charisma, ihrer Aura erfüllt. Also setzte er seinen Ehrgeiz nicht nur dahinein, die Illusion der Körperlichkeit zu erzielen, sondern auch dahinein, *Atmosphäre* zu schaffen, einen gesamtsinnlich, synästhetisch Licht-, Luft-, Schall- und gar Riech-Raum, in dem ein *Befinden* sich einstellt. Wir wissen, wie er das machte: die licht eindruckenden Perlen lassen ihre Haut Wärme abstrahlen, der unsichtbare Schleier sie duftig werden, während, wie schon ein Zeitgenosse vermerkte, die Aufmerksamkeit ihres Antlitzes ein Hören enthält.

?Personalisierung

Von diesem Ort und diesem Augenblick ist die zu malende Person nicht zu trennen, erfährt Leonardo erkundend und malt er nun: dass sie davon ebenso imprägniert ist, wie sie beides im Sinne einer Aura „charismatisch“ bestimmt: sonst käme sie nicht so sicher und selbstgewiss, dermaßen als selbstgenugsam-„zu sagen“-habendes Wesen aus *ihrem* (Hinter-)Grund, *gemeinsam* besessenen Raum durchquerend, und zwar verführerisch

Historisch-Soziales

Er registrierte und malte sorgfältig, wie sie wirklich gekleidet war: in die (spanische) Mode ihrer Zeit, wie sie frisiert und geschmückt war (beflissen-aufwändig und geschmackvoll, aber auch standesgemäß: bürgerlich).

Der Leib in seinem auratischen Ambiente

Er malte den teils bekleideten, teils nackten, teils mit Bekleidung, Frisur und Schmuck aufs feinste interagierenden Leib so, wie es nur in einer mit Dunst, Körperwärme und Duft gesättigten „Atmosphäre“ geschehen kann, in der das hart von außen kommende Licht in der Reflexion dieses Leibes-in-seinem-Ambiente-und-seiner-Aura weich und insofern geradezu „zärtlich“ wird, weil es das Beleuchtete aus sich selbst heraus leuchten: sich von innen heraus zeigen lässt.

Atmosphäre, Äther, Duftraum, Hallraum,

Wir dürfen das ätherisch nennen, von einem Duft²¹, - ja sogar von einem Hallraum sprechen, weil man, in ihn synästhetisch eingefühlt, sogar das Gelauschhaben und das Hören Cecílias nachvollzieht (wozu es ja sogar einen zeitgenössischen Beleg gibt*).

Ein privilegierter Raum der Gelassenheit

Zweifellos ein entspannter Raum, ein Raum, in dem die in den Bettdienst gestellte Untertanin sich in einiger, wenn auch gebundener Freiheit ausleben und selbstverwirklichen konnte und ihn als etwas gewissermaßen selbst Atmendes „schuf“: der von außen einwirkenden und sie identifizierend-in-Funktionen-fixierenden entgegen *lebendig* werden ließ.

In Summa

In Summa ein Raum mit einer ihn ebenso prägenden wie von ihm geprägten Zentralperson, im übrigen von Macht und Gesellschaft / Kultur durchdrungen, jedoch gleichzeitig freigelassen zu auratischer Durchdringung von innen her → Kommunikation in bürgerlich- humaner Freiheit / egalere Dialogizität / durchdrungen von Leiblichkeit / synästhetischer Sinnlichkeit.

4 Person + Emotionen + Raum-Fazit²²

Dazu musste Cecilia ihm mehr als Modell sitzen, was sie ohne Zweifel über viele Stunden wochen- und monatelang an Ort und Stelle getan hat. Beide waren äußerst wohlschaffene, liebenswürdige, soziale Menschen, die einander ja auch freundschaftlich verbunden geblieben sind, und so vermochte Leonardo zwanglos und ohne Umwege einen nächsten Schritt der Annäherung zu tun: den der malerischen Sichtbarmachung von Emotion, wie sie auf der Oberfläche des Leibes sich zeigen kann, in den Augen vor allem, dann im Mund und seinem Zusammenspiel mit diesen, mit den Wangen als Dritten im Bunde...

Im Aura-Kontext, in dieser riechenden, zu atmenden, klanghaltigen Atmosphäre!

²² Ein Schicksal

Leonardo malte der Cecilia ein spindelmadonnahaft kindliches Gesicht, in das sich zugleich Spuren von bitterer, vielleicht traumatischer Erfahrung eingegraben haben

Zugleich eine bürgerliche Erscheinung in adligem Wohlstand

Sie hat sich angepasst, aber passt nicht ganz her. Ihr Schicksal wird weitergehen und weitere Orts- und Welt-Wechsel einschließen. Auf Abruf

„Isolation“ (Insulierung) in der Fließ-Zeit des Lebens

Also ein Raum der Gelassenheit: aber doch nicht von Natur oder von Gott aus, sondern aufgrund von Machtverhältnissen und gesellschaftlichen Gegebenheit und also prekär

Ein transitorischer Raum

So auch kein bleibendes Ambiente: von ihr geprägt → Spuren, die vergehen werden. Nachfolgerinnen werden umprägen

„Isolation“ (Insulierung) im Herrschafts-Raum

5 Unterbrechung: Wohnzeit vs. Machtzeit²³

Unvermeidlich war – und wurde sicher auch gerne genutzt! – dass der Maler über die lange Erstreckung der Bildentstehung hier „mitwohnte“: er musste insbesondere mitbekommen, wie

²³ Dieser Raum hatte auch seine eigene Zeit, eine gleichmäßig dahinfließende, in der die Bewohnerin auf die Zäsur gehorcht hat, die der Eintritt des Herrn bringen würde, um dieser zuvorkommen:

Die dem Raum und dem zurechtgemachten Körper schon innewohnende Zeit

Dem auf die Fläche der Walnutstafel gebrachten perspektivischen Raum wohnte Zeit bereits inne:

Durch Aufmachung die Kultur der Epoche...

Sowie die Tageszeit: fein gemacht, nach dem Frühstück

In den Zügen des Antlitzes ein Schicksal

Beim Ermalen des Antlitzes in diesem zeithaltigen Raum machte Leonardo eine Beobachtung, die er festhalten musste und die auch nur mit malerischen Mitteln zu fixieren und zu kommunizieren war:

dieses Gesicht sein ganz eigenes Alter, es war ebenso kindlich-„blut“jung wie erfahren und von

vergänger Traumatisierung gezeichnet – das war mehr und noch etwas anderes als die

charakteristisch-individuellen Züge, auf die man in der damaligen Porträtmalerei aufmerksam geworden war und die man unter dem Titel „ritratto naturale“ diskutierte

Licht-Zeit: Ein Termin

In diese schon anwesend-dahinfließende Zeit nun war einzutragen – durch Unterbrechung-

Verlangsamung – dass durch das Ein-Treten des Herzogs eine andere Zeit ein-brach: die terminlich

gegliederte der Herrschaft. Er bewerkstelligte das durch eine konsequent naturalistische Licht-Schatten-Gestaltung, die...

Und uns wissen / sehen lässt: es gilt eine bestimmte vorfixierte Uhrzeit

Der durch das dann eintretende Licht der Zeitlichkeit der Macht unterworfen wird, indem alles nun gewissermaßen Haltung annimmt: sich als das präsentiert, was es ist.

Zugleich ist dieser Raum von Terminiertheit: Macht-Organisation durchzogen.

Sie hat sich feingemacht auf den Moment der Inspektion hin, der dann auch eintritt, was

Leonardo mit einer konsequenten Lichtgestaltung ermalt: hoher Vormittag, man hat längst

Toilette gemacht und gefrühstückt...

Ihre Positur ist auf den ersten Blick angemessen (für eine Mätresse)

Sie meldet sich zur Stelle und signalisiert Hingabebereitschaft

Vorgezeigt und also „registriert“: die Ordentlichkeit der Frisur usw.

Ihr Schicksal... ist überdeckt

Das Transitorische des Raumes wie bei einem Dienstzimmer, zu dem man den Schlüssel

bekommen hat und private Fotos auf den Schreibtisch stellen darf...

Ein Termin in einem Zeitfenster

Licht

Dies war zu ermalen durch Licht, das also nicht nur beleuchtend da sein, sondern (jetzt) auch *einfallen* musste. Tatsächlich als von der Seite (der Macht) kommendes Oberlicht Gottes.

Leonardo hat das außerordentlich konsequent und bis ins feinste Detail durchgeführt*.

Hof-Zeit, Herrsch-Zeit, öffentliche Zeit zieht mit dem durch die Tür von IHM gelassene Licht ein und macht identifizierbar, inspizierbar, gebrauchsfertig.

Showdown

Damit beginnt der Showdown. Da Leonardo ihn nicht Zehntelsekunde für Zehntelsekunde

abfilmen konnte, malte er ihn Cecilia Blick für Blick – *schichtweise** – ins Gesicht, mit dem eröffnenden Inspektionsblick des Herzogs beginnend.

Der Blick der Macht

Cecilia sich verhielt, wenn der Moro da war, ja er musste beobachten, was dann abging, und zwar in Ungezwungenheit = aus der Nähe – bei Leonardos Stellung am Hofe und seine persönlichen Beziehung zum Herzog auch kein Problem.

So konnte bei der zunehmenden Verdichtung des Gemäldes zu illusionärer Präsenz der entscheidende Zeitfaktor ins Spiel kommen (wo es doch ums Abpassen des Liebesblicks ging!) Leonardo beobachtete, wie sich immer alles bei Cecilia änderte, wenn... - und dass sie sich sehr sorgfältig zurechtmachte, auch in Stimmung brachte, Vorsätze ihre Wirkung betreffend fasste. Er entschied sich also dafür, der abgebildeten Realität den zeitlichen Rahmen zu geben, dass Cecílias Privatzeit des Wartens... zu bestimmter Stunde von einfallender Macht-Zeit unterbrochen und... würde.

Die Ausführung vertraute er einem raffinierten und konsequent durchgeführten Lichtregiment an:

Als Instrument eines in Besitz nehmenden BLICKS = Also war Cecilia zu ermalen als (im Sinne von Fixation-Identifikation) zu Nageln-Genagelte, die sich dementsprechend fein gemacht = vorausseilend dienstbar gezeigt hatte, was auch in *ihrem* Blick malerisch zu befestigen war. Will sagen: Sie hat sich dem täglich wiederkehrenden Blick identifizierend-fixierend-inspizierender und in Gebrauch nehmender Macht vorausseilend unterworfen, indem sie sich so sorgfältig zurechtmachte. Wir sehen sie aber auch schon habituell auf sein raumgreifendes Eintreten mit einem Zug von Unterwürfigkeit reagieren: ein Aufbegehren findet sich nicht – wenn er denn unbedingt wollte, mochte alles sich abspielen wie gehabt.

6 Rebellion und Verführung²⁴

In diesen machtbestimmten Zeit-Raum, um nicht von -Fenster zu sprechen, konnte er dann signifikant / exemplarisch, auch Bühnenwirksam / dramaturgisch geschickt, eintragen, was

²⁴ Autonome Sekunden-Zeit aus der Bewegtheit des Leibes: Zeit des Verführungsblicks

Das genügt aber noch nicht: Es galt die Sekunde zu fassen und erlebbar zu machen, präsent zu machen, in der Cecilia ihren vorberechneten Schulterblick wirft. Das war vor-gezeichnet, und diese Vorgabe war malerisch einzuholen / umzusetzen, was er dadurch bewerkstelligte, dass er ihre Augen unterschiedlich malte und ihr einen merkwürdigen Silberblick verpasste. Der ihren Blick ziehend-verführerisch macht und ein Wirk-Bündnis mit dem Mund eingeht, dessen unerhörte Vieldeutigkeit je nach unserer Kombination mit den Augen und ihrer Vieldeutigkeit-und-Bewegtheit selber bewegt erscheint: wie sie mit den Augen zu ziehen scheint, so „ist sie am Lächeln“, wobei dieses Lächeln sich durchaus verändert.

Dem sie sich widersetzen, genauer: dem sie etwas entgegensetzen wird: zu genau dieser Sekunde jetzt-hier die Identitätsverweigerung und der Einlass ins Unbestimmte, Chaotische, Ungezähmte, SEINS-Transzendente.

Einleitung

Ihr Privatraum hat auch seine eigene Zeit: dahinfließen im Ab-Warten, hörig – insofern, von außen betrachtet, leer, auf Unterbrechung fixiert. Sie aber war frei-„gelassen“ genug, aus einem Leiden daran und am damit verbundenen Fixiertsein-in-aufgedrückte-Identität eine eigene Initiative auszubilden und etwas zu inszenieren.

Schwung und Blick

Im Atelier bzw. im Bildplan vorbereitet, musste das nur noch durch Schwung-und-Blick auch er-malt werden. Als Eigen-Plan von Cecilia-im-Wartezustand, bis sich die Unterbrechung des hörig-wartenden Privatlebens durch Inspektion und Ingebrauchnahme ankündigte.

Der Blick der Verführung

Sie setzt aber. so war es jetzt auch malerisch zu zeigen, nachdem es im planerisch vorgezeichneten Schulterblick schon umrissen war, etwas dagegen: den inszenierten *Verführungsblick*, der anarchisch und amoralisch den Weg zu Chaos, Sünde, für Leonardo: zur Natur weist. Mit ihm nimmt sie dem, der hier für geregelte Verhältnisse sorgt, den Wind aus den Segeln und veranlasst ihn auf ihre aus dem Unbehagen an Identität und Rollenverhalten geflossene Gegeninitiative einzuschwenken. Und auch hierauf schon erfolgt ihre Re-Reaktion, in Gestalt eines Zugs um die Mundwinkel, der die Zufriedenheit der erfolgreichen Verführerin ausspricht. Die folgende Zeichnung, die in der Forschung als Vorstudie zum Cecilia-Porträt angesprochen wird, mag das aufbewahre

Das hierhin gehörige, von dem-hier auratisch geprägte und das-hier charismatisch prägende einmalige Individuum (→ Porträt) tritt ihm in Bewegung und Pose so entgegen – den Wind aus den Segeln nehmend – dass sich etwas ereignen kann und muss, das er nicht und das auch der Betrachter nicht absehen kann (und das zu erfassen Malsache sein wird).

In ihrem Privatbereich ist oder sei die Hierarchie aufgehoben. Dem ansagenden Identifizierungs- und Inspektionsblick hat sie den der weiblichen Verführungsmacht (Hexerei) entgegengesetzt (über die Schulter, scheinfliehend) und damit Gleichstand erzielt (nein, „springen“ lässt sie ihn nun nicht!).

Geist

Ein anderer Geist als der Gottes oder des SEINS oder der Macht oder auch des Sollens greift Platz, ein anderer auch als der subjektive Geist „Seele“ qua endon eidos oder Psyche im modernen Sinn (obwohl

in Wirklichkeit natürlich dauernd und passager zu passieren pflegte: dass Cecilia aufmupfte, sich nach Art der Frauen dagegen wehrte, immer nur zu bestimmten Zeiten..., dass er SIE nicht..., sondern immer nur...

Dieses Aufmupfen vollzog sich in der Tat so, wie er das vorausgesehen und in der Bildidee im Vorhinein festgelegt hatte: in Blicken – solchen freilich, und auch das hatte er vorweggenommen, die zugleich verführerisch waren, aber mehr wollten als den Sex, für den sie angestellt war, dies also – die Pflichterfüllung, das Dienstbarsein, damit verbunden das Ausagieren der eigenen leiblichen Bedürfnisse / der eigenen Begierde-und-Lust – sogleich wieder zugunsten dessen zurücknahmen, worauf Leonardo lauerte und was die große, die entscheidende Leerstelle – das erhoffte Forschungs- und „Reise“-Ergebnis in seinem Ermalungsplan einnahm: den Liebesblick, dessen Erwidern oder Nichterwidern alles entschied, und in dem dann tatsächlich auch dies manchmal aufschien, nämlich dann, wenn der Moro in der erhofften Weise zurückgeäugelt hatte (ja, auch dies konnte der Maler immer wieder beobachten, wenn auch nicht eben oft).

Leonardo zerlegte sich das in drei Malschritte, deren erster darin bestehen musste, in Antlitz und Blick der Cecilia das nun auch aufscheinen zu lassen, was der Bildplan mit seiner Schulterblickkonstruktion schon vorgab: Unterbrechung der Macht-Zeit durch verführerische Koketterie, Etablierung einer bukolischen Zeit oder (Macht-) Zeitlosigkeit, eigene Lüsterheit, ans Gegenüber gerichtetes Versprechen der Schäferstunde. In einem zweiten

beides mitspielen mag), nämlich der des SELBST. Ein GANZ ANDERES, wenn auch nach dem Modell der neuplatonischen -Lehre vom Blick: dass in diesem sich Seelen-Einung vollziehen könne.

Leiblichkeit

Hier aber ist es der ganze Leib, der unter Abweisung von Hörigkeit und Identifiziertsein an-hörend anblickt mit dem Ziel, einen von der menschlichen Gesamtsinnlichkeit* getragenen / gespeisten Dialog-der-Selbste-in-den-Leibern, vermöge der Leiber, zu führen

Haecceitas

Wie es nur in der Direktheit des Hier und Jetzt, in Privatheit und intimer Raum-Zeit, möglich ist.

Augenblick

Bzw. nur in Unterbrechungen des Alltags-der-Macht-und-der-Hörigkeit, durch die erfüllte Augenblicke, die gesteigerte Präsenz dann irgendwie magischer oder heiliger Orte, möglich werden.

Das Thema

Das Thema ist damit die Liebe in ihrer Unverstandtheit und wie sie sich dort, in Exil oder Diaspora, ereignet: als das offenbare Geheimnis in Wirklichkeit:

→ Liebe ist etwas Nicht-Macht- und SEINshafte; nichts Triebhaft-Natürliches; nichts „Geistiges“ oder Göttliche-Heiliges; nichts Tugendhaftes. Sie kann sich nur im Augenblick, in der Ausnahmesituation zeigen und bleibt passager, flüchtig, ungewisse, un-nagelbar (das Experiment könnte wie jeder Showdown auch schiefgehen)

Schritt war darüberzumalen, dass sie „Halt!“ sagt, „so einfach nicht“, und in einem dritten, dass jenes Allbekannte und doch Ganz-Andere, nie Fixierte wirklich *passiert*.

Ihm wäre das nie möglich geworden, wenn er sich nicht inzwischen dank Nähe und gewachsener Vertrautheit in Cecilia und in ihre Beziehung, also auch in den Moro, selbst gewissermaßen verliebt hätte; gewissermaßen: mit professioneller Distanz, wie mühsam auch aufrechterhalten und vielleicht auch nicht immer durchgehalten (was keine Rolle spielt – oder sind wir hier Klatschmäuler?)

Memo: Also trachtete er in ihren Blick einzutragen, was schon vom Atelier und der Zeichnung her in ihren Gang gepackt war: dass sie sich gegen-wendet und eine eigene Zeit ansagt: zunächst die der Verführung ...

7 Halt!²⁵

Einleitung

Nachdem es Leonardo gelungen war, Koketterie, eigene Lüsterheit und schäferliches Versprechen in Cecílias Antlitz-und-Blick einzumalen, war das *Halt!* an der Reihe.²⁶ Was war das, was bedeutete es...? ...

²⁵...und dann noch einmal „Halt“ sagt: palladiummäßig-apotropäisch. Dies allerdings wurde für Leonardo erst sehr allmählich und nur mit zunehmender Befreundung, ja stillen Verliebtheit > Empathie-mit-allen-Sinnen möglich

Zum Stillstand gebrachter Sekundenbruchteil: der apotropäische Einhalt

Zeit liegt hier gewissermaßen unter der Lupe, ein Sekundenbruchteil wird gedehnt und mit Bedeutung erfüllt – was er aber noch einmal toppen musste, scharfstellen musste, denn der vorweggenommene Liebesblick war das noch nicht. Leonardo muss nun folgendes beobachtet haben: Von Zeit zu Zeit unterbrach Cecilia auch ihr verführerisch changierendes Lächeln, um etwas hervorzukehren, was ihn ans Palladium der Jungfrau Athene denken ließ, jenes apotropäische Haupt der getöteten Medusa, das die Zudringlichen starr werden lässt. Dann erfolgte, was nun mit aller wiedererkennenden Evidenz der Liebesblick war, im Zu-Stand dieser Entwaffnung. Das war malerisch zu erfassen-vermitteln, und er machte es, indem er das Zusammenspiel von Augen und Mund nach vielerlei Übermalungen schließlich so anlegen konnte, dass sich uns dieses apotropäische HALT aufzwingt und wir mit dem Moro diese ganze Frau (einschließlich ihres ins Gesicht gemalten Schicksals) noch einmal ganz neu ins Auge fassen.

Das Palladium

Wäre Cecílias Blick damit ausgedeutet, könnten wir uns mit einem sympathisch einfachen Verständnis des Bildes zufriedengeben: der Blick der andrängenden Macht des Mannes wurde von der Frau mit dem der Verführung zu zweifellos nicht unwillkommener Rekreation im Anarchischen aufgefangen: welch schönes Motiv für ein galantes Porträt! Aber kann es das sein? Die Erfüllung des Bildplans wäre es nicht. Das ist kein Showdown zwischen Macht und Ohnmacht, Identität und Leiden am So-Sein, Pflicht und Freiheit. Hier springt nichts Neues heraus – keine Perspektive auf Liebe als das bekannt-unbekannte *Andere* der Natur-und-Gesellschaft. Was sagt das Bild selbst, was sagt Cecílias Blick noch, was mag Leonardo da noch erhascht haben, als er solche Zusammenstöße beobachtete? Zumindest muss es zu dem *langen Anlauf* passen, den sie gemacht, dem Schwung, den sie gewonnen hat und von dem wir wissen, wie tief seine Kraft in ihrer privilegierten Stellung, ihrer persönlichen Stärke, ihrem Charisma, ihrem erzielten Verwurzeltein in einem sie selbst atmenden Lokal gründet.

Der Moro „hängt“ jetzt in äußerster Hingerissenheit und raum-zeitlichen Unmittelbarkeit – Haecceitas – „an ihren Lippen“. Kann das Liebesspiel jetzt beginnen?

Es kann nicht beginnen. So, wie es gemalt ist, in dieser äußersten Präsenz: Nähe und zeitlichen Auflösung, sehen wir etwas, was den Moro zurückschreckt – jetzt, in genau diesem Bruchteil einer Zehntelsekunde, in dem sich auf ihrem Antlitz die Zufriedenheit mit seinem Einverständnis in Intimität gemalt hat.

Sie gebietet ihm Einhalt wie Athene mit dem Palladium. Durch den Blick, auf den alles zugelaufen ist (die ganze Inszenierung) und der also durchaus nicht rebelliert. Er gebietet aber auch nicht nur Einhalt, sondern er mutet oder „macht“ auch an. Er fragt = hört an. Er provoziert, ein ihm Gleiches zu tun. Dafür verspricht er etwas. Er verführt.

Ludovico Sforza war ein Gewaltmensch, in dem die angesagte Herrschaftsform der Signoria auch mit ihren dunkelsten Seiten zum Ausdruck kam: auch vor politischem Mord hatte er nicht zurückgeschreckt, und unter den Frauen in seinem Herrschaftsbereich hatte er sich nach Gutdünken bedient. Auch Cecilia war wegen familiärer Probleme über Machtbeziehungen in seine Hände gelangt – als sehr junges Mädchen – und hatte allen Grund in ihm so etwas wie ihren alles bestimmenden und alles – auch sie – definierenden Patron zu sehen, der nun aber vor ihr – allem ihres großbürgerlich geprägten Charmes und ihrer der seinen weit überlegenen Kultiviertheit wegen – zu Füßen lag und ihr ein feudales Leben ermöglichte...

So hatte sie sich trotz ihres prekären Status als Mätresse eine Unantastbarkeit bewahrt, einen Eigen-Stand, den sie zu verteidigen wusste. Wohl möglich, dass Leonardo bei ihrer Erscheinung an Athene dachte, deren Jungfräulichkeit und mit dieser verbundene überlegene Klugheit durch das Palladium geschützt war. Ein solches mochte Cecilia auch besitzen – statt in materialer Form in der eines Halt! gebietenden Blickes.

Was er zuermalen hatte, war der Blick, mit dem sie den zwar verführungswilligen, aber darum noch nicht seine Übermacht ablegenden Moro eben dazu in die Schranken weisen konnte, um Liebe auf Augenhöhe und damit in rechter Form möglich zu machen: als das auch, was dem Identifiziert-SEIN entzieht Cecílias Blick als Männer- und Definitionsmach-Enteignung : Du kannst mich mir selber nicht rauben. Ich bleibe frei, das Meine zu tun.

Ich bin nicht, was ich bin / als was ich durch dich und... definiert bin. Das musst du anerkennen, wenn du mich halten willst: ich bin nicht zu „haben“...

Leg' also ab: begib dich deiner Stärke, komm herunter, auf Augenhöhe (ich kann mich deiner ja auch bemächtigen, wie du siehst: verführend)! Sei zärt-lich und zart.

Das alles ermalt Leonardo durch eine ungemaine Vieldeutigkeit dieses Blicks, der vom ganzen bewegten Leib und insbesondere vom Antlitz mit dem (Wider-) Spiel von Augen und Mund und schließlich Wangen getragen / konstituiert wird. Wie wir gesehen haben: eine Standhaftigkeit und Moralität und ein Ernst. Eine Melancholie und Resignation. Spuren alter Traumatisierung „nisten“ in den Winkeln von Augen und Mund. ... Das alles aber nicht zum Rätseln und Erkunden nach und nach, sondern zur Erfassung mit einem Blick oder Schlag.

²⁶ Erfahrung: eigene Verliebtheit des Malers

Wie aber wird man dieses Selbstes, das da diese Einheit in der Mannigfaltigkeit-Vieldeutigkeit-Widersprüchlichkeit stiftet, habhaft? Ist es nicht sein Wesen, von außen und objektiv unzugänglich zu sein, unbeobachtbar, unfixierbar, nicht zu identifizieren? Ziehen die Liebenden sich nicht ins Intime zurück, in die Natur, in ein tête-à-tête, zu einem Glas Wein..., um den Liebesblick tauschen zu können? Bedarf er nicht einer Zärtlichkeit, einer Zurückhaltung...? Muss man nicht also mit-lieben, um den Liebesblick des Anderen und der Anderen sehen zu können?

8 Der Augen-Blick der Liebe²⁷

²⁷ Der Augen-Blick der Liebe

Damit wusste er plötzlich, worin der Augen-Blick der Liebe bestand: woraufhin er gearbeitet hatte, was Zielpunkt seiner planerischen Vorprogrammierung in jener Zeichnung gewesen war. Es war nicht kein göttlicher Funke; es war nicht das ihr innewohnende eidos; es war nicht der Kern ihrer Persönlichkeit oder ihre in irgendeinem Sinne substrathafte „Seele“. Es war einfach sie SELBST, erblickt mit des Moro und unseren so weit geöffneten, so (hörender als) „hörenden“ Leibes-„Augen“, dass sich ein Echo zwischen unserem vollständig entblößten SELBST = unstilisierten... Leibesganzen und dem ihren herstellt.

Da war – NICHTS!

Statt Verschmelzung die Kommunion der einander Fremdbleibenden (Schicht 11)

Der Augen-Blick der Liebe

Das zehntelsekündlich trennscharfe Jetzt („Auflösung“): ist es das? Nein, in diesem genauen Jetzt *versammelt* sich ja alles: = Verdichtung! Der Moro kommt an, um die Routinen... durchzuführen. Erst unterbricht sie, um die anarchische Lüsterheit freizusetzen, was zu Intimität führt, dann unterbricht sie auch diese Routine. Jetzt ist das Jetzt so jetzig, dass der entroutinierte Blick klischeelos, ohne machtvoll vorzustrukturieren oder noch auf Gebrauch fixiert zu sein, AN-HÖREN und, mit ästhetischer Offenheit, in den Dialog der sendend-empfangenden Antennen gehen kann, welche die sinnlichen Leiber mit ihren werdend-„kommenden“ Selbsten sind. Dieses Abgelegthaben, diese Durchkreuzung der Routinen = SEINS- oder MACHT-Geländer ist zugleich die Bedingung für Liebe und durch Liebe bedingt: nur die Liebenden gelangen zur äußersten Präsenz bzw. die Liebe ist die äußerste Präsenz!

Wie sie ja auch die äußerste räumlich-leibliche Präsenz und Penetration ist. JETZT erst gelangen die Liebenden DA hin – so wie sie DA erst und nur hier, hic, zu diesem äußersten Nunc fähig sind! Mit der Entbergung Cecilias aber hatte sich auch entborgen, was die Liebe in Wahrheit ist, für uns alle – *wenn* es sich wirklich entborgen *hatte*. Hatte der Showdown zur Klärung geführt, war das Experiment geglückt, die Entdeckung geschehen, die Reise ins Unbekannte an ein erhofftes Ziel gelangt?

Nun ist es ja so: der Showdown auf der Bühne ist im dramatischen Geschehen mit seiner Einheit von Raum und Zeit und seiner Gegenwärtigkeit zugleich das Ende des Films oder Theaters, und nicht nur sein Ende, sondern auch das, woran sich das „Rüberkommen“ einer Botschaft des Ganzen entscheidet. So besehen können wir schon mit dem Blick auf das ganz zu Anfang zusammengestellte festhalten: Ja, das ist angekommen, wir haben emphatisch *Cecilia* kennengelernt – wie nur je einen *geliebten* Menschen und wie es anders auch nicht geht, und so erscheint uns ganz unmittelbar in diesem Bild auch die Liebe-in-Wirklichkeit. Hieraus aber dürfen wir – Kunst-Logik! – schließen, dass genau dies auch die Erfahrung des Moro gewesen sein muss.

Indes müssen wir uns hiermit nicht zufriedengeben. Wenn wir mit Hilfe seines Durchleuchters Cotte unser Gemälde vom spät darübergewiselten Firnis befreien und uns die Wangen Cecilias so ansehen und wissend so ansehen, wie sie gemalt sind, dann entdecken wir ein so „intensiv“ nichtiges Sfumato, ein so feines Er-Röten von innen her, dass wir es als unmittelbare Antwort Cecilias auf des Moro positive Beantwortung ihrer An-Frage, An-Hörung deuten dürfen. Der Moro, was immer von ihm sonst zu halten ist, hat verstanden, und er ist eingeschwungen. Er hat alle Stärke abgelegt, hat sich zärtlich ganz zart gemacht und sich auch vor ihr so entblößt, dass

sie miteinander in den Dialog-der-Leiber gehen können, der *Liebe*, der zärtliche Lichtung, der Kommen-Lassen der Selbste von jenseits des Seins ist.

Erfahrung: Nichtidentität

Was ist das Geheimnis dieser zusammengehörigen Vieldeutigkeit-mit-Widersprüchen-und-... ? Was synthetisiert das alles, was ist der Grund...? Es ist einfach der Mensch-da-SELBST.

Erfahrung: Authentizität ohne alles

Cecilia kehrt vor, was sie jenseits ihrer dem Moro bekannten, gerade inspizierten und eingeräumten Identität (eine Schönheit, sexy, jung, wohlgezogen, klug, gebildet, erotikerfahren...) für und aus sich selber am Werden ist.

Erfahrung: Selbstentblößung

Cecilia macht sich ganz nackt – viel nackter als nackig! –

Erfahrung: ein ANDERES Selbst

Mit der zur Einheit einer anmutenden und mit dem Leib an-hörenden zusammenschießenden Vieldeutigkeit, die das jenseits von Ego, Ich und Persönlichkeit liegende Werde-SELBST konstituiert, das sich zum einander kommen-lassenden Dialog mit dem unangetasteten* Anderen entblößt, hat Leonardo die Liebe sichtbar gemacht = den Liebesblick = das Wesen der Liebe ernalt.

Erfahrung: Er-Hörung des Anderen

Sie kehrt es provozierend-einladend hervor: als Frage, die Antwort heischt. Leg' auch du ab! Als Einladung zum Dialog-der-Leiber-und-Selbste / der Selbste durch die Leiber hindurch / im Spiel ...

Erfahrung: Werden im Dialog

Verführung! Ver-? Ja, aus der Ordnung, aus Alltag, Machtverhältnissen, Routinen, aus dem SEIN hinaus in eine Transzendenz des Sich-selbst-und-einander-Seinens-in-Liebesdialogen.

Erfahrung: Flüchtigkeit mit Changieren und Kontinuität

So zwar, wie sie in der Realität, die von Macht bestimmt ist, allein vorkommen kann: in Unterbrechung, als Ereignis, fragil, flüchtig, in Frage stehend, des Glücks auch bedürftig...

Um ins Gleichnis des Showdowns zurückzukehren: das ist der Winkelzug, den sie sich vorgenommen, auf den sei gesetzt hat, als sie sich aus Identitätsfrust von langer Hand her zum Schulterblick in Bewegung setzte. Um es überdeutlich zu machen, mythologisch gesprochen: sie dreht ihm ihr Palladium zu, also jenen die Jungfräulichkeit der Athene unfehlbar schützenden Schild, auf den das erstarren machende abgeschlagene Haupt der Medusa mit seinen Schlangen montiert war. Worin besteht das ihre – und damit womöglich im wirklichen Leben bei Cecilia wie auf Leonardos Porträt der Winkelzug-im-Duell, der den Liebesblick und die Liebe selbst evoziert oder nicht?

Leonardo muss es in solchen Momenten der Beanspruchung und Verführung und des drohenden vorschnellen Rückfalls in intime Gewohnheit an ihr entdeckten haben: um ihn dann mit seinen ihr Äußerstes hergebenden malerischen Mitteln „hörend“ oder „zärtlich“ aus ihr herauszumalen: einen tiefen Ernst, der mit einer überwältigenden Traurigkeit verbunden ist und einen Graben um diese Burg oder eine Glaswand vor diese Verführerin zieht.

Wenn obige Zeichnung eine Vorstudie zu Cecilians Porträt ist, könnte sie die empirisch-kokette Cecilia zeigen, wie sie alltäglich um den Moro herumgesprungen ist – bevor noch Leonardo jene Tiefe an ihr und manchmal in ihrem Palladium-Blick entdeckt und / bzw. ernalt hatte.

L Fazit Zeit

Von der leer dahinfließenden zur ganz erfüllten Zeit des hoch komplex zusammengesetzten Augenblicks, der seine anderszeitige Gegenwart hat, indem er das Schambesetzt-Nichtidentische *präsentiert*.

Eine Transzendenz im Hic-et-nunc durch dieses hindurch und alles machtvolle Handeln und Sein hinter sich lassend.



„Abschreckung“ wodurch?

Nicht eigentlich zum „Anhalten“ (wie einen Wagen) brachte Cecilia ihren Liebhaber, sondern zum „Einhalten“, was „Innehalten“ bedeutet: „sich in sich Versammeln“. Und dies natürlich nicht durch medusenhaupthaftes Erschrecken, sondern durch ein Betroffen-Machen – *Beschämen*. Wodurch?

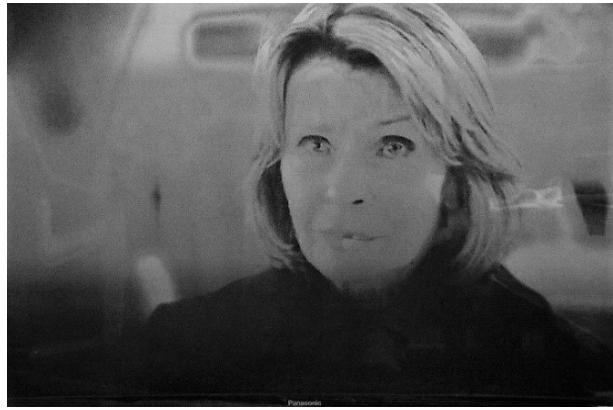
Durch Entblößung

Zu den Verhaltensweisen von Menschen, die Überwältigung durch andere Menschen erleiden – also in der Regel von Frauen durch Männer – gehört die Abwehr durch Entblößung: „Sie zerrissen sich die Kleider“ usw.: dergleichen findet sich im Epos, im Alten Testament, in vielen Literaturen: es ist ein Muster; das in der tierischen, sagen wir: Bonobo-Besänftigen durch Sich-Anbieten seinen Ursprung haben mag, in seiner Bedeutung unter Menschen damit aber verkannt wird: hier ist es die Aufforderung sich selbst nackt zu machen und mit dieser Vorstellung sich in die Lage des Vergewaltigungsopfers einzufühlen, wie es gerade seines innersten Selbstes beraubt („rape“!) zu werden droht. Das funktioniert nicht immer, aber doch nicht unregelmäßig: man kann darauf setzen und tut es



„Drohung“ mit + Einladung zu dem gefährvollen „Kommen“-Lassen der Selbst wider das SEIN

Leonardo aber sah es Cecilia mit einem Versprechen verbinden: dem der absolut freien Hingabe als Lohn für das gleichgeartete Entgegen-Kommen des Anderen, der also seinerseits nicht nur seiner Stärke sich zu entledigen, sondern auch auf seine festgeschriebene Identität zu verzichten hatte (um jenes Selbst „kommen“ zu lassen).

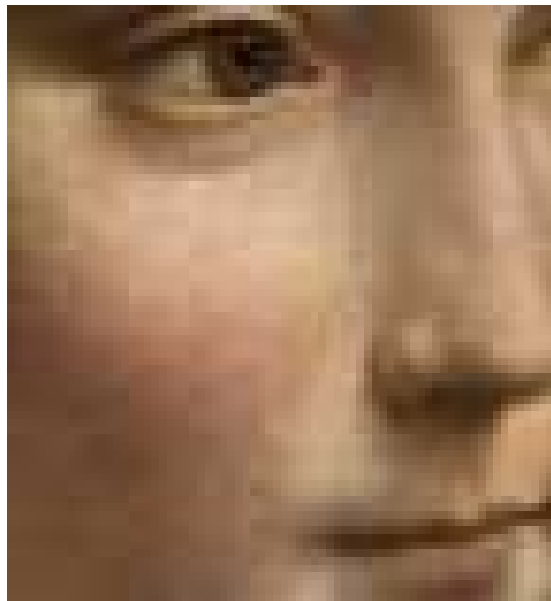


Aktive Preisgabe und Artikulation des Cecilia-Selbst in (anderer) Schönheit

Wie macht man das: Kommen-Lassen des eigenen Selbst und Provokation des Anderen, ein Gleiches zu tun und die Selbste dialogisieren-kommunizieren und dabei sich entfalten zu lassen? Leonardo beobachtete es an Cecilia und wusste, was er als Maler machen musste, um es einzufangen: Synthesis von innen heraus, Prinzip einer Schönheit anderer Art als der der Maßverhältnisse, der Funktionalität, der Vielfalt-Einheit-Ökonomie...

Sich geschlagen gebende Erwiderung des Moro

Er erlebte auch, wie der Moro sich tatsächlich geschlagen gab, seiner Macht und Definitionsmacht und seines machthabenden SEINS sich entledigte – was er nun natürlich



nicht ins Bild bringen konnte. Nicht direkt, aber indirekt: durch / mit Selbstüberbietung seiner Sfumato-Technik, Lasur auf Übermalung und wieder übermalen-lasierend-übermalend „zauberte“ Leonardo auf Cecílias Wangen das zartest denkbare, wie der Schleier auf der Stirn an der Grenze der Sichtbarkeit gerade noch aufscheinende Jetzt-gerade-Erröten (äußerste Zeit-Teilung, nein: Zeit-Verdichtung! Das Äußerste an *Präsenz!*), das durch Firnis des 19. Jahrhunderts zum Verschwinden gebracht, jetzt aber durch virtuelle Restaurierung wiederhergestellt wurde*.

Das war der Liebesblick,

Damit *hatte* er ihn, den Liebesblick, das Ziel der Reise, das Resultat des Experiments – nicht erschnappt wie der schnappschießende Fotograf, sondern der empathisch-visuellen Erfahrung nach malerisch rekonstruiert, Übermalung auf Lasur und so fort.

DAS musste gemalt werden, war das Ziel der Reise, das Resultat des Experiments.

Im Einzelnen zu ermalen und wie er es machte:

Was hatte er im Einzelnen tun müssen?

Er hatte sich aller schönfärbend-idealisierenden Rücksichtnahmen, ja: allen zusammenzwingenden Bündelns, Hierarchisierens, Synthetisierens... entschlagen müssen, um Cecilia wirklich in der Entblößung zu zeigen, das versammelnd, was ihm mit zunehmender Vertrautheit immer wieder aufgefallen war: dass sie nicht unbeschädigt davongekommen war...

Dann aber hatte er doch wieder synthetisieren müssen, diesmal aber dem folgend, was ihre eigene = aus ihrem Tiefenselbst kommende Schönheit war.

Das aber war nicht einfach, denn sah das alles auch der Moro, in dessen Blick sie doch „aufschien“? Konnte das sehen, wer wie der Betrachter des Bildes von außen kam? Gewiss nicht, aber er konnte beides miteinander verbinden und sich wechselseitig erhellen lassen: den Betrachter wie sich selber in Cecilia mitverliebt machen → mit den Augen des Moro sehen lassen, ad 1, und, ad 2, suggerieren, dass dem Moro aufblitzt, was wir in unserer zeithabenden Kontemplation sehen...

Fazit

Er hatte das Geheimnis, er hatte das Unsagbare wirklich ermalt – aber eben „nur“ dies: *ermalt* – und darum noch längst nicht sagbar gemacht oder entschlüsselt, auf den Begriff gebracht gar. Worin er besteht, der Liebesblick (Ja, sie liebten sich trotz allem, was dagegensprach, wirklich, der grobe Moro und das junge Ding). *Was die Liebe ist!*

Er würde darüber in Paradoxien („Gefängnis der Liebe“) und Anekdoten von Fetischisten reden können. Letztlich aber in ontologisch-physikalischen Kausalvorstellungen hängen bleiben, die auf Liebe als hexischer Naturkraft hinausliefen und das Ermalte unterboten – wie es auch anders nicht sein konnte, weil der Begriff / die Philosophie / die Aufklärung noch ein paar Jahrhunderte brauchen würde, um das ermaltete Geheimnis auch *denken* zu können!

Überleitung

Erst einmal galt es sich der hintangestellten Porträtaufgabe zu stellen und die erst recht zurückgestellte Fertigstellung des Gesamtbildes incl. gemiedenem (*?) Tier in Angriff zu nehmen

War er dem konzipierten, geplanten, polverifizierten Bild nicht entgaloppiert?

Evtl. noch einzuarbeitender Nachtrag:

So kam es, dass es ihm wie Schuppen von den Augen fiel, als er einmal dabei war, wie sie ihm Einhalt gebot: dass es der erhofft-gesuchte-erplante *LIEBES*-Blick war, der auf das HALT dann folgte und der in GARNICHTS bestand... = in purer Entblößung...

Das zu erfassen hatte er selbst mitlieben müssen und stand nun vor der Aufgabe, das auch malerisch und / = für alle und gültig zu malen / ermalen = malerisch umzusetzen.

Das tat er durch nochmalige feinste Eingriffe in das Zusammenspiel von Augen und Mund, bis dessen Vieldeutigkeit eine letzte Dimension aufschien, in der unterm Blick des Anderen und zugleich diesen Blick aufmunternd erwidern ein erst im Entstehen begriffenes unbekanntes Selbst der Cecilia sich entbarg.

Den Schlusspunkt setzte er, indem er mit einem allerzartesten, nur durch weitere sfumatische Übermalungen erzielbaren Erröten der Wangen von innen her ihre Leibes-Reaktion darauf festhielt (kaum war es ein Festhalten zu nennen! sichtbar wird es für uns erst wieder durch Pascal Cottés virtuelle Restaurierung, die den alten Rouge-Firnis entfernt).

9 Porträt!²⁸

Nur noch eins blieb zu tun – etwas unter dem Gesichtspunkt, dass er ja zunächst einmal kein thematisches autonom-mimetisches Gemälde abzuliefern, sondern zu porträtieren hatte, sehr Wichtiges. Denn wie Schuppen fiel ihm an dieser Stelle seines Arbeitsganges von den Augen, dass ihm unter der malenden Hand am Entstehen war, was eigentlich ein Porträt sein musste: weder anänelnde Abzeichnung von Charakteristika noch Idealisierung noch Destillation der Persönlichkeit, wie sie im Leben oder einem selber vor Augen steht, sondern Er-Fassung / Her-Malung / Kommen-Lassen dieses tieferen Selbst-ohne-jede-

²⁸ Erfahrung: Die Möglichkeit eines ganz anderen ritratto

Also wandte er sich nach der mimetischen Präsentierung des Liebesblicks seiner Performance zu: Cecilia, die auf der Ebene der Fiktion nur mit dem Moro kommunizierte und von ihm nur erblickt wurde, nun auch für den Betrachter in der Weise der Zärtlichkeit und der Liebe präsent zu machen: ...

Dabei machte er eine in ihrer bis dahin verborgenen Selbstverständlichkeit verblüffende Entdeckung: ebendies letztere verhalf ihm ja zu einer neuen und vertieften, ja zur eigentlichen Weise des Porträtierens! Mit der Liebe, die den Liebenden in ihrem zärtlichen Dialog abzulauschen war, musste der wahre Porträtist zu Werke gehen! Die Präsenz der Cecilia, die uns sie zu „lieben“ veranlasst, verwandelt eben dadurch ihr Bildnis in das Paradigma eines *Porträts*, das seinen Namen verdient!

Entdeckung 2: nicht weniger SIE, ihre in Ähnlichkeit zu transportierende Besonderheit / Individualität. Wie die im Liebesblick aufscheinende Individualität die Liebe selbst erscheinen ließ, so die Liebe SIE (selbst; in neuer Hinsicht: nicht, was sie IST, nicht ihre Absonderlichkeit, nicht ihre Idealität / „Schönheit“)

→ Er musste aufs Äußerste in das gehen, was wir oben Präsenz genannt und als Präsenz beschrieben haben

Und er musste gewissermaßen in den Blick des Moro auf sie ebenso einschwingen wie in den, den sie auf den Moro wirft = sie mit den eigenen Augen und dem eigenen Leibe, der eigenen Sinnlichkeit, dem eigenen SELBST *lieben*.

Also erst *er-lernen*. Durch Einfühlung, Erinnerung, Mimesis

Dann „sehen“

Dann sehen-malen-sehen-malen und Mit-den-Augen-der-Bildbetrachtenden-Er-Hören.

Die Entscheidung für ein Porträt, das uns liebt und das wir zurücklieben müssen

Doppelkommunikation: Liebesdialog mit Cecilia – mit uns, den Betrachtern (Memo: auch unter diesem Aspekt wird das allegorisch-fabulös agierende Hermelin bzw. überhaupt alle Allegorie + Rhetorik unpassend, ja unerträglich – und überflüssig, weil's jetzt über den Leib geht)

Entscheidung, nachdem es unter der Hand entstanden war.

Ein neues Paradigma der Porträtkunst

Eine ungewollte oder allenfalls klammheimlich nur mitverfolgte Nebenfolge hatte sich aufgetan:

Leonardo war überhaupt nicht, wie es den Anschein hatte oder auch zu befürchten war, im Angesicht der Liebesthematik vom Porträtmalen abgekommen, sondern im Gegenteil: ...

Es war geradezu eine neue Sorte, es war ein neues Paradigma...

...nicht nur „das erste moderne Porträt“ im Sinne von Lebendigkeit und Psychologie!:

Zensur, das erst unter und mit dem Liebesblick sich hervorwagt: des Liebhaber, des Künstlers / des „existenziellen“ und / oder des „professionell“ Liebenden.

Er hatte alles richtig gemacht – gerade auch, als er verfänglicher Weise auch ihre Traumatisiertheit...

Ferner: ihre Bürgerlichkeit, ihre feudale Koketterie im Widerspruch dazu, ihre Laszivität bei Hoheit und Edelmut

10 Malerei mit den Augen der Liebe²⁹

Womit freilich auch ein neues Paradigma von thematischem Gemälde in die Welt gesetzt war. Leonardo (und mit ihm die ihm nachfolgende Spitzenmalerei bis Courbet hin) würde nie wieder anders als mit den Augen der Liebe malen können, wollte er seinem jetzt etablierten Anspruch gerecht bleiben

²⁹Ein neues Paradigma der Malerei

Mehr noch: es war ein neues Paradigma der Malerei, ja darstellender Kunst überhaupt entstanden: dasjenige, nach dem im Grunde jede Darstellung „Porträt“ sein und dahin gebracht werden muss, dass es „selbst“ aus den Wesen und Dingen... „redet“: Tizian u.a. und dann als ein letzter Höhepunkt der „Realismus“ Courbets..., aber eben auch Beethoven, die großen Romanciers ...
...und bis in die Gegenwart: Marina A.!

Liebe als Malbedingung

Damit war die Erfahrung gemacht, dass Leonardo sich in Cecilia (und in den Moro gleich mit) hatte verlieben müssen, um...

Genauer gesagt: Er hatte, um dem folgen zu können, sich selbst mit einlieben müssen, die eigene Intim-Erinnerung erinnernd-belebend.

Kannte er die Liebe also doch schon – das Resultat des Experiments, das Ziel der Reise, den Ausgang des Showdowns? Nein- und doch: Ahnung privat aus Erlebnissen – NUN aber wird es durch Ermalung „für UNS“ und verallgemeinert, gültig, gesichert. Als Sein-Lassen und zärtliche Lichtung.

Wir wussten es immer, wir Menschen, doch haben es nur durch Hypostasierungen-Idealisierungen-Verhimmelungen-Mechanisierungen-Naturalisierungen „begreifen“ können (auch in „Unkenntnis“ des Individuums und im Unverständnis unseres Leidens -als-Individuen [an SEIN und Macht]) – und verfehlt, stets *auch* verfehlt.

FAZIT ERMALUNG

So wird der Liebesblick wie die Einsicht eines der großen realistischen Romane aus der konkretesten historischen Wirklichkeit eines bestimmten Staatswesens, eines Hofes, einer Stadt, einer Kultur und Zeit heraus ermalt und erscheint so bei aller Transzendenz als deren Produkt.

Ein Hof, ein Fürst, eine privilegierte, von ihm liebend „gelassene“ Frau-von-Ausstrahlung und intrinsischer Tugend...

...doch selbst hier nur erkämpfbar, wenn's nicht flüchtig bleiben sollte, mit außerordentlicher Kraft bei IHR und dito Großzügigkeit bei IHM.

Dank der Transparenz der Leiber und ihrer Dialogfähigkeit

...und selbst hier / damals nur im Augenblick und dann changierend...

...dennoch konkret-utopisch für damals.

Für später und heute zeitlose (entdeckte) Perspektive zum Gebrauch in neuen, auch aussichtsreicheren, freieren, weniger machtbestimmten / -abhängigen Kontexten.

Entscheiden, weil dies Einsicht hier MALERISCH, also mit der Zeitlosigkeit des Leib-Sinnlichen, gewonnen wurde.

Erfahrung:

Er hatte erreicht / ermalt, dass Unvordenkliches sich ereignete.

Der Plan war aufgegangen durch Sich-Einstellen des Unplanbaren: Man konnte „plötzlich“ sehen, wie Cecilia liebend zurückgeliebt wird, und man erfuhr Gleiches am eigenen Leibe.

11 Intrinsik! = Beiher-Erledigung all der moralischen Neben-Auflagen

Von den Schuppen befreit sah Leonardo noch etwas anderes – den Auftrag betreffend, mit dem er im Wort war: Geling es ihm, mit den Augen der Liebe *diese* Cecilia zu ermalen: wie sie aus dem Innersten war, was sie darstellte und darstellen sollte: ein unantastbar-unkorruptierbar reines und tugendhaftes Wesen, das dem Herzog und Mailand zu keiner Schande gereichte ohne dass es ihrer sinnlichen Attraktivität und Sexyness einen Abbruch tat, dann hatte er den Fremdinteressen, denen zu genügen war, jetzt schon zwanglos und im Übermaß schon genügt. Da musste nichts mehr stilisiert oder idealisiert werden, da entfiel alles emblematisch-allegorische Beiwerk, alle „Rhetorik“, da war mit dem spezifischen Vermögen des Mediums, da war malerisch alles „gesagt“.

Das betraf nicht nur Cecilia, sondern auch den Herzog, um dessen Reputation es ja nicht weniger ging. Wer könnte ein besserer Herrscher sein als einer, der lieben kann und einer seiner Untertanen gar solch sittigenden Einfluss auf ihn selbst einräumte – dass sie ihn zum offenbar Besten „verführte“ – über Verführung bewegte – wozu man einen Menschen bewegen kann (denn so musste das abfärben)?

VII Nachbesserung: die Bernia^{30 31}

Einleitung

Dass er sein thematisches Ziel erreicht hatte, den Liebesblick zu ermalen, und ihm „Porträt“ in einem neuen Sinne gelungen war, wusste Leonardo sofort: das versteht sich von selbst. Was das bedeutete, konnte ihm erst langsam bewusst werden.

Zunächst stellte es alles infrage, was er sonst noch auf der Walnusstafel bereits fixiert hatte: passte es noch, und erfüllte es im Ensemble des Vielfältigen noch seine Funktion für das in seinem Grundcharakter veränderte Werk? Er hatte Cecílias Aufmachung – ihrer Kleidung, ihrem Schmuck, ihrer Frisur – aus gutem Grund etwas ausgesprochen Bürgerliches, um nicht zu sagen: Braves gegeben; jetzt, da die schillernde Tiefe ihres Blickes ermalt war, störte ihn das: er brauchte diesen Erweis ihrer sozialhistorisch grundierten Eigenständigkeit und Solidität nicht mehr, weil er längst in ihren Blick ein- und in ihm aufgegangen war, und er störte sogar, weil er etwas verstellte, was die gleiche Tiefe-des-Blicks vergessen lassen konnte: dass sie gleichwohl eine auch auf den eigenen Lustgewinn erpichte Verführerin war

³⁰ Als das Bild im definierten Sinne ermalt war, war es noch keineswegs fertig. Da: das fertige Antlitz / face, dazu eine unausgemalte Gesamtfigur ohne Tier.

Hier und jetzt hat Leonardo eine Korrektur angebracht: die Hinzufügung / Aufmalung der Bernia – Schilderung:

Warum? Das liebende und zurückgeliebte werdende Antlitz bzw. sein Blick und die ganze Anmutung waren zu ernst, zu erhaben, hochstilig... geworden. Das Frivole war wieder zu verstärken, gerade auch, weil es integriert-rehabilitiert war: *Liebe*

Cecílias Kleidung

Mit Cecílias Kleidung hat Leonardo sich ungleich weniger beschäftigt als mit der Ermalung ihres Antlitzes – die Gründe liegen nach unseren letzten Ausführungen auf der Hand. Er wird sie im Sinne von Konzept und Vorzeichnung wie auch immer auf die Walnusstafel vorprojiziert haben, um sie dann irgendwann auszumalen; genau das hat er jedenfalls getan, lange bevor das eigentliche Porträt fertig war, und er hat es in genau dies Sinne getan: nach der damaligen spanisch geprägten Mode in einer hoffähigen, aber im Sinne von Cecílias bürgerlicher Herkunft und Gesinnung schlichten Variation (s.o. ...). Der Beweis liegt vor in Gestalt einer Vorfassung, die Cotte mit seinem Durchleuchtungsverfahren entdeckte: Man sieht ein im Gesamteindruck wesentlich schlichteres, einfarbiges, „langweiligeres“, bürgerlicheres Kleid, das aber links schon ganz und gar das endgültige ist. Was ist das für eine Korrektur?

³¹ Die Bernia

Der bekleidete Körper der Protagonistin war längst im Sinne der oben bezeichneten bürgerlichen Schlichtheit ausgemalt – und nun gewissermaßen langweilig geworden: stumpf, nichtssagend, unterdeterminiert. Leonardo änderte das, indem er Cecilia das feudal-modische spanische Reizmäntelchen überwarf, das mit der lippigen Einfassung in Hellrot und seiner vaginalen Tief-Röte einen starken neuen Akzent setzte, der überaus willkommen war: Cecílias Antlitz hatte sich ja bei aller intensivierenden Vertiefung zu einer überaus „stillen“ Anmutung-nach-außen-zum-Herzog-hin gewandelt, in der ihre Koketterie fast verschwunden war, so dass dieses Sharon Stone [?? Wer weiß es genau? Der Mann ist Michael Douglas] vorwegnehmende Winken – nein, nun wirklich nicht mit dem Zaunpfahl – den wünschenswert frivolen Gegenakzent setzte.

(dass *Liebe* im emphatischen Sinn immer noch etwas Leibliches ist: das vergessen wir im Abendland gern). Also nahm er sich Cecílias Kleidung mit seiner trotz Vornehmheit und Kostspieligkeit eher bürgerlich-schlichtes und eben in keiner Weise aufreizend-„anmachenden“ Anmutung noch einmal vor (und weil er in Öl malte, konnte er das).³²



³² Wenn es so gewesen war, wie wir es uns oben klargemacht haben: dass Leonardo sein Ziel nur von ungefähr hatte im Auge haben können und im übrigen mehr zu einer Entdeckungs- und Forschungsreise als zu einer Mission* aufgebrochen war, konnte es kaum ausbleiben, dass er sich am Ziel der Umwege bewusst wurde, die er in seiner relativen Blindheit gegangen war und das Ganze als unökonomisch-aus-Kontingenzbehaftung erscheinen ließen. Während aber Kolumbus und Darwin nicht nachträglich umorganisieren konnten, um ihre Expeditionen effektiver zu machen, konnte er als zeitsouveräner bildender Künstler, der keinen Marmorblock und auch kein ein für alle Mal fertiges Fresko geschaffen, sondern sich des Mediums der Über-Arbeitung schlechthin bedient hatte (das ist ja gerade der Witz oder der Clou des Malens-in-Öl), genau das tun, und dank der modernen Durchleuchtungstechnik können wir das an relativ zentraler Stelle wunderbar rekonstruieren:

Über der ungeheuren Vielschichtigkeit und schließlich Tiefe von Cecílias Blick, der ja am Ende im Liebesdialog mit dem Moro (und uns) die epiphanische Transzendenz, das „Kommen“ des An-sich-Selber erreicht, erschien ihm am Ende das eher deftige Moment der sinnlichen Verführung, wie es im Schulterblick liegt, zu kurz gekommen: vom „tiefer“ Rührenden allzu sehr überdeckt oder in den Schatten gestellt.

Die Bernia³³

Mit der spanischen Mode, in deren vornehm-schlicht-bürgerliche Variante er Cecilia geikleidet hatte*, war für die Damen des in galanter Festlichkeit lebenden Hofes ein ebenso vornehmes wie anzügliches Kleidungsstück nach Italien gekommen: die Bernia, ein über nur eine Schulter zu werfendes Reizmäntelchen, das so raffiniert geschlitzt war, dass sich von uneindeutig bis eindeutig zweideutig damit flirten ließ. Leonardo malte eine wunderschön blaue (!*) Cecilia über die linke Schulter, über die sie den scheinflüchtigen Verführungsblick wirft, und lässt sie tiefrot so aufklaffen, dass das Ziel der Verführung zutage tritt (nur scheinbar öffnet so eine Bernia sich unwillkürlich!).³⁴

³³ Die Korrektur

Wir können mit Bestimmtheit sagen, dass sie erst nach der Ermalung des Bildes in seiner Hauptsache (...) entstanden ist. Wir sehen etwas über die linke Schulter geworfenes leuchtend Blaues, das so geschlitzt ist, dass sich etwas noch leuchtender Rotes in einem irgendwie obszön erscheinenden Dreieck „klaffend“ auftut, wobei die Obszönität unsere modernen Sehgewohnheiten, wenn nicht einer Obsession des Verfassers geschuldete Zutat sein könnte. Was ist das?

Es handelt sich um eine sogenannte Bernia, ein mit der Mode aus Spanien gekommenes Mäntelchen, das die vornehme Dame über diese eine Schulter – also die uns schon bekannte Schulterblickschulter – werfen konnte, um sie im geeigneten Moment – natürlich dem Schulterblickmoment der verführenden Scheinflucht – durch scheinbar ungewolltes Öffnen *aufblitzen zu lassen* – wobei ich das Wort ‚blitzen‘ sehr bewusst (anzüglich) verwende*. Es handelt sich um nichts anderes als das, was in jenem Film mit Michael Douglas...

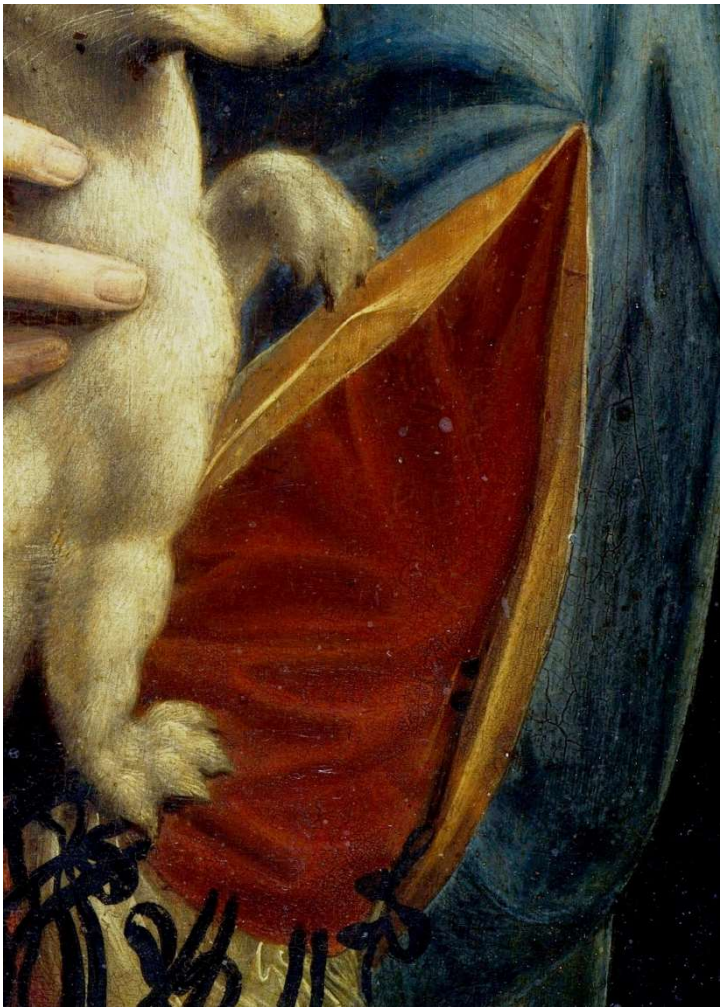
³⁴ Warum?

Man kann sich natürlich damit zufriedengeben, Leonardo habe eben etwas mehr Farbe oder höfisches Flair in das Porträt bringen wollen...

Ich möchte eine andere Erklärung vorschlagen, die deshalb die stärkere ist, weil sie sich aus unserem vertieften Verständnis der Antlitz- und Liebesblickermalung ergibt:

Die stärkere Erklärung

Als Leonardo das Kleid Cecílias in Erstfassung ausmalte, hatte er das endgültige Gesamtbild noch gemäß seinem auf der Tafel vorgezeichneten* Konzept vor Augen. Zu diesem Konzept gehörte es, die sexuell-sinnliche oder auch sündhafte Seite der Liebe dadurch zu konstitutiver Mitgeltung zu bringen, dass er Cecilia im scheinfliehenden Vorbeischreiten den Schulterblick der antiken Liebesgöttinnen, der paradiesischen Evas und Maria Magdalenas, der später bekehrten Sünderin im Gefolge Jesu werfen ließ – ein damals jedem verständlicher Topos. Als es ihm gelungen war, Cecílias und ihres Liebhabers dialogischen *Liebesblick* in der Weise zu ermalen, wie wir das rekonstruiert haben, durch äußerste „Präsentation“, war das unlesbar geworden: jetzt befand sich der Betrachter mit den Liebenden in einer unmittelbar erlebten fiktiven Gegenwart, in der rhetorische Behauptungen von etwas keinen Platz mehr hatten – und als stereotype Geste ist selbst ein so universal eingängiges Zeichen wie dieses nicht mehr als dieses. Nun war das Begehren und frivole Locken zwar in Cecílias Mund-und-Augen-Spiel umgezogen, dort aber in einem Ausdruck von Liebe-ganz oder Liebe-mit-der-ganzen-Sinnlichkeit-des-Menschenleibes „aufgegangen“: zu einem nicht mehr auf der Hand liegenden, sich nicht mehr vordrängenden Element oder Momentum geworden (Vorfassung: Das liebende und zurückgeliebte werdende Antlitz bzw. sein Blick und die ganze Anmutung waren zu ernst, zu erhaben, hochstilig... geworden. Das Frivole war wieder zu verstärken, gerade auch, weil es integriert-rehabilitiert war: *Liebe!*). Es brauchte die signalisierende Deftigkeit eines vulva-rot aufblitzenden Reizmäntelchens, um die Erotik des Schulterblicks in einem paradigmatisch anderen Bildkontext, in der neuen Sprache einer anderen



Malweise zu restaurieren und die Sublimierung des Sinnlichen wieder zu erden: sie an den Sex zurückzubinden.

Wie ein einziger saurer oder basischer Tropfen die ganze Chemie einer Flüssigkeit kippen lassen kann, so hatte die Ermalung des Liebesblicks aus dem ganzen Bild, wie es vorlag, etwas problematisch Anderes gemacht: ein Durcheinander verschiedener, gegensätzlicher Codes, in dem eben noch Sprechendes plötzlich stumm oder falsch oder unpassend geworden war. Unversehens, „unter der malenden Hand“, war die Bildproduktion in eine Krise geraten, drohte das Scheitern der Expedition, die mit der Offenheit des Konzepts angegangen worden war.

Im Falle des Schulterblicks war das (durch Kleiderwechsel) zu reparieren gewesen, weil er ein so universales Zeichen ist, das in der Welt der emblematischen Bilder ebenso vorkommt wie in der alltäglichen Wirklichkeit, im Falle des Hermelins, das ja genauso elementar zum Konzept gehörte, war das schon anders: versetzt man sie aus der Welt (oder Seinsweise...) der Symbole in die des realen Umgangs, wird es schwierig.

VIII Krise und Phönix

Einleitung

Zwickmühle

Mit der Bernia hatte Leonardo allerdings ein weit gewichtigeres Problem nicht gelöst, sondern sogar noch verschärft, das er sich, was die nun anstehende Fertigstellung des Bildes im Ganzen betraf – im Sinne der auf der Walnusstafel wie in seinem Kopf und längst auch in der immanenten Logik des Gestalt annehmenden *Werkes selbst* – sozusagen *eingebrockt* hatte: das im Endplan / in der Idee des Werkes / in der durchgepausten verbindlichen Vor-Zeichnung / in der Blaupause so wichtig gewordene und eine feste, unkündbar gewordene Planstelle einnehmende Hermelin, um das er während der Ausmalphase von Cecillas Gesicht-und-Blick einen Bogen gemacht hatte*, *ging einfach nicht mehr*. Es war überflüssig geworden, weil *mit malerischen Mitteln* jetzt alles erforscht und *alles gesagt* war, und mit seiner moralisierenden Penetranz störte es gar.



Es konnte aber auch nicht mehr einfach entfernt werden, weil dann die Statik in Gang-und-Kontrapost der Cecilia nicht mehr gestimmt hätte: sie beruht entscheidend darauf, dass etwas mit- und schützend vor sich her getragen wird.

Das bedeutete eine tiefe Krise der Bildidee³⁵.

Das gestorbene Hermelin

Das Problem war das Hermelin, das ausschließlich als Träger von (mindestens dreifachem*) Hintersinn überhaupt seinen Weg ins Konzept des Bildes gefunden hatte, nun aber am Abhandenkommen seines Sinnes t „gestorben“ war und dennoch sein musste, weil das Porträt unkorrigierbar darauf angelegt war, dass die Porträtierte etwas (sie Schützendes...) vor sich her trug.

³⁵ denn zu dem, was ermalt war, passte durchaus nicht mehr, was die Konzeption vorprogrammiert hatte: eine mit Liebe zu betrachtende (und nur dann so zu verstehende, ja überhaupt zu „sehende“) Geliebt-Liebende im emphatischsten Sinne, schön wie tugendhaft durch die Liebe – von innen heraus – die als Maskottchen ein allegorisches Tier-der-Keuschheit-und-Treue-zu-sich vor sich her trägt, das womöglich noch mitspielt, indem es den Liebhaber moralisierend „anblitzt“?

Aussagen oder wegschmeißen?

Salopp gesprochen, konnte Leonardo die Walnusstafel jetzt wegschmeißen – oder auf den produktiven Ausweg verfallen, den später Courbet gefunden hat und dem wir „Origine du Monde“ verdanken*, bloß umgekehrt: also gerade nicht das Antlitz* Cecílias, sondern alles übrige wegschneiden...³⁶

36 Das Verschwinden des Hermelins

Nach allem, was wir erarbeitet haben, muss unser Ausgangs-Standpunkt ein anderer sein: Das Porträt der Cecilia Gallerani, schon vom Auftrag her auch ein Bild über Liebe, ist von seiner Konzipierung durch den Maler an ein Porträt mit liebebedeutsamem Tier gewesen, und dieses Tier war immer ein Hermelin, weil es allegorisch-emblematisch für Reinheit, Keuschheit und Tugend im Sinne des Stehens zu seinem Wesens ist – erstens – und zweitens, weil es unter gleichzeitiger Symbolisierung seiner ritterlichen Erlesenheit auf den Auftraggeber persönlich anspielt. Worauf sich Leonardo nach der Übertragung der entsprechenden Planskizze auf die Walnusstafel aber sofort stürzte und über Monate konzentrierte, war die forschende Ermalung des Liebesblicks, durch den das Bild seiner Bestimmung zur innovativen Erfassung des Wesens der Liebe gerecht wurde, gleichzeitig aber ein neues Paradigma von Porträtkunst und Kunst überhaupt konstituierte, indem der ermalte Liebesblick auf das Malen und die Rezeption des Kunstwerks übergriff / übersprang. Dementsprechend war das Bild im Kern fertig, als das von einem verführerisch bewegten Körper getragene *face** oder Antlitz Cecílias ausgemalt war.

Jetzt aber war das Hermelin nicht nur unpassend und störend geworden, es hatte sich auch erübrigt: Es passte inhaltlich nicht mehr, weil es für eine Keuschheit und eine Tugend im Sinne des Stehens zu seinem Wesen (Cecilia) sowie im Sinne von ritterlicher Zucht und Herrschergüte sowie für Adel, Seelengröße und Schönheit im Allgemeinen gestanden hatte, die alle „von oben“ kommen, aus der Ordnung des über die Menschen waltenden Seins, während die Ermalung der Liebe erwiesen hatte, dass sie allesamt aus dem Innern der Menschen SELBST / aus dem je konkreten und je einmaligen autonomen SELBST des Individuums kommen oder jedenfalls kommen können.

Es passte formal nicht mehr und wäre zur ästhetischen Störung geworden, weil es Allegorie und rhetorische Botschaft war, die in einem ganz auf Erscheinung des Wesens in der Haecceitas der Leiber setzenden Kunstwerk nichts zu suchen hatte.

Und es hatte sich erübrigt, weil es in der paradigmatisch neu formulierten Botschaft im Sinne Hegels „aufgehoben“ war.

Sobald das blickende und Resonanz erfahrende Porträt Cecílias und damit ein erstes Gemälde fertig war, „das uns liebt“ und das „wir lieben“, war das Hermelin, wie man sagt, gestorben. Wir müssen davon ausgehen, dass sich jetzt in der unteren Mitte in der Front des Gemäldes eine Leere befand.

Mit der Fertigstellung von Cecílias Antlitz-in-aller-Präsenz war das Hermelin „gestorben“, wie man sagt: es ging einfach nicht mehr, weil es immer schon problematisch überdeterminiert, problematisch bedeutungs-windschief und widersprüchlich war und sich jetzt auch noch als allzu vollgepumpt mit einer Art Hintersinn zeigte, der weder zur „unter der Hand“ paradigmatisch erneuerten Malweise noch inhaltlich zu dem passt, was diese Malweise erschließt. Das Projekt befnf sich in einer Krise, weil bei aller grundstürzenden Veränderung sein Grundriss nicht aufgegeben werden konnte.

Das bloße Porträt – ohne Beigabe

Warum eine Leere und nicht einfach nichts, sodass Leonardo das Bild in Seelenruhe hätte fertigpinseln können? Hatte er nicht genug geleistet? Zweifellos hatte er das. Niemand hätte ihn davon abhalten können, seinen Plan zu revidieren und das Tier ersatzlos wegzuradiieren. Warum tritt in einer Malschicht, die nach Fertigstellung des Antlitzes entstanden ist, dann doch wieder ein Tier auf? Nach Cotte war es der reine Überfluss: wie schon angedeutet die späte Hinzufügung Leonardos zum längst vollendeten Bild auf Geheiß des eitlen Mor vermutlich. Hier (noch einmal) Cottes Rekonstruktion:

Wir sagten es schon: das geht einfach nicht! Es sieht aber nicht nur deshalb „einfach nicht gut“ aus, weil da irgendwie eine Leere ist, sondern weil die ganze Figur dadurch „auseinanderfällt“ und zum Stehen kommt: Sie ist ja so angelegt, dass sie *im Schreiten etwas vorbeiträgt*, das dem, den sie passiert und dem sie den Blick über die Schulter zuwirft, sichtbar sein soll – und wenn da nichts mehr ist, passt nichts mehr zusammen, stimmt die Statik nicht mehr, passt vor allem die nun funktionslos und falsch gewordene Haltung der Arme (von der wir wissen, dass sie von den schamhaft gewordenen Veneres oder Evas herkommt).

Da bekam Leonardo die Krise



1. Eingebettet in ein Realismusproblem: plötzlich war ein *naturgetreues* Tier zu erwarten, und woher ein Hermelin nehmen, von dem auch noch bestimmte Abzeichen zur Kenntlichkeit zu erwarten waren, auf die man bei allegorischen Figuren verzichten konnte (*blendende Weiße, anspringende Punkte in Tiefschwarz: Schwanzspitze, Äuglein und Schnauze: s.o.*)
2. Ein Botschaftsproblem:
3. Ein Integrationsproblem:
4. Ein Stilproblem:
5. Er konnte es aber auch nicht einfach weglassen, denn die Statik > Bildidee forderte ein Mitschleppsel.
6. Es würde einfach nicht gut aussehen, so, wie die Figur konzipiert war, mit dieser Kopfdrehung und den verschränkten Armen (s.o.): da musste was rein, was dazukommen...!

Aporetik und Exploration

Was war das unmöglich Gewordene?

- Der rhetorische Zeigefinger
- Das Autoritäre
- Die Allegorizität.
- Wenn es aber kein allegorisches Tier mehr war, sondern eins, das in den ernalten „Realismus“ des fruchtbaren Moments einer Alltagsszene hineinpasste, durfte es wegen seiner Exotik* und bekannten unzählbaren Wildheit wegen kein Hermelin-als-Realtier sein.
- Und aus einem pragmatischen Grund auch nicht: lebendige Hermeline waren nicht zu beschaffen* und konnten also auch nicht gehörig studiert werden...

Was brauchte er, wenn schon... / wenn doch?

- Ein Haustier für den Genre-Realismus
- Ein Schoßtier für die Ermöglichung einer Beziehung zu Cecilia (und evtl. ihrer Schwangerschaft)
- Ein Männertier um einer Beziehung zum Moro wegen, der buchstäblich, aber eben auch metaphorisch ein Jäger (der Schürzen, der Reputationen, der Macht...) war
- Ein Emotions- oder Seelentier
- Ein Kommunikations-, z.B. auch selbst „waschecht“ und nicht als Allegorie kommunizierendes Tier

Er war vielleicht beim Kürschner gewesen...

Er hatte sich auf Hunde besonnen und sich Hunde angeschaut

Hauptteil: Die Genese des Frettchens

Die Schimäre³⁷: Das Non- und Antihermelin des Urkopfes

Man sollte nun meinen, Leonardo habe mit dem Hineinmalen eines neuen Tiers erst beginnen können, nachdem er sich für dessen Art entschieden hatte. So war es aber nicht.

Eher dürfen wir uns vorstellen, Leonardo habe eines Tages fast absichtslos, fast träumerisch



an die Stelle des Hermelinkopfes etwas ganz anderes gemalt, das in der Weise einer Freudschen Phantasie zugleich Restbestand von Erinnerungen und Vorwegnahme erwünschter Zukunft war: das sehr anthropoide, zu Herzen gehende „Gesicht“ eines bedauernswert an seiner Tierheit leidenden, das einen an den „objektiven Schein“ der Trauer von Adornos Menschenaffen denken lässt. Eine gewagte, aber vielleicht die beste oder jedenfalls ergiebigste Herkunftsvermutung: Er hatte sich bei der tastenden (vorgreifenden) Suche nach Hermelinmodellen (diese Tiere gab's ja nicht einfach*) bei Kürschnern herumgetrieben und Felle von Hermelinen gefunden – „den“ Hermelin! – die nach

Kürschner- und Händlerart mit dem (entbeinten!?) Kopf / dem Gesicht also des Tieres versehen waren und einen entsprechend augenlos-traurig „anblickten“, aller Vitalität und allen Geistes beraubt – es können auch andere Wiesel- und Marder-, ruhig auch Fuchsfelle ... gewesen sein, von denen auch unsereiner diesen Ausdruck noch kennt. Das hatte sich mit der Vorstellung gemischt, eine Art Haustier im Bild haben zu wollen, das aber von der Liebe zwischen Cecilia und dem Moro natürlich ausgeschlossen war und überhaupt eine sehr untergeordnete Rolle spielen musste. Tatsächlich erkennen wir aber in diesem „erst mal nur so hingeworfenen“ Tier unsern Furetto schon, wie er so bedröppelt und „hörig“ und womöglich gar (tränen-)blind an allem vorbei-„blickt“ (nein, er „blitzt“ eben gar nicht)...

³⁷ Probeweise malte er schließlich dorthin, wo das Hermelin vorgesehen war und sich sicher auch schon in provisorischer Ausmalung / Hintuschung / Ölskizzierung / ... befand, ein mögliches, die Kriterien erfüllendes Tier-Desiderat:

In Person: das Nicht-mehr-Hermelin und der Noch-nicht-Furetto, der erst Absage ans Hermelin mit seiner...

...bedeutete, aber schon die Tier-Trauer besaß, die sich einstellen musste, wenn...

Herzig, bemitleidenswert, rührend, vom Märtyrer- und Emblem-Sockel gefallen...

Er probierte es aus, indem er dieses Phantasietier und Hermelinsurrogat ohne malerischen oder naturwissenschaftlichen Anspruch einfach mal so als auf-hörendes pet und Gebrauchstier in Cecilians Arme hineingoss:

Den Furetto?

Wir haben dieses Wort ursprünglich erfunden – es ist das italienische Wort für Frettchen – um nicht „Das Mädchen mit dem Frettchen“ titeln zu müssen. Jetzt sind wir froh, eine Bezeichnung zur Hand zu haben, die das endgültige Tier auf dem Bild schon in einem Zustand bezeichnen kann, in dem es zwar absolut kein Hermelin mehr, aber auch noch kein Frettchen ist, weil Leonardo noch gar nicht auf diese Idee gekommen war. Tatsächlich haben uns die Durchleuchtungen Cottés genau dies geschenkt: als erste manifeste Spur des Tiers-in-Cecilians-Armen tatsächlich und unverkennbar die erste Version des Furetto, wie wir ihn im Intermezzo beschrieben haben³⁸:

Der Urkopf / Das Auftauchen des Tiers

Einleitung³⁹

Erst nach der Ermalung des Bildes in seiner Hauptsache, der Cecilia Gallerani im Liebesblick, wendet sich Leonardo der des beizugebenden Tieres zu – eher mehr als ein halbes Jahr nach Beginn der Malarbeit, „im Juli“ und der Übertragung jener Planskizze, die ein Hermelin enthalten haben muss, und zwar wahrscheinlich eines, das „mitspielt“ und als Maskottchen einer innerlich unantastbaren Frau den übermächtigen Liebhaber durchdringend *mit* anblickt.

Mit großer Sicherheit dürfen wir annehmen, dass es seinen Weg auf die Walnusstafel schon gefunden hatte – denn so arbeitet ein Ölmaler: ersteinmal alles hintuschen, dann übermalen, trocknen lassen, lasieren, ruhen, übermalen. Leonardo aber hatte sich entschlossen, sich zunächst ganz auf das Porträt und den Blick zu konzentrieren, und da solches Malen schon von sich aus eine hochkonzentriert-intensive Arbeit ist, es hier aber

³⁸ Nach Cotte; von mir bearbeitet, HA

³⁹ **Könnten wir an diesem Zeitstrahl entlang wie mit den Augen Gottes die Entwicklung des Gemäldes von der vorbereiteten leeren Walnusstafel an verfolgen, wäre da immer das Tier in Cecilians vorbeitragenden Armen. So, wie die Dinge aber liegen, ist es so, dass dieses Tier die längste Zeit keinen eindeutigen Abdruck hinterlassen hat und „plötzlich“ erst auftaucht, als das eigentliche Porträt schon ermalt, ja die Korrektur mit der Bernia schon erfolgt ist. Was sehen wir?**

sozusagen *um alles ging*, dürfen wir annehmen, dass das hingetuschte Protohermelin eher wolkig ausgesehen hat.

Wie auch anders? Gerade wenn es so war, wie wir annehmen, war dieser Bezirk der Vorzeichnung der zeichnerisch komplexeste, seinerseits nur durch Intensivmalerei zu bewältigen, und dass Leonardo diesen Bezirk gar nicht im Detail durchgepaust hat, verweist zusätzlich darauf, dass er vielleicht auch noch gar nicht recht wusste, wie er es hinbekommen sollte.

Jedenfalls taucht nun erst, auf der Folie Nr. 184 vom 1. Juli, das Tier zum ersten Mal auf, während es auf den übermalten Schichten nicht sicher zu identifizieren ist. Was erwarten wir?

Wir erwarten etwas zu sehen, was irgendwie wie ein Hermelin überhaupt oder heraldisch oder wie das allegorische Leonardo-Tier aussieht, das sich so todesmutig seinem Totschläger zuwendet und ihn am Portepée fasst. Oder doch nicht? Inzwischen blicken wir liebend auf diese tapfere junge Frau und darauf, wie sie sich im Liebesblick ihren Herrn und Leibesbesitzer zahm und seinerseits liebend gemacht hat. Geht da überhaupt noch ein solches Tier?

Einpassungsversuche



Mit diesem ersten Einfall hatte Leonardo noch keine Beziehung – weder zu Cecilia noch zum Herzog – hergestellt. Um das zu ändern, immer noch ziellos und irrlichternd ein entspezifiziertes Wieseltier, das aber schon wie eine Schoßkatze hingegossen in Cecílias Armen liegt, ohne Moral oder Eigenwillen, ohne Haltung... und dito zum Herzog blickt: irgendeinem Hereinkömmling... allenfalls einem „Herrchen“ ...

Er probierte aus, wie genau es gelagert sein musste, um...

Auch Größe und Stärke...

Die Ohren sind gespitzt, es ist irgendwie „präsent“, Teil der Szene, wird berührt und kuschelt sich ein, spürt jedenfalls die Berührung...

Kommentar:

Die Lage war eine andere als angesichts des zu porträtierenden Menschen

Es war sowohl zu Cecilia als auch zum Moro außerhalb des Rahmens in eine Beziehung zu setzen

Es musste ein sowohl von außen und aus einer gewissen Distanz gesehenes als auch ein in der Nähe empfundenes Tier werden

Das hingegossene Ganztier

Übermalt mit dem endgültigen oder „heutigen“ Furetto findet sich das Röntgenbild* des Tieres links, das seinerseits den eben besprochenen Urkopf übermalt. Die roten Linien sind Einzeichnungen seines Entdeckers Cotte, die wie die rekonstruierte Hand* Problematisches suggerieren und uns nicht kümmern müssen⁴⁰

entfernt sich noch entschiedener und weiter von aller Hermelinität

Die Kostbarkeit des „Hermelins“, Maskulinum = des Hermelinpelzes fehlt ebenso wie alle Wildheit und jeder „Adel“*, jede Imposanz.

Der hermelinige, vielleicht aber auch bloß einem alten Pelz verdankte „Adel“ des Kopfes ist verschwunden, die neue gelbliche Weiße aber ebenso wenig schon da wie die Albinohelle von Augen und Schnauze oder der überbemuskelte Rundschädel des Frettchens. Arg dünn dahingegossen... : da hat noch kein Studium nach der Natur stattgefunden, da wurde weder befühlt noch seziert noch beobachtet. Nur der Blick ist konkretisiert: geht nicht mehr ins Leere, sondern unbestimmt zu etwas hin oder – wie wir es dann kennen – an etwas vorbei. Eine weitere Zwischenstufe hat Cotte nicht gefunden und ist wohl auch nicht mehr zu erwarten. Wir haben aber genug, um auf dieser Grundlage zwar nicht chronologisch, aber systematisch (*?) die Genese „unseres“ Furetto rekonstruieren zu können. *Wie kann er, wie muss er entstanden sein?* Wir bringen das in die Form einer Erzählung mit dem wohlweislichen Vorbehalt, dass sich das so nicht abgespielt hat – weil es nur Rekonstruktion sein kann – dass es sich so oder so ähnlich aber hätte abspielen können.⁴¹

40 Im Anhang, wie gesagt, eine detaillierte kritische Cotte-Besprechung

⁴¹ Unsere Aufgabe muss sein, mit Hilfe des fotografischen Materials von Pascal Cotte und unserer eigenen konkreten Phantasie (Phantasie als Medium empirischen Erkennens)* das Tier Schritt für Schritt zu re-konstruieren*, das wir vor uns haben.

Wir malen uns in der Phantasie – aber aufgrund unserer Kenntnisse und Interpretationen! – aus, wie es weitergegangen sein kann oder muss, wobei wir der Reihenfolge Spielraum lassen:

Die Frettchen-Findung⁴²

Von der Größe sowie vom Bezug zu Cecilia her wäre eine Katze infrage gekommen – aber ein solcher zum Herzog nicht herzustellen

⁴² Der rettende Einfall mit dem Frettchen

Nachdem er sich aus dem Kopf ein Tier erfunden hatte, das einerseits die Lücke füllen und andererseits als domestiziertes in realistische Beziehung und realistischen Kontakt zu den Protagonisten gebracht werden konnte, hatte Leronardo den rettenden Einfall mit dem Frettchen:

auch ein Mardertier, aber wesentlich größer als ein Hermelin und im Gegensatz zu diesem also hier auch realistisch verwendbar.

Ein Haustier, das sowohl als Schoß- und sozusagen Frauentier wie auch Jagd- und sozusagen Männertier gehalten werden konnte

Und besonders zum Moro besonders gut passende, weil er passionierter, gerade zu Unsummen für sein auch der feudalen Imagepflege dienendes Hobby ausgab (was bekannt war, weil es den Staatshaushalt belastete).

ins Sforza-Haus, weil es dort zumindest einen Fall von exzessiver Haltung zahlreicher Frettchen als pets gab⁴².

Es konnte zum fürstlichen Jagdbegleiter stilisiert werden, weil es außer in der eher bäuerlichen Netzauch in der edlen Beizjagd (mit Falken) eingesetzt wurde.

Man konnte ihm also ebenso etwas Hündisches geben wie etwas Hengsthaftes und sogar Löwiges: eine statuarische Haltung wie einem jener Marmorlöwen, die an Parkeingängen Wappenschilder tragen: repräsentatives Jagdtier wie so ein mythologischer Aktyon-Hund, ein Hirschhund für die Parforcejagd, einem wohlgerittenen Schlachtross vergleichbar, mit dem man sich nachher dann paradiere lässt.

Außerdem waren die damaligen Frettchen als Produkt einer bestimmten Urzucht, die vor der Zeitenwende im Orient vorgenommen worden war, alle Albinos, also gelblich(!)⁴²-weiß, was als Hinweis auf den Moro als Italiens Weißes Hermelin verstanden werden konnte, ohne wieder durch tiefschwarze Abzeichen, besonders durch die jeder Mall geläufige Schwanzspitze des Hermelin-Pelzes („der Hermelin“!⁴²)

Zu Cecilia war eine besondere Beziehung herzustellen, weil sie gerade schwanger mit dem späteren Cesare Sforza war, dessen Name verrät, dass man trotz seiner illegitimen Geburt daran gedacht hat, im Notfall auf ihn als Thronfolger zurückzugreifen: zwar nicht die Frettchen, wohl aber die sehr viel kleineren Wiesel, noch gängigere Haustier damals („Mauswiesel“, „diebische Wiesel“), galten als wohltuende Schwangerschafts- und Geburtsbegleiter.

Vor allem aber: trotz dieser latenten Verwendungsressourcen waren die Frettchen, sicher auch, weil sie als Zuchtform des Iltisses zurecht in dem schlechten Ruf standen, Stinktiere zu sein, *absolut unterdeterminiert in symbolischer Hinsicht*, sie waren nicht nur allegoriefrei, sondern *sogar allegorieunfähig, allegorieresistent: das ideale Antihermelin* – wie herbeigerufen!

Dafür aber reichlich vorhanden / problemlos zu beschaffen, um in jeder gewünschten Weise studiert, bei Bedarf auch sezirt zu werden.

(Um es ein für alle Mal klarzustellen: es geht hier nicht um Realismus im Sinne einer alltagshistorischen Dokumentation: nein, gab es nicht wirklich ein Moro-Lieblingsfrettchen, das Cecilia immer hüten durfte und das auf sie aufpasste usw.: dieses Tier *ist* Konstruktion – aber eine im Sinne der Aristotelischen Tragödientheorie *wahrscheinliche*!)

Bezogen auf Figurenkonstellation und Thema sowie auch den Ausdruck im Schimären Gesicht bot sich die Entscheidung für einen Hund an⁴³ – aber ein so kleiner Schoßhund war nicht als Begleiter des Moro glaubwürdig zu machen.



Zwei Arten von Mardertieren bevölkerten das damalige Alltagsleben: Frettchen und Wiesel. Der kleinere Verwandte des auch Großes Wiesel genannten Hermelins, als Mausjäger allgegenwärtig, als „diebisches Wiesel“ aber auch verschrien, hatte die Vorzüge, erstens wie dieses auch in einer schneeangepassten Form vorzukommen und so an es noch zu erinnern und zweitens eine nicht unpassende emblematisch-mythologisch-allegorische Bedeutung aufzuweisen, galt es doch als Tier mit unbefleckter Empfängnis, nicht unpassend zu Cecilians unehelicher Schwangerschaft*. War aber schon das Hermelin auch deshalb ausgeschieden, weil es in realistischer Auffassung entschieden zu klein war, so galt es beim noch einmal nur halb so großen Mauswiesel erst recht.

Es blieb das Frettchen, für das bei allem zu vermerkenden Unadel die Tatsache sprach, dass es ein etabliertes Jagdtier war, das zwar nicht ganz, aber über Umwege doch vermittelt sogar zu der dem Adel vorbehaltenen Höheren Jagd gehörte, indem man es mit der

⁴³ An historisch interessanter Stelle ist das rätselhafte Tier tatsächlich für einen Hund gehalten worden: von der Gräfin Czartoryski Anfang des 19. Jahrhunderts, der das Bild von ihrem Sohn, seinem Wiederentdecker, geschenkt worden war. Die alte Dame lag insofern ganz richtig, als sie einen starken Aspekt des Ausdrucks damit fixierte.

Falknerei verband: während der Habicht „anwartet“ (!), treibt das Frettchen den Höhlenbewohner aus seinem Bau. Der Moro aber war ein großer Jäger, der dem Staatshaushalt Unsummen für seine Jagdausrüstung zumutete, und das Haus Sforza stand auch sonst mit diesem Tier in besonderer Verbindung*. In der damaligen Zeit waren noch alle Frettchen in gewissen Abschattungen* Albinos*, wenn auch nicht in schnee-, so doch in gelb-weißlicher Färbung, sie hatten die richtige Größe – und sie waren – für Leonardo sicher nicht das Unwichtigste! – beobachtbar, beschaffbar, *sezierbar*...



Verglichen mit Hunden passten sie vom Charakter freilich kaum, und die wünschbare Repräsentativität, wie ein Reitpferd sie aufweisen kann, eignete ihnen schon gar nicht. Dennoch waren sie summa summarum die beste Wahl.

Der rettende Einfall mit dem Frettchen⁴⁴

Nachdem er sich aus dem Kopf ein Tier erfunden hatte, das einerseits die Lücke füllen und andererseits als domestiziertes in realistische Beziehung und realistischen Kontakt zu den Protagonisten gebracht werden konnte, hatte Leonardo den rettenden Einfall mit dem Frettchen:

- auch ein Mardertier, aber wesentlich größer als ein Hermelin und im Gegensatz zu diesem also hier auch realistisch verwendbar.
- Ein Haustier, das sowohl als Schoß- und sozusagen Frauentier wie auch Jagd- und sozusagen Männertier gehalten werden konnte
- Und besonders zum Moro besonders gut passende, weil er passionierter, gerade

⁴⁴ Plötzlich ist alles anders geworden: Leonardo hatte den rettenden Einfall mit dem Frettchen: Das Tier ist auf eine bestimmte Größe gebracht, die sich aber gerade nicht den Erfordernissen der Bildlücke fügt, sondern nur der Entscheidung für ein Tier zu danken sein kann, das eben genau diese, die Bildlücke sprengende* und, wie wir sehen werden, die Haltehand in die Länge ziehende Größe hatte: ein Frettchen! Sodann in eine Aufrichtung und imponierende Haltung, die man zwar eher nicht beobachten, wohl aber einem solchen Tier, wenn es ein repräsentatives feudales Jagdtier sein soll, zuschreiben kann (Konstruktion!*)

zu Unsummen für sein auch der feudalen Imagepflege dienendes Hobby ausgab (was bekannt war, weil es den Staatshaushalt belastete).

- ins Sforza-Haus, weil es dort zumindest einen Fall von exzessiver Haltung zahlreicher Frettchen als pets gab⁴⁵.
- Es konnte zum fürstlichen Jagdbegleiter stilisiert werden, weil es außer in der eher bäuerlichen Netz- auch in der edlen Beizjagd (mit Falken) eingesetzt wurde.
- Man konnte ihm also ebenso etwas Hündisches geben wie etwas Hengsthaftes und sogar Löwiges: eine statuarische Haltung wie einem jener Marmorlöwen, die an Parkeingängen Wappenschilder tragen: repräsentatives Jagdtier wie so ein mythologischer Aktyon-Hund, ein Hirschhund für die Parforcejagd, einem wohlgerittenen Schlachtross vergleichbar, mit dem man sich nachher dann paradiere lässt.
- Außerdem waren die damaligen Frettchen als Produkt einer bestimmten Urzucht, die vor der Zeitenwende im Orient vorgenommen worden war, alle Albinos, also gelblich(!)⁴⁶ weiß, was als Hinweis auf den Moro als Italiens Weißes Hermelin verstanden werden konnte, ohne wieder durch tiefschwarze Abzeichen, besonders durch die jedermann geläufige Schwanzspitze des Hermelin-Pelzes („der Hermelin“!⁴⁷)
- Zu Cecilia war eine besondere Beziehung herzustellen, weil sie gerade schwanger mit dem späteren Cesare Sforza war, dessen Name verrät, dass man trotz seiner illegitimen Geburt daran gedacht hat, im Notfall auf ihn als Thronfolger zurückzugreifen: zwar nicht die Frettchen, wohl aber die sehr viel kleineren Wiesel, noch gängigere Haustier damals („Mauswiesel“, „diebische Wiesel“), galten als wohltuende Schwangerschafts- und Geburtsbegleiter.
- Vor allem aber: trotz dieser latenten Verwendungsressourcen waren die Frettchen, sicher auch, weil sie als Zuchtform des Iltisses zurecht in dem schlechten Ruf standen, Stinktiere zu sein, *absolut unterdeterminiert in symbolischer Hinsicht*, sie waren nicht nur allegoriefrei, sondern *sogar allegorie-unfähig, allegorieresistent: das ideale Antihermelin* – wie herbeigerufen!
- Dafür aber reichlich vorhanden / problemlos zu beschaffen, um in jeder gewünschten Weise studiert, bei Bedarf auch sezirt zu werden.

(Um es ein für allemal klarzustellen: es geht hier nicht um Realismus im Sinne einer alltagshistorischen Dokumentation: nein, gab es nicht wirklich ein Moro-Lieblingsfrettchen, das Cecilia immer hüten durfte und das auf sie aufpasste usw.: dieses Tier ist Konstruktion – aber eine im Sinne der Aristotelischen Tagödientheorie *wahrscheinliche!*)

⁴⁵ Literaturhinweis

⁴⁶

⁴⁷ Noch in der jetzigen Wikipedia... neunmalkluger Verwechslung

Konstruktion, Ermalung und Integration des Furetto

*Einleitung und Kommentar*⁴⁸

Wie nun war dieses Tier, das nur ein Frettchen sein konnte und doch etwas ganz anderes werden musste und für das wir trotz Gleichbedeutung bei der Bezeichnung Furetto bleiben, so ins Bild zu bekommen, dass es ins Bild neuen Typs hineinpasste und womöglich auch wieder eine Funktion oder Funktionen in ihm zu gewinnen?

- Noch einmal von vorn: Revision der Aufgabe (mit weiterer Transgression des „Auftrags“) – im Kopf. Und zwar
- Revision von Konzept und Bildplan-Vorzeichnung-Blaupause
- in Archiv und Atelier.
- Feldstudien: Frettchen-Besorgung, -Beobachtung, -Untersuchung, -Sektion
- Ein-Malung vor Ort: bei Cecilia, an dieser Stelle, in diesem Licht...

⁴⁸ Die Umsetzung des Frettchen-Einfalls in die Konstruktion des Furetto ist offenbar nicht in einem Zuge, sondern in unterscheidbaren, wenn auch nicht gänzlich trennbaren Etappen erfolgt: Zunächst scheint er nur bewirkt zu haben, dass Leonardo plötzlich die Lösbarkeit der Aufgabe vor Augen stand: es gab ein identifizierbares Tier, das alternativ zum gestorbenen Hermelin dessen Rolle in einem Bild neuen Typs spielen konnte.

So gab er sich daran, sicher im Atelier und unter Mithilfe seiner Belegschaft und seiner Ressourcen (Skizzenbücher...), dem hingegossenen Jammertier eine Haltung zu geben und es Moro-würdig in einen kleinen Löwen und paradierenden Hengst zu verwandeln.

Dann erst bzw. parallel hierzu begann er sich mit Frettchen zu beschäftigen: suchte sich welche, beobachtete und betastete sie, skizzierte sie gemäß ihrer Erscheinung und schleppte das eine oder andere zu Cecilia, um es genau dort, wo er sie porträtiert hatte, mit ihr zusammen Modell sitzen zu lassen. Anders wäre es nicht gelungen, dem Furetto jene Präsenz zu verleihen, die wir oben ausführlich beschrieben haben: also dass vom Tier in einer bestimmten Sekunde sowohl ein Schatten als auch ein Lichtfleck auf Cecilians Haut fällt, dass wir durch sie seine Wärme wie sein Strampeln spüren, dass sein Fell zu zittern scheint...

Das kann ihm ab einem bestimmten Zeitpunkt / Punkt der Fertigstellung nicht mehr genügt und dazu bewegen haben, die Untersuchung dieses Modelltiers gründlicher anzugehen. Er studierte seine Physiologie nach seinen Maßstäben und auf seine Art wissenschaftlich, was seine Sektion einschloss. Das erst setzte ihn zu jenem Hyperrealismus instand, mit dem Hör- und Tastorgane festgehalten sind und der überbemuskelten typischen Frettchenstirn seinen Höhepunkt findet: im schärfsten Kontrast zum zärtlichen Sfumato, mit dem die Oberfläche von Cecilians Körper Geist-transparent wird und ihr Selbst durchlässt, „nagelt“ der Maler das Tier auf die Undurchlässigkeit seines Körpers, damit aber auf seine Gefangenschaft in Identität als Summe der objektiven Eigenschaften, die ein liebeerwirktes „Kommen“ und Kommen-Lassen von nichtidentischer Selbstheit unmöglich macht – womit er den Furetto auf das nagelt, was tatsächlich mit ihm schicksalhaft *ist*: wiewohl seinem Herrn übertierisch ergeben, vermag er den Schritt zu eigener Humanität (lieben und geliebt werden zu können) nicht zu tun.

Kommentar 1

Auf biologischer, zugleich aber auch kultureller Grundlage war das Tier erst einmal neu zu konstruieren

Es war sowohl in Ambiente als auch in Aura zu integrieren

Ebenso in den entsprechenden Verweisungszusammenhang – passiv und adaptiv wie aber auch aktiv und produktiv weiterführend

Ebenso in das komplexe Spiel der Blicke und des Dialogs der Selbste

Integration-Umfunktionierung

Mit dem Furetto aber, der in einzigartiger Weise ein Frettchen ist (eine anthropoides, ein hündisches, löwiges, sehr lebendig und bei aller taxonomischen Korrektheit konstruiert durch und durch), hat Leonardo das Bild nicht nur gerettet, sondern auch entscheidend bereichert, ja: ihm neue Dimensionen hinzugefügt.

Doppelporträt

Aus dem Porträt ist ein Doppelporträt geworden, in dem das eine auf das andere verweist und das eine sich vom anderen abhebt

Thematische Erweiterung

Verdoppelt oder erweitert ist auch die Thematik. Ging es immer schon um *Liebe* im Sinne jenes Humanums, das ..., so geht es nun auch um die Mensch-Tier-Beziehung und damit um Liebe in einem erweiterten Sinn, der sie grundsätzlicher fasst als eine Beziehungsart, die auch unser Verhältnis zunächst zu den Haustieren, damit aber tendenziell auch zu wilden Tieren und allen Lebewesen, zu Natur und Landschaft, Meer, Erde und Welt überhaupt betrifft, eine Beziehungsart, die sich, indem sie sich in Gegensatz zur Ausübung von Macht wie zum Nageln auf Identität setzt (Ich Moro, Herzog, Hausherr, Mann, Jäger, Du Bürgerin, Frau und Mätresse – während der Furetto nichts ist als Waffe und Spielzeug) geradezu und in genauem Sinn als Seinsweise entpuppt.

Spezieller jetzt aber gerade auch um unsere Beziehung zu Haustieren und Tieren... überhaupt...

Vorspiel / Satyrspiel / Portal / Vorhof vor dem Allerheiligsten

Der Bild-Raum erweitert sich nach vorne um einen Vorbau, der die Funktion eines Portals und Vorhofes bekommt, durch das man geht und in dem man sich aufhalten kann und in dem ein Präludium stattfindet, bevor es ins Allerheiligste geht...

Index

Hier findet eine neue Indizierung des Bildes statt – als dessen, was es nun ist: kein allegorisches Gemälde oder Porträt alten Stils, sondern als eines zu liebenden, das anmutend, ja selber schon „liebend“ auf uns zu kommt...

Pragmatik

Hier entscheidet sich vorlaufend, dass dieses Gemälde uns nicht nur erotisch in engerem Sinne ergreifen will, sondern in einem umfassenderen: Liebe ist auch eine Sache unseres Weltbezugs...

Fanal

Dieser Eingang ist / bedeutet so zugleich ein Fanal: die Kunst soll etwas anderes werden – nicht mehr ein Sonderfeld der Rhetorik und Christenlehre..., sondern etwas, das auf ganz eigene Weise, sinnlich, mit dem ganzen Leibe, medienspezifisch... die Menschen ergreift...

Didaktik

Ein gewissermaßen didaktischer Vorhof, in dem man so für die Aneignung des Allerheiligsten trainieren kann – sich so auf Präsenz hin umerziehen... - kann, wie wir Sie das oben in „Die Präsenz des Furetto“ durchgemacht haben.

Erster Schritt (im Atelier): Das Generische⁴⁹

Zunächst einmal schaute sich Leonardo am weitläufigen Mailänder Herzogshof nach Frettchen um und fand in den Stallungen reichlich davon. Seine Position machte es ihm leicht, sie sich ausgiebig vorführen zu lassen und sie aus der Nähe – auch anfassend – zu studieren: wie sie sich mit ihrem langgestreckten muskulösen Körper bewegen, wie die Muskeln spielen und dabei sich abzeichnen, wie sie riechen, sich anfühlen. Er konnte sich eins töten lassen und schnitt es eigenhändig auf, um dem gefürchteten Biss dieser Tiere auf die Spur zu kommen und entdeckte dabei die Ursache für den breit gewölbten Schädel / die breite Stirn dieser Tiere: das sind ja nicht wie die kleineren Wiesel (Mauswiesel und Hermeln) Schnappjäger von kleinen Nagern, sondern es sind Zupack- und Halte-Jäger, die

⁴⁹ Generische Eigenschaften

Was Leonardo also zweifellos vielfältig zeichnet und in Gedanken ins Gemälde / auf der schon provisorisch, aber „oben“ schon fertig bemalten Holztafel eintrug: ein Stolz(ier)-Tier, ein Herrschertier, ein unterwürfiges Tier. Er konnte sich reichlich im Fundus seiner eigenen Zeichnungen, darunter ganz aktuell die Vorstudien zum kolossalen Reiterstandbild des Herzogs, bedienen, hatte aber natürlich auch vor Augen, was im Bildsprach-Schatz seiner Zeit hierzu passend vorhanden war:

Generisch: Das Frettchen des Ateliers

Offensichtlich hat die erlösende Gewissheit, auf das Tier gekommen zu sein, das das gestorbene Hermelin ersetzen konnte, nicht umgehend dazu geführt, dass Leonardo nun gleich Frettchen aufgesucht und studiert hätte – jedenfalls nicht *nur* dazu, denn unabhängig von derlei hat er zunächst einmal im Atelier gearbeitet und die Ressourcen genutzt, die er hier besaß: seine Skizzenbücher zu allen möglichen Tieren, von denen sich etwas abschauen ließ, was er für das ihm vorschwebende Alternativtier gebrauchen konnte: wohldressiert-statiöse Hengste von hohem Repräsentationswert wie die Pläne zur berühmten Reiterstatue, martialisch-herrische Löwen und vieles andere. Hier eine kleine Auswahl: Das sind zwei Studien zum damals aktuellen Reiterstandbild für Ludovico Sforza, in denen man die „Aufrichtung“, reiterlich gesprochen, des Furetto vorweggenommen sehen kann. Sie gehört in der Natur zu den Haltungen, die der vor den Stuten und vor den Rivalen paradierende Hengst einnimmt, um zu imponieren und einzuschüchtern – was sich in der Reiterei der dressierende Mensch sozusagen zu eigen macht.

Es folgen Studien zu frettchenverwandten Carnivoren, an denen sich ablesen lässt, wie die Evolution Gemeinsamkeiten der Form hervorgebracht hat, die sich vom Künstler dann für verschiedene Spezies verwenden lassen. Danach Beispiele dafür, wie Leonardo genau diese Universalsprache studiert und wie überzeugend er sie in einem chimärischen Mischwesen kombinieren kann, das anmutet, als könne es nicht erfunden und konstruiert sein.

Worauf es ankommt:

L malt / konstruiert das Tier zunächst gemäß seinem generischen So-Sein und Sein-zu-Haben, das nicht nur von der Natur, sondern auch von Kultur: Domestikation... bestimmt ist

Sich unter den menschnahen Tieren, ihren Bilder in der Tradition und in den eigenen Skizzenbüchern umschauend brachte er das hingegossene Non-Hermelin in eine Haltung, die in ihrer Ergebnisheit, Abgerichtetheit und intrinsischen Treue hündisch, in ihrem imponierenden Stolz zugleich löwig und und hengstig ist.

Diese universale „Sprache“ und Kombinierbarkeit... - Unüberarbeitet = unangepasst an die Frettchen-Spezifik sind rechter „Arm“ und diese mehr als löwige Prätze geblieben

Während die linke Pfote offenbar wischend übermalt wurde (wie genau?), um das in diesem Bereich arg schematisch konstruierte Tier in die Präsenz des Bildes hineinzuholen!

sich wie ihre Wildform, der Iltis, auch an Tiere wie den Feldhasen heranwagen, die größer sind als sie selbst, und so verlaufen über Stirn und Schädel die gewaltigen Stränge der Beißmuskeln, was ja kontraintuitiv ist (für unsere Intuition sitzen Beißmuskeln wie bei uns selbst in den Backen).

Er wartete die Ergebnisse seiner Studien aber nicht ab, sondern konstruierte mit Hilfe seiner Bücher* und Mappen* fremder und eigener Zeichnungen ein Idealfrettchen, mit dem das chimärische Ausgangswesen und Anti-Hermelin den jetzt an es zu stellenden Ansprüchen entgegenwuchs: Canitas, Equitas, Leonitas: Im Sinne der veränderten Bildidee musste es ein ideales Frauen- wie Männertier werden, ein gefahrlos-anschiemiges, im Gegensatz zu empirischen Frettchen beißgehemmtes Schoßtier, das zugleich grenzenlos treuer und zuverlässiger Jagdbegleiter war; im Interesse des nicht uneitlen, auf Repräsentation erpichten Moro musste es statiös wie das Reitpferd eines paradierenden Herrschers daherkommen, in dem seiner Macht bzw. des Hofes wie ein Marmorlöwe, der einen Eingang bewacht und sich dabei auf einen Wappenschild stützt.

Hier einige Belege für diese universale Bildsprache:



Das sind Studien Leonardos an carnivorischen Säugern, die offensichtlich nicht nur für Abbildungen von Exemplaren der jeweiligen Art (links Bär, rechts Hund[?]) zu verwenden waren und dank der Universalsprache der Evolution unser Bild vorbereiten konnten, auch wenn er noch nicht wusste, welcher Spezies es überhaupt (wenn überhaupt einer⁵⁰) angehören sollte.



⁵⁰ Tatsächlich wird die These, das Begleittier der Cecilia sei gar kein bestimmtes biologisch-taxonomisches Tier, an prominenter Stelle vertreten: in Krakau, wo man sich von einem Künstler folgendes Modell hat anfertigen lassen, um es im Rahmen des didaktischen Beiwerks der Porträtpräsentation zu zeigen.



Equitas: Vorstudien zum Reiterdenkmal Luidovico Sforzas. Leonardo erfasst vorbildlich, was die ästhetische Qualität des (wie die Reiter sagen) „aufgerichteten“ und „versammelten“ Reithengstes ausmacht, die biologisch im Balzverhalten gründet.



Leonitas: Links „der“ antik-klassische Löwe von der Insel Amorgos, rechts ein Favorit des neuzeitlichen Klassizismus. Die Ähnlichkeit mit unserm Furetto (wie die noch deutlichere mit dem Krakauer Co-Exponat!) ist nicht zu übersehen: Löwigkeit, Herrscherwürde, Machtrepräsentanz!



Canitas: Hier in Ermangelung überlieferter Hundestudien von Leonardo selbst zwei Hunde des kongenialen Tizian. Auch die „Canitas“ des Furetto kommt nicht von ungefähr / aus dem Nichts: dieser beseelte Ausdruck von Ergebenheit, Treuherzigkeit, Zuverlässigkeit, hingeebener Stärke und traurigen Minderwertigkeitswissens.



Die Studie links ist der denkbar gelungenste Nachweis einer Tier- und Menschenkommunikation verbindenden Universalsprache der Mimik: Hengst, Löwe und Mensch verbindet der nämliche Ausdruck äußerster (verzweifelter) Wut. Links die womöglich noch größeres Staunen erregende Kombination verschiedener empirischer Tiere zu einem Mischwesen, auf das man hereinfallen könnte, von dem man schwören möchte, dass es nur das Porträt eines so auch gesehenen sein müsse.

Zweiter Schritt („im Feld“): Das Spezifische



Jetzt erst stattete Leonardo den Furetto mit den artspezifischen Merkmalen des Frettchens aus: Breite und – was man empirisch gar nicht sieht! - hügelige Muskelstirn, die entsprechende Bemuskelung der Greif-„Arme“ und -Tatzen eines Raubtiers, das nicht wie Hermelin und Wiesel Kleintiere schnappt, sondern größere festhalten muss*, das feinstmechanische Hörorgan des verfolgenden Höhenjägers, den Albinismus des Pelzes, der Augen, der Schnauze. Zum Vergleich noch einmal Hermelinfotos:



Das edlere Profil



Gegenüber dem Urkopf (links) verbreitert eonardo die Nasenpartie entscheidend (Mitte), ohne ihr die Stumpfheit zu geben, die Frettchengesichter aufweisen können und die ihnen etwas Mopsiges, wie man auch sagt: etwas Unedles gibt, wobei „Adel“ wohl immer auf eine gewisse Menschenähnlichkeit zielt (arabische Pferde finden wir u.a. deshalb edel, weil sie wie wir eine hohe und breite Stirn in Verbindung mit einem konkaven und darum „nasigen“ Profil haben (gegenüber „Rammsnase“ bzw. „Rammskopf“ des nicht weniger durchgezüchteten Andalusiers [→ Lipizaner der Wiener Spanischen Hofreitschule])...

Dritter Schritt (im Atelier): Einzeichnung

Was bedeutete es nun, *dieses konstruierte Tier ins Bild zu versetzen?*

Cecilia und die Liebe und das paradigmatisch neue, das „liebende“ Bild waren ermalt

Es musste in mehrfachem Sinn eine „Ein-Zeichnung“ vorgenommen werden:

- der konzeptionellen Veränderung gemäß eine Modifikation und Ergänzung der Vor-Zeichnung
- Etwas spezifisch Nonmalerisch-Zeichnerisches: nicht Sache der Malerei, wohl aber der Zeichnung ist es, im Sinne biologischen Illustration das jeweils Generische herausgestellt zu fixieren, so dass ein abgebildetes Wesen seiner Artung exemplarisch entspricht, der Löwe löwig erscheint usw.
- Das aber in den Kontext oder in die Aura / die Welt / die Suppe des Gemäldes geriet und ebenso von ihr affiziert wurde, wie es in diese spezifisch hineinwirkte.

Letzteres wurde spürbar, als Leonardo den minutiös erforschten Frettchenschädel ins Bild einzutragen begann: Umgehend geriet er in Kontrast und Widerspruch zum Antlitz Cecílias, dessen Biologie ja nicht nur durch Schmuck und Frisur kultiviert ist, sondern durch seine eigentümliche, zur Empathie gesteigerte Transparenz das unverwechselbare und vom Generischen sich gerade emanzipierende Selbst durchscheinen lässt. Durch Ein-Zeichnung wird evident, dass solches und damit auch die dialogische *Liebesbeziehung* zum Eintretenden dem Furetto versagt ist, es ließ sich aber auch machen – und so machte es Leonardo dann auch – dass auf der Folie humaner Liebesfähigkeit das Leid, wenn nicht die stumme Trauer des Tieres spürbar wird, die uns von den uns nahestehenden animalischen Begleitern (mehr oder weniger) bekannt ist (siehe oben:).

Kontraste und Spiegelung, wie sie von selber sich anboten, nutzend „integrierte“ Leonardo den Furetto *zeichnerisch-malerisch* also dahingehend, dass er *zum mitfühlenden und mitgefühlten Parellelwesen zu Cecilia in ihrer Liebesbeziehung* wurde.

Kommentar mit evtl. in den Haupttext noch Einzuarbeitendem:

Empathie und Penetration – aber anders! Ohne Personalität, Subjektivität,
Anthropomorphie

Melancholisch: Das Frettchen der Invasion oder die Melancholie des Furetto

Einleitung: Träger der Springlebendigkeit ist der gestreckte Körper, wie er strampelt und zittert...

Anders der Kopf, der von dieser Lebendigkeit zwar zehrt und ja auch lichtmäßig wohlsituiert ist, für sich genommen aber auf eine sehr sachliche, statische... Weise naturgetreu ist (taxonomisch: wie sie immer sind, die Frettchen) – und in schreiendem Kontrast dazu bzw. vielleicht auch gerade mit hierdurch so einen traurigen, belämmerten Eindruck macht und unser Mitleid erregt

Beschreibung des FurettoGesichts

Wie gezeigt: der Schädel im Augen- und Nasenbereich

Verbreitert in Maßen bei Bewahrung einer gewissen Nasigkeit;

Haut über Knochen gespannt,

Schädel tritt vor: Augenhöhle (s. Röntgenbild!)

Mimik-unfähig

Nase und Mund

Vor Schnauze aufgehört, man ahnt Helligkeit mehr, als man sie sieht → keinerlei Ausdruck, keine „Sprech-“ oder z.B. Lächel-Potenz

Ohren und Schnurrhaare

Fast überfeinert, überakribisch gemalt: → Instrumente *und nur das*.

Die Augen

Irgendwie kurzsichtig, vielleicht vom Albino-Eindruck her, vielleicht auch davon, dass das in der Tat keine Sehtiere sind. Aber auch merkwürdig blicklos, „kuckend“, „aus der Wäsche“, ins Unbestimmte, wie konzentriert aufs Gehör; unlebendig, „blind“, tot, Sehknöpfe außer Funktion

Die lebendige Totheit der Augen

Von hier aus (nach dem Sinn des Hyperverismus der Muskelstirn fragend) fällt unser Blick noch einmal auf die Augen: die sind ja nicht einfach „hell“ und menschenbraun, sie sind ja auch „tot“: blicklos, Leibesantenne weder so noch so: kein Lichtpunkt...

~ Ohren, die nur hörig sind, aber nicht an-hören können: Sehknöpfe ~ Schnurrhaare, die vielleicht kitzeln, aber nicht streicheln können

Die bemuskelte Stirn

Einzigster Träger von Springlebendigkeit durch Einstimmung in Muskelbewegung

Aber kontra Realwahrnehmung, *unersichtlich* (siehe Bildfolge)!

Wenn, dann hier (in Verbindung mit Knochigkeit insbes. der Augenhöhlen) der Beweis der Sektion. Plausibel durch Neugier: woher dieses große Schädelrund, woher die Bisigkeit? Es ist ja kontraintuitiv, dass die Beißkraft solcher Tiere nicht aus Backenmuskeln, sondern von oben kommt!

Jägerblick: Fitness und Verfügbarkeit / ... werden überzeichnet, um am Jagdtier das prüfende Augenmerk seines eintretenden Halters sich abzeichnen zu lassen: die Identifiziertheit und Fixiertheit in einer Rolle, unter der der Furetto, wie sich zeigen wird und uns schon gezeigt hat, *auch leidet*.

Biologischer Verismus

Den Erfolg haben wir vor uns. Der Schädel erfährt die frettchentypische Rundung und Bemuskelung, Ohren und Schnurrhaare diese akribische Ausarbeitung, die nur am Tier direkt und vielleicht auch nur incl. Sektion erfolgen kann. Die *Röte* der Augen und der Schnauze in der klassischen / extremen Ausprägung von Albinismus wird zwar vermieden, nicht aber das Entscheidende: die das Wildtier negierende, gleichsam „humane“ oder „anthropoide“ Aufgehelltheit, ein leicht rosiges Braun von Augen und Schnauze*, wie es bei Albinos ebenso vorkommt (jener Albino-Elefant, der gerade durch die Presse geht, hat *blaue* Augen!).

Allerdings übertreibt Leonardo die Sache, so als verfolge er ähnliche Absichten wie bei seinen lehrbuchmäßigen Muskelmänner- und anatomischen Studien, die auf unseren heutigen Plastinierer vorausweisen: kein wirkliches Frettchen *zeigt* so seine bemuskelte Stirn, bei keinem sticht die Feinheit des Hörapparats derart hervor..., alles ist entschieden verwuschelter, wenn ich das mal so sagen darf, und dank der Durchleuchtungen des Gemäldes kann man sogar verfolgen, wie es geschehen ist. Eine erste Erklärung ist die, dass wir das Tier ja mit den Augen des Moro sehen sollen, der im Hereintreten seinen Jagdbegleiter inspiziert und sich von seiner Form und Fitness überzeugt. Das geht über in die wohl treffendste Einsicht: Als Haus- und Leibherr lässt der Moro das Licht des Tages, also des Schöpfers herein, und so erscheint ein jegliches in seinem Wesen, in seiner Identität, in dem, worauf die Natur es fixiert hat, und im Gegensatz zu Cecilia, die transparent sein und entgegen ihrer Festgelegtheit auf Fraulichkeit-Mätressentum-Sexyness transparent sein und im Liebesblick ihr nichtidentisches Selbst zeigen darf, *bleibt das Tier auf seine Bio-Identität zum eigenen Leidwesen genagelt* (s.o.).



Deutung:

Gesamteindruck

Ein Antlitz, das keins sein darf. Melancholie / Depression, lebendig tot, auf geistlose Weise pseudolebendig; mit leiderregend, dabei treu und tapfer-moralisch

Verkürzte Nasigkeit

Ziemlich entscheidend dieser Fond: eine anthropomorphe Gesichtlichkeit, die von der dem Brutalfrettchen nicht gegebenen edlen Langstreckung kommt und die zum Träger von ... werden könnte bzw. von Vermissten, wenn es nicht geht

Prothesigkeit der Sinnesorgane

Dass sie so präpotent instrumentig wirken, sich nicht multifunktional auch für anderes eigenen so wie ein Ohrwascherl oder ein Lippenhaarbewuchs. Man kann damit akustisch hören, aber nicht „hörender hören“, an-hören, auch nichtge-horchen oder hörig sein (obwohl dies gerade dann übrigbleibt). Blicklose, der Tiefe wie der Feuchte... unfähige Knopf-Augen wie bei Spinnen u. dgl.

Hörigkeit s.o.

Blick-Kastriertheit

Es fehlt ja auch der Lichtpunkt wie auf dem obigen Foto sogar! Das Tier „kuckt“ ja bloß „aus der Wäsche“, ~ Stieren... Man kann mit solchen Augen nicht äugeln = handeln, verführen, in den Liebesdialog treten... - was in dem Kontext hier ja in der Luft liegt und vom hörigen Tier ja insgeheim auch „gewünscht“ wird!

Intransparenz gar der Stirn

Vielleicht wird uns die Widersprüchlichkeit der Stirn: dass sie einerseits das Bewegteste an diesem Gesicht ist, andererseits aber nur, wenn man hervorzieht, was gar nicht sichtbar ist, erst verständlich, wenn wir damit vergleichen, wie Cecilias Antlitz / Haut... ermalt ist – siehe auch TDF: sfumato hier wie auch dort, aber hier führt es statt auf Geist, den wir durch Einfühlung erwecken, auf Muskelpakete, die nichts durchlassen – oder etwas ganz anderes durchlassen: das empathisch erfühlbare Leid...

Die Trauer, kein Mensch zu sein

Empfundene Intransparenz = Genageltheit auf Identität, auf SEIN: nicht aus seiner Haut zu können

Vierter Schritt (vor Ort, bei Cecilia / im Palast): Einmalung

Einleitung

Das aber konnte von einem bestimmten Punkt an nur bei ihr im Palast geschehen. Ob er sie wirklich mit einem Frettchen hat Modell sitzen lassen? Wir bezweifeln es, obwohl es fast zwingend so aussieht, wie wir unter „Die Präsenz des Furetto“ dargetan haben: Leonardo hat tatsächlich vom Hinterkopf des Furetto einen Lichtfleck in Cecilians Ausschnitt fallen lassen – absolut genau den Lichtverhältnissen bei zu bestimmter Stunde geöffnetem Portale entsprechend.

Jedenfalls gab Leonardo dem ein-gezeichneten Furetto im Finish-mit-dem-Pinsel eine „unterbundene Präsenz“, die auch ihn mit jenen Augen-der-Liebe sehen lässt, die ihm in der Mimesis dargestellter Wirklichkeit (von Cecilia und vor allem vom Moro) versagt bleibt: Rührung und Mitleid des Betrachters noch heute.

Hatte die letzte, äußerste, die „invasive“, das tiefere SELBST des porträtierten Wesens dialogisch zutage fördernde Ein-Fühlung im Hauptfeld des Bildes darin bestanden, das sfumato erzeugende Lasieren-Übermalen-Lasieren so weit zu treiben, dass im entstehenden Fast-Nichts jenes Geistige als Echo von Einfühlung aufscheint, wie es die folgende Bildfolge dokumentiert:



*Das linke Bild ist dem Werk von Pascal Cotte entnommen und zeigt die Nach-Stellung des Porträts mit einem Model. Deutlich wird das vom Schulterblick bewirkte Hervortreten des Halsmuskels, das auch Leonardo zunächst realisiert (das mittlere Bild gibt eine tiefer liegende Malschicht wieder), um es dann durch wiederholtes Lasieren-Übermalen zugunsten einer fast nur noch zu ahnenden Sichtbarkeit der „direkt zum Herzen führenden“ Kehlrube – **der absoluten Mitte des ganzen Bildes!!!** – zurückzunehmen: SFUMATO!*

...so war auf der Stirn des Furetto im Zusammenspiel mit der Knochigkeit des Gesichts und der Totheit der Augen das genaue Parallel- und Gegenstück entstanden: unter der letzten Lasur erscheint als das Letztmögliche der zärtlich-evokativen Vernichtung an der Stelle des Geistigen selbst die intransparente Schranke, die auf ein nur rudimentär, wenn überhaupt entwickeltes Selbst und jedenfalls auf ein Leiden verweist: das Leiden an Intransparenz des Körpers und Leibes = daran, nicht Mensch werden und in keine rechte Liebesbeziehung treten zu können⁵¹ (in der Mitte eine von Cotte nicht ganz unproblematisch* rekonstruierte tiefere Malschicht, die noch „realistisch“ das Fellige eines empirischen Frettchengesichts (links) zeigt):



Leonardo hatte ermalt, dass sich das Herz des Betrachters auch diesem Tier öffnet, ihm aber dort, wo es in Dialog mit ihm treten könnte und wo sich bei Cecilia ein geistiges Innerstes auftut, eine Schranke aus seinsfixierendem Fell-, Muskel- und Knochengewebe den Weg sperrt. Er kann es nicht lieben, so wie es das nicht kann – Mitleid ist das Ergebnis und Rührung ob des fühlbar-rudimentären Leidens daran.

⁵¹ [Präsenz:] ... dass sie gewissermaßen aus zwei Schritten besteht: erst reißt sie uns in die unmittelbare Nähe, in der Bild- und lebensweltliche Haecceitas miteinander verschmelzen, dann dringt sie auf dem Wege der intim-persönliche Erinnerung aufbietenden Empathie ins Innere von „Seele“ und SELBST. Das aber bedeutete im Falle des Tieres-nun die Gewährwerdung einer Schranke: der Leib des Tieres – so man überhaupt von einem sprechen mag – besitzt die Transparenz des Menschenleibs eben nicht, und so musste die Zärtlichkeit von Leonardo Sfumato im Fall des Furetto auf undurchdringliche Knochen ,Knorpel*, Haare* und Muskeln stoßen, wo es uns bei Cecilia mit dem Echo des eigenen Inneren den „Hall“ ihres Innersten gibt – auf Knochen ,Knorpel*, Haare* und Muskeln immerhin, die durch Empathie dann doch wieder zu Trägern von Ausdruck werden: nicht eines SELBST eigentlich, aber eines Leidens daran, opak zu sein und kein Mensch werden zu können.

Um das malen zu können, hatte Leonardo wirkliche Frettchen naturwissenschaftlich studieren und wahrscheinlich auch Sektionen vornehmen müssen er könnte letzteres vor allem getan haben, um dieser eigentümlichen Trauer der domestizierten Tiere, die ihm schon beim Kürschner (wieder) aufgegangen sein mag, auf die Spur zu kommen – wozu wir sagen müssen, dass es gelungen ist.

Evtl. Anmerkung zu meinen Ausführungen im Hauptwerk über den menschlichen Körper „als Liebesmaschine“. – im (vielleicht einzig wahren) Unterschied zu allen tierischen!

Aber Welch ein schöner Beleg auch dafür, wie und auf welche eigene und unter wesentlichen Aspekten überlegene Weise KUNST WISSENSCHAFT IST oder sein kann!! Leonardo ERMALTE das!

Bilanz

Krise bewältigt, Bild gerettet

*Bild angereichert und vertieft*⁵²

Aber wie es mit Krisen so ist: einmal ausgestanden, haben sie zu Anreicherung und Vertiefung geführt:

⁵² Das ursprüngliche Konzept des Bildes muss ja darin bestanden haben, die zu Porträtierende an ihrem Liebhaber mit verführerischem Schulterblick vorbeigehen zu lassen, ein Maskottchen bei sich führend, das ihre Keuschheit und zugleich seinen Edelmut symbolisiert, aber mitspielt, indem es einen „ans Portepeee fassenden“ Parallelblick auf den nämlichen wirft: das emblematisch-allegorische Tier „Hermelin“. Nachdem dieses im paradigmatisch neuen und neuartig formierten Bild-der-Präsenz oder *selbst liebenden Mimesis einer realen Liebesbeziehung* unmöglich geworden ist, liefert der Furetto den realistischen Anlass für die Ankunft des Liebhabers und das realistische Werkzeug, mit dem die berechnend-experimentierende, das Ereignis des Liebesblicks heraufbeschwörende unterlegene Frau sich zugleich schützt und Aufmerksamkeit ebenso bannt wie in ihre Richtung lenkt, auch die Machtverschiebung signalisiert, die sie vollbringt, indem sie ihm den Wind aus den Segeln nimmt und Symmetrie / Augenhöhe herstellt.

Befestigung > Konkretisierung der Bildfiktion „Übergabe“ und des Realismus

Zunächst hat Leonardo die Bildfiktion – dass es sich hier eben auch um Mimesis handelt im Sinne von Darstellung menschlicher Praxis – nachhaltig konkretisiert und damit verstärkt: der fürstliche Liebhaber kommt nicht nur so vorbei, sondern er hat einen bedeutungsschwangeren Anlass, durch den zugleich eine zweite Geschehensebene und eine Verdopplung des Ereignisses geschieht: der benutzende Herr wird von zweien seiner Objekte, der Mensch Ludovico von zwei Wesen mit persönlichem Bezug zu ihm empfangen.

Integration inhaltlich:

Unterstützung der Qualitäten Cecílias, die ähnlich ihrer Verführungskraft im Hauptbild zweitrangig geworden waren: nun werden sie, in die Vordergründigkeit geholt, nach-unterstrichen ohne sie wieder zu Hauptwecken zu machen, wie es im Sinne gewisser Erwartungen gewesen wäre. Dito: Ambiente, Palast, Moro-Besitztümer, Mailand: alles Kostbarkeiten von Gnaden des Herzogs (s. Belluncioni)

Vitalität, Jugendlichkeit...

Die Inspektion des Moro findet ihr Widerlager. Sie hat Ordnung gehalten, Funktion erfüllt, sich als staatstragend... erwiesen

Integration formal:

Spiegelung in / mit Cecilia sowie ihrem Outfit... und Umfeld, zugleich Stärkung des Gesehenheits- bzw. Blickwechselprinzips

Integration in die Botschaft

Die Relativität der Eigenschaften! Auch das Tier ist nicht bloß die Summe seiner Eigenschaften, auch es hat in ihnen nicht einfach sein „Wesen“

Integration in die Botschaft

„Liebe“ im tiefsten – in abgeleitetem Auch-Sinn: Kontrast und Vergleich

„Liebe“ in allgemeinerem, grundsätzlicherem Sinn

Neben-Thema Tier-Mensch-Beziehung, Tierverwertung, Tierforschung, Tierverhältnis → Tier- und Naturschutz, Veganismus usw.

Auch für die Kunst: → Malprinzip siehe Courbet

Porträt- bzw. Cecilia-Aspekt: „Schicksal“ in charakteristisch *anderem* Sinn → noch größere Tiefe und Exemplarität von Cecilia (!) und ihrem Bildnis (~ Mona Lisa)

So war das Bild auch politisch(er) geworden: was ist mit den weniger Privilegierten, von den Tieren zu schweigen? Entspricht die Einkerkelung in „seiner Natur“ nicht der in menschengemachter Macht? Liebe sollte Prinzip menschlicher Praxis im Ganzen sein! ~ KU!

Ursprünglich war das Tier – als Hermelin – nur eine unterstützende Beigabe gewesen, eine im Grunde entbehrliche Zutat, wohl auch der Ungewissheit entsprungen, sein Ziel auch ohne Rhetorik, ohne allegorische Bekräftigung eines auch mit medienspezifischen Mitteln Aussagbaren zu erreichen. Jetzt hatte es sich nach vorn geschoben und war zu (fast?)

Der Furetto ergänzt und spiegelt: intrinsisch treu und moralisch können auch Tiere sein, und auch sie – alle?: zunächst die Haustiere – verdienen eine anerkennend-liebende Haltung zu ihnen → Landwirtschaft, Fleischindustrie, Naturschutz, Veganismus, Non-Touristik...

...woher kommt diese schlagende Anmutung von Authentizität? Wir haben dieses unverwechselbare Individuum bereits in jenem Urkopf, der als unterste Schicht seiner Abbildung unter der Oberfläche des Gemäldes zu finden ist, wiedererkannt. Sie entstammt dem intuitiv hingeworfenen Non-Wesen, dem verbrannten Hermelin, das noch kein Frettchen ist, das Leonardo, wie wir jetzt zu sagen uns trauen, im wahrsten Sinne des Wortes (aus nichts = aus einem Non-) *schuf*, als er in der Krise nicht weiterwusste und vielleicht beim Kürschner einem Hermelinpelz-mit-entschädelt-Kopf in das tote Gesicht blickte.

Er hätte dann aus seiner Intuition heraus dieses von Menschenhand gestorbene Tier mit dem leidenden Selbst ausgestattet, wie es ihm aus Erfahrungen mit domestizierten Tieren, ganz besonders dann sicher Hunden, unverstanden vertraut war und damit den „Dreh“ gefunden, der im paradigmatisch neuen Bild dem von Cecilia vorüberzutragenden Wesen einen Sinn geben konnte.

Die folgende Konstruktion hatte also darin bestanden, diesem Proto-SELBST Fleisch zu geben, es im Sinne von Einfügung in den humanen Lebenszusammenhang einer Zeit und Gesellschaft gewissermaßen zu „sozialisieren“ und es schließlich so wie die porträtierte Frau in aller Lebendigkeit *präsent* zu machen....

Damit aber wäre das Bild aber war zu dem *Doppelporträt* geworden, das wir vor uns haben und in dem es außer um die Liebe zwischen einem menschlichen Paar auch und ergänzend-spiegelnd um die auch zwischen Mensch und Tier mögliche Liebe und also um eine andere Variante von dem geht, was Liebe im Kontext von Natur und Menschenwelt ist.

Anthropologisch-(Tier-)psychologische Dimension

Erweiterung der Reflexion / „Philosophie“: → Haustierliebe → Tier- usw. liebe; dito Schönheit, Selbstheit,

in analoger Weise vervielfacht sich, was das Hauptporträt schon an Reflexion leistete, indem es, was die Liebe im Leben tut, künstlerisch-künstlich nacharbeitete: Was ist die Liebe außerhalb des Personalen, zwischen Haustier und Mensch, was ist ein Selbst überhaupt, gibt es auch außerhalb der Menschengemeinschaft eine Schönheit, die aus dem Inneren kommt...?

Reflexion Mensch-Haus-/ Gebrauchstier, Selbstheit, Schönheit bzw. ästh. Erkenntnis

So bleibt es nicht aus, dass der Furetto in das Ermalungs-Moment der Reflexion / Philosophizität einbezogen wird: sein Liebesdialog ist ein anderer (von Stummheit, Intransparenz und Leid geprägter rudimentärer)...

Sein Selbst:

Seine Schönheit und ästhetische „Selbst“-Offenbarung:

war der Furetto auch in die thematisch tiefste Dimension des Gemäldes integriert: der Einsicht, was die Liebe zuinnerst sei und wie sie im Dialog der Leiber das eigentliche SELBST der einander Begegnenden erscheinen und sich weiterentfalten lasse, folgt zur Ergänzung und Weiterführung, was sie *außerhalb* der personalen Mensch-Mensch-Beziehung *nicht* vermag und *dennoch* vermag:

Domestizierten Tieren gegenüber – und wir können jetzt die wilden hinzunehmen und ebenso die Pflanzen, die Landschaften, das Meer, den Himmel, die sprechenden Plätze der Menschenwelt (Plätze, Parks, Städte...), sogar die Dinge, sobald sie eine Ästhetik besitzen! – vermögen wir zwar nicht in den vollen, erfüllten, den expliziten, den ausdifferenzierten *Liebes*-Bezug zu treten, aber doch, in der Weise des Entwurfs und der Echo-Erlotung, in einen im Sinn der erfüllten Liebe an-hörenden, er-hörenden, in welchem sich Analoga des personalen SELBST zeigen.

gleichem Gewicht wie die Hauptperson gelangt: recht besehen, war geradezu ein Doppelporträt (im Rahmen einer Dreiecksbeziehung) entstanden, bei dem beide Bestandteile voneinander profitierten: auf einander verwiesen, einander spiegelten, einander kontrastierten und das Gesamtbild sowohl klarer als auch inhaltsreicher und tiefer: das Thema Liebe war ausdifferenziert-geschärft und über den personalen Bereich hinaus „natur“wissenschaftlich erweitert, Cecilia und ihre Schönheit-aus-Transparenz hob sich ab von dem, was diesseits des Menschlichen möglich ist, plastischer war geworden, was „Blick“ und was „Augen-Blick“ ist...

Schärfenperspektive und Hervor-Ragen, neue Räumlichkeit, welche diejenige des Hauptbildes einrahmt und verstärkt, auch ehrvorhebt: veredelt, verwichtigt

Didaxe

Er hatte dem thematischen Porträt einen didaktischen Eingangsbereich vorgelagert, der die allererste, die neugierige Aufmerksamkeit auf sich zog und bei Interesse dem Betrachter die Schlüssel fürs Heiligere und das Allerheiligste dann in die Hand gab: den nur mit dem eigenen Leibe und mit persönlichem Engagement aus eigener Erinnerung nachvollziehbaren Augen-Blick-der-Liebe: dass man von diesem Werk geliebt wird, wenn man sich auf es einlässt und das eigene Liebesvermögen auch in der Fiktion, in Kunst walten lässt.

Integration in die Räumlichkeit des Bildes⁵³

Von der Frau vor ihr her getragen, ist es uns, den Betrachtern, am nächsten, und es fängt auch unser erwachendes Hinseh-**Bedürfnis / unsere erwachende Hinseh-Lust, zuerst ein** –

53 Vorraum

Im Rahmen des Bildes als solchen ein Vor-Raum, dem entsprechend, das die Hauptperson es ja vor sich her trägt.

Vorspiel / Satyrspiel / Portal / Vorhof vor dem Allerheiligsten

Nun ist es aber auch so, dass das Bild etwas „will“ und dass es etwas „tut“. Es will uns ergreifen und tut es auch, und dazu spielt der Furetto jetzt durch seine eben besprochenen Integrationen wacker mit und stärkt sie. Darüber hinaus macht er es entschiedener, als die Hauptfigur allein es vermöchte, seinen programmatischen Appell / dass das Bild ein Fanal ist: wider alle mit dem Hermelin verbundene Allegorese, Hintersinns-Vermutung und -Unterstellung und -Forderung ...

Fanal und Index

Indem das Tier aber als Real- und Alltagstier präsentiert, ja akzentuiert wird, ist es ein Fanal wider die allegorische Auslegung von Kunst: „Hier ist erst mal kein Hintersinn“, sagt dieses Non- und Anti-Hermelin, „hier spielt wahres Leben sich ab, und aller Sinn liegt erst einmal auf der Oberfläche oder muss dort in Erscheinung treten statt bloß rhetorisch behauptet zu werden und der Entschlüsselung mit einem Code zu bedürfen!“

Es ist damit so etwas wie ein taxonomischer Index, der das Werk einer anderen Kunstgattung und nicht mehr dem Mittelalter und dem Altertum, sondern der Moderne zuordnet.

Das Propädeutikum

Das Tier ist nun so gemalt, dass es zu dem, wozu es aufruft, selbst einlädt: mit äußerster Präsenz von der Frau vor ihr her getragen, ist es uns, den Betrachtern, am nächsten, und es fängt auch unser erwachendes Hinseh-Bedürfnis / unsere erwachende Hinseh-Lust auch zuerst ein – in seiner Merkwürdigkeit (so zitternd lebendig, „riechend“, was es sei, was es da mache mit seiner Pfote usw., wie es ihm gehe mit seinem traurigen Blick...)

An ihm schult uns der Maler, an ihm lernen wir Präsenz zu realisieren und zu Erkenntnis anderer Art zu nutzen

Mit dem Herzen: Haustier-Leid, Nichtanerkennung bei hoher Moral und Hingabe

An einem bestimmten Ort zu bestimmter Zeit, in den und in die wir aber hineinkommen bzw. die zu uns eindringt

Bei aller Fremdheit mit einer Identität, die uns unmittelbar zugänglich ist = zu unserem Alltag gehören könnte: kein Hintersinns- und doch ein repräsentierendes, ein humanisiertes, unserem Interieur zugehöriges Tier

Aufgehobene Archäologie

Denkmal, Grabmal der allegorischen Kunstidee, Verabschiedung der Rhetorischen Malerei zugunsten ihrer Autonomie als „Bildakt“, nein: als wesenserotischer Kunst

Zusammenfassende Beschreibung der Furetto-Ermalung

Leonardo ging einen anderen, bemerkenswert eigensinnigen und risikoreichen Weg. Bevor noch eine Idee hatte, welche Art Tier denn das werden könnte, entwarf er ein Alternativwesen zum Hermelin, das ebenso allegorie- wie moral- und autoritätsfrei, ja von allem das genaue Gegenteil war: banal, unpräzise und bemitleidenswert, sozusagen einen Trauerkloß ohne Lebendigkeit, ein Tier, das in aller Realität und ganz unmittelbar depressiv oder, wie man damals noch sagte, *melancholisch* war: ein wahrhaft *gestorbenes* Hermelin, auf das er beim Kürschner gekommen sein könnte, als er sich in Ermangelung lebender Hermelin „Hermeline“, Maskulinum: ihre noch mit den entschälten Köpfen versehenen Pelze ansah*.

Plötzlich muss ihm der Einfall gekommen sein, die Hermelinstelle mit einem Frettchen umzubesetzen – ein wahrhaft hilfreicher, gleich mehrere Fliegen mit einer Klappe schlagender Einfall, der ihn zunächst eines erreichbaren Zieles versicherte und dazu brachte, auch ohne genaue Vorstellung von solchen Tieren schon einmal mit der Konstruktion eines solchen „aus dem Baukasten“ zu beginnen (gängige Bildformeln zu vergleichbar statischen Haus- und Gebrauchstieren, die eigenen Skizzenbücher zu Reithengsten und anderen Spizentieren...), um dann – etwas notdürftig – ein auch biologisch spezifiziertes / unverkennbares, ja deklaratorisches Frettchen daraus zu machen (artgemäßer Sinnesapparat, Schädelform, Albinismus von der Augen- und Schnauzenhelle bis zur „passiven“ Gelb- statt Schneeweiße), dem dann auch die Präsenz verliehen werden konnte (weil man welche beobachten, ja ins Haus holen und Cecilia in den Arm legen konnte), die jetzt im ganzen Bild zu walten hatte.

Von dieser Präsenz nun haben wir ja unter „Präsenz des Furetto“ schon gelernt und Leonardo hatte es zuerst am Antlitz Cecílias entwickelt, dass sie gewissermaßen aus zwei Schritten besteht: erst reißt sie uns in die unmittelbare Nähe, in der Bild- und lebensweltliche Haecceitas miteinander verschmelzen, dann dringt sie auf dem Wege der intim-persönliche Erinnerung aufbietenden Empathie ins Innere von „Seele“ und SELBST.

Das aber bedeutete im Falle des Tieres-nun die Gewährleistung einer Schranke: der Leib des Tieres – so man überhaupt von einem sprechen mag – besitzt die Transparenz des Menschenleibs eben nicht, und so musste die Zärtlichkeit von Leonardo Sfumato im Fall des Furetto auf undurchdringliche Knochen, Knorpel*, Haare* und Muskeln stoßen, wo es uns bei Cecilia mit dem Echo des eigenen Inneren den „Hall“ ihres Innersten gibt – auf Knochen, Knorpel*, Haare* und Muskeln immerhin, die durch Empathie dann doch wieder zu

Trägern von Ausdruck werden: mit einem SELBST eigentlich, aber eines Leidens daran, opak zu sein und kein Mensch werden zu können.

Um das malen zu können, hatte Leonardo wirkliche Frettchen naturwissenschaftlich studieren und wahrscheinlich auch Sektionen vornehmen müssen er könnte letzteres vor allem getan haben, um dieser eigentümlichen Trauer der domestizierten Tiere, die ihm schon beim Kürschner (wieder) aufgegangen sein mag, auf die Spur zu kommen – wozu wir sagen müssen, dass es gelungen ist⁵⁴.

Fazit⁵⁵

Leonardo hatte sich mit seinem Projekt auf eine Expedition ins Ungewisse begeben. Nach halber Strecke war klar geworden, dass über dem Ehrgeiz, die Liebe zu ermalen (mimetisch), das Malen und sein Verständnis selbst etwas anderes geworden und ein Bild neuen Typs im Entstehen war.

Das allegorische Porträt hatte sich überlebt – war obsolet geworden – und so bekam der Einsatz seines Exponenten (des Hermelins) die Funktion einer Rettung des unmöglich gewordenen Bildes, mit welcher sich dann Chancen zu seiner Fertigstellung dem neuen Paradigma gemäß ergaben.

Leonardo hat sie genutzt und dem Porträt der Cecilia ein eigenwertiges Tierporträt vorangestellt, das dem Hauptbild einen Vorhof und einen Prolog bescherte, der zu ihm hinführte und seine Botschaft sowohl propädeutisch explizierte als auch anreicherte. Aus dem Bild der Paarliebe war ein (mit Einleitung versehenes) Bild dessen geworden (mimetisch und performativ), was Liebe überhaupt ist.

⁵⁴ Evtl. Anmerkung zu meinen Ausführungen im Hauptwerk über den menschlichen Körper „als Liebesmaschine“. – im (vielleicht einzig wahren) Unterschied zu allen tierischen!

Aber welch ein schöner Beleg auch dafür, wie und auf welche eigene und unter wesentlichen Aspekten überlegene Weise KUNST WISSENSCHAFT IST oder sein kann!! Leonardo ERMALTE das!

⁵⁵ Es ist so gewesen wie nicht selten im Leben: die Krise dessen, was man sich vorgenommen hat, lässt Lösungen, „Rettendes“ wachsen, das zusätzlich stark macht, Mittelbarkeit erhöht, Absichten unterstreicht, Inhalt bereichert...

Was, alles zusammengenommen, die Lebensweisheit bestätigt, dass es gerade die Krisen sein können, die...

Hier ist in diesem Sinne der Fall, dass...

Das archäologische Zeugnis (Memo)

Für Fachfrau und Fachmann aber sowie für jeden, der sich dem Porträt auch in historischer Perspektive nähern möchte, ist dieser Portalbereich mit diesem Tier, dem sein voriges Leben als Hermelin noch immer eingraviert ist, das sozusagen archäologische Zeugnis seiner Herkunft aus einer anderen Zeit: als die Kunst noch Allegorie und Rhetorik war

X Abschluss und unfertige Abgabe

Die Hand

Aus Gründen der Bildlogik versteht sich von selbst, dass die abschließende Arbeitsphase Cecílias rechter Hand gelten musste. Sie ist überdimensional groß geraten, scheint zu einem älteren Menschen, jedenfalls zu keinem jungen Mädchen zu gehören, ist aber so fein ausgearbeitet, dass man sie nicht als Schülerarbeit abtun wird.

Dem Ausdrucksgeschehen von Cecílias „face“ ordnet sie sich nicht zu. Darum ist die Genauigkeit ihrer Ausarbeitung aber nicht einfach „Stil“. Muskelanspannung und „Einbettung“ der Fingerkuppen in Fleisch und Fell des Furetto lassen vielmehr die Absicht erkennen, weder ein bloßes Anliegen noch ein Streicheln oder Kraulen sichtbar zu machen: dergleichen mag vorangegangen sein. Die Berührung erfolgt vielmehr so, wie es die schöne Wendung „mit spitzen Fingern“ zum Ausdruck bringt. Auf der Handlungsebene oder „im Drama“ passt das dazu, dass sie das Tier nicht als pet behalten, sondern zu seinem Jagddienst übergeben wird, während, wer will, noch etwas anderes sehen darf: Wenn der Furetto als Moro-Stellvertreter auch dessen Geschlecht repräsentiert, dann hat man ja wohl genau das Befingern vor sich, das so einem ordentlich erigierten Phallus behagt. Was auf jeden Fall funktioniert, ist die bei der Beschreibung der Präsenz des Furetto schon angesprochene Einfühlung: durch diese Hand und besonders die Fingerkuppen nehmen wir die Lebendigkeit, die Wärme und die „zitternde“ Körperspannung des Tiers wahr.

So groß geraten ist sie – um es dezent zu sagen: so groß, dass sie auf Schuhgröße 48 schließen lässt – aus Gründen ihrer Entstehung, die sich im Atelier und dort mit einem gewissen Tunnelblick abgespielt haben muss: hermelinentsprechend viel kleiner konzipiert, musste sie erstens mit dessen Ersatz durch das größere Frettchen und dann noch einmal mit dessen Verstattlichung überdehnt werden – was natürlich ebenso vielsagend über Leonardos Arbeitsbeendigung wie das Stehenlassen der anatomisch möglichen, aber ästhetisch unweiblichen Salai-Schulter ist.⁵⁶

Unvollkommenheit

Noch einmal: links unten ist es einfach nicht recht fertig geworden, was unter den Kennern nicht unbemerkt geblieben ist, aber in Ehrfurcht gern unterschlagen wird: *sfumato*, gewiss, und das auch nicht funktionslos, wie oben anlässlich der Einfühlung in die Bewegtheit des Furetto gezeigt, aber doch so, dass zugleich eine Verlegenheit kaschiert wird: diese ganze Ecke ist einfach unausgemalt geblieben, weil sich Schwierigkeiten auftaten, auf die der Maler (im Zeitdruck terminierter Abgabe) einfach keine Lust mehr hatte (und bei allem Perfektionismus in den Dingen, auf die es ankam: Leonard war so, wie man auch weiß).

⁵⁶ das mit der überproportional riesigen Hand, die, und in dieser Überdimensioniertheit entstanden ist, als Leonardo das Tier vergrößerte und nach rechts verschob (Pascal Cotte, der verdiente Durchleuchter des Bildes, zeigt das überzeugend).



Zweitens: Befremdlicherweise hat diese zarte junge Frau die Schultern eines Gewichthebers, der diesen Hauptmuskel („Trapez“) etwas übermäßig trainiert hat und den wir zu kennen glauben: er gehört eigentlich jenem berühmten Salai, in den Leonardo damals wie noch lange danach heftig verliebt war und der ihm in seiner Werkstatt Modell stand. Wir wollen da nichts hineingeheimnissen, sondern schlicht feststellen: das Bild enthält durchaus störende Spuren seiner überwiegenden Entstehung im Atelier, die zu tilgen gewesen wären.

Unfertigkeit: weil er wusste, dass er „Perlen vor die Säue“ warf – schlimmer noch: dass man ihn unverständig missbrauchen würde?

„Nicht MEIN Meisterwerk“? Distanzierung also? Mängel als Sollbruchstellen oder gelegte Haken für später einfallende Kritik?

XI Vollendung

Innere Vollendung und / aus dem „Dreh“ des Gemäldes

Es kommt bei diesem Bild auf das an, wo's dem Maler drauf ankam, und das war und ist die Perfektion des „Meisterwerks“ eben nicht. Und das ist nicht unerheblich: Ankommen tat's auf das, was wir hier so ausführlich untersucht haben und worauf, wie sich vollends noch zeigen wird, der Künstler seine *Malkunst* verwandte: auf die uns hinreißende Gegenwärtigkeit der gemalten und ungemalten Figuren in dem Ambiente und dem Augenblick ihres Hier-Jetzt. – und eben sehr viel weniger auf das, was die Experten, nachdem sie es einmal verstanden haben und womit sie Punkte für wissenschaftliche Exaktheit sammeln: Harmonien, Maßverhältnisse und all das, von Gleichmäßigkeit der Naturtreue und des Abbildungsstils überhaupt und dgl. ... abgesehen.

Diese Präsenz darf aber nicht als bloßer Stil unterschätzt werden – obwohl natürlich richtig ist, dass Leonardo hier gegenüber früheren Arbeiten und insbesondere Porträts* Fortschritte machte und sich Fertigkeiten zulegte, die dann die folgenden Werke, unter denen die Mona Lisa hervorragt, ermöglichten und in diesen weiterentwickelt und perfektioniert wurden. Zunächst und in erster Linie aber bedeutet diese Präsenz, das ermalt zu haben, was im Tiefsten das Anliegen, was der Kern der „Aufgabe“ dieses Gemäldes gewesen war: eine einmalige Person in ihrem eigentlichen / tieferen Selbst und mit ihr die Liebe sichtbar gemacht zu haben. Sichtbar durch Präsenz, weil nur in dieser Mimesis des Liebesdialogs sich ereignen kann, einerseits, und andererseits, weil erst sie uns in die Haltung zum Bilde hinreißt, die es uns lieben läßt: Performanz der Liebe als Zugang zu einem Werk neuen Typs, einer ersten Verwirklichung des Paradigmas einer Kunst, die sich als Liebe „*versteht*“*.

Lösung der gestellten Aufgabe und Zufriedenstellung der Interessen⁵⁷

Einleitung

Damit hatte Leonardo gelöst, was wir oben in Abgrenzung zu „Auftrag“ die „Aufgabe“ des Werkes genannt haben. Dass es kein rechtes *finish* erfahren hatte und Spuren der Entstehung ungetilgt geblieben waren, die einfach stören – bis heute – wie man zugeben muss, stört am Ende nur die Anhänger eines problematisch gewordenen „Werk“- und Vollendugsbegriffs (sagen wir: dass die Kunstakademie oder die Malerzunft es nicht auf ihre Jahresausstellung genommen oder keinen Meisterbrief auf es ausgestellt hätten...).

Wie aber war es mit der Zufriedenstellung der Interessen, denen Leonardo zu dienen hatte?

Um das beantworten zu können, müssen wir Unterscheidungen treffen:

Da sind zunächst die Interessen, wie sie in Form von Wünschen, Befehlen und Ansinnen weiterer Art unmittelbar an einen herangetragen werden: mein Kind will so lange an der Spielekonsole sitzen dürfen wie möglich... In diesem Sinn mag an Leonardo von diplomatischer Seite herangetragen worden sein, er möge doch Cecilia so bürgerlich-züchtig malen wie möglich, damit das dynastisch-politisch wichtige Verlobungsverhältnis des Herzogs mit NN keinen weiteren Schaden leide. So, wie es nun aber *im objektiven Interesse* meines Kindes liegen wird, auch an die frische Luft zu kommen, so mag es bezüglich Cecílias weniger auf die Eifersucht einer noch fernen Verlobten als auf die innenpolitische Stabilität Mailands und so *objektiv* darauf angekommen sein, das

⁵⁷ Wie aber war es mit der Zufriedenstellung der Interessen, denen Leonardo zu dienen hatte? Auf den Punkt gebracht kann man sagen, dass Leonardo ihnen vordergründig entsprochen hat, während er sie hintergründig – ob er „verstanden“ oder damit „ankommen“ würde oder nicht – auf ihre Wahrheit, auf die *wahren* Interessen der daran eher nicht interessierten Interessenten:

Cecilia

Schöner und sympathischer als auf dem Bild wird sie nicht gewesen sein – es wird ihr geschmeichelt haben...

Auch: Bekundung einer und Erinnerungsstück an eine ihr Leben prägende... Beziehung, mit denen sie zufrieden sein konnte...

ABER: diese Entblößung! Dieses Hervor-„Kommen“ ihres verborgensten Innern, ihres SELBST...!

Wir werden noch sehen, dass ihre Haltung zum Porträt in der Tat ambivalent war...

Der Hof

ABER:

Der Moro als Liebhaber

ABER:

Der Moro als Mann der Macht

ABER:

Leonardo selbst

ABER:

Mätressenverhältnis des Moro zu Cecilia als etwas Seriöses, Staatstragendes darzustellen, indem man sie in ihrer bekannten Gepflegt- und Gebildetheit vorführte.

Sodann muss unterschieden werden zwischen Interessen, die an der Oberfläche liegen, und solchen von größerer Tiefe, die man vielleicht als die eigentlichen / eigentlicheren ansprechen wird: da sind einerseits das Interesse meines Kindes an sagen wir körperlichem Wohlbefinden und das Mailands an ungestörter Diplomatie und andererseits das gesamte „Wohl“ meines Kindes, das feste Einbettung in verantwortliche Zuneigung einschließt, und ein Staatswohl, das letzten Endes den bekannten Idealen der Französischen Revolution entsprechen muss. **MEMO: die drei inhaltlicher definieren!**

These

Auf dieser Basis wagen wir folgende These: Vordergründig hat Leonardo alle Beteiligten zwar nicht glücklich gemacht, aber so hinlänglich ihren unmittelbaren Bedürfnissen (Interessen I) entsprochen, dass sie nicht zu klagen hatten. Darüber hinaus aber hat er weniger ihren objektiven Oberflächen- als ihren unartikuliert-*tiefen* Interessen entsprochen, die gar nicht voneinander verschieden waren⁵⁸.

Leonardo

Um mit ihm selbst zu beginnen:

Er wird sich geärgert haben, das Porträt zeitig herausrücken zu müssen, aber aus der bekundeten / bezeugten Resonanz, die er bekommen hat, lässt sich ablesen, dass er wohl zufrieden sein konnte (geldlich, ansehensmäßig...)

Auch hat er das objektive Interesse eines Künstlers an gesellschaftlicher Anerkennung... befriedigt gesehen.

Zutiefst aber war es (ihm) um etwas anderes gegangen, und das war mehr als bloßer Wunsch und Bedürfnis des Zustehenden: Er war dem auf die Spur gekommen, was die Welt (des Menschen!) wirklich „zusammenhält“ = als eine solche konstituiert und am Leben hält, er hatte es seiner Profession und seinem ungemessenen Ehrgeiz gemäß innovativ zur Erscheinung gebracht

⁵⁸ Auf den Punkt gebracht kann man sagen, dass Leonardo ihnen vordergründig entsprochen hat, während er sie hintergründig – ob er „verstanden“ oder damit „ankommen“ würde oder nicht – auf ihre Wahrheit, auf die *wahren* Interessen der daran eher nicht interessierten Interessenten:

Cecilia

Schöner und sympathischer als auf dem Bild wird sie nicht gewesen sein – es wird ihr geschmeichelt haben...

Auch: Bekundung einer und Erinnerungsstück an eine ihr Leben prägende... Beziehung, mit denen sie zufrieden sein konnte...

ABER: diese Entblößung! Dieses Hervor-„Kommen“ ihres verborgensten Innern, ihres SELBST...!

Wir werden noch sehen, dass ihre Haltung zum Porträt in der Tat ambivalent war...

Zutiefst aber war das Interesse eines Menschen gewahrt, der als gebildetes Bürgerkind mit Eigenheits- und Freiheitsansprüchen in eine Extremsituation von Identifiziert- und Fixiertsein geraten, aus dieser aber halb schon durch die erwirkte Großzügigkeit eines erweichten Machos-mit-Herrschergewalt herausgefunden hatte – erstens dadurch, dass ihre Qualitäten zum Ausdruck kamen, darunter ihre erstaunliche Emanzipiertheit, zweitens und vor allem / „zutiefst“ aber dadurch, dass sie mit malerischer, die wirkliche Liebe eines Mächtigen reflektierender Liebe als das Individuum in Erscheinung trat, das sie jenseits aller Identifizierung-als und Idealisierung-als als sie selbst mit ihrem Schicksal und den Narben auch ihrer Traumatisierungen zeigte: sie SELBST!

Der Moro als Liebhaber

Gut möglich, dass er sich das zu galantem Spiel bestellte erotische Bildnis noch etwas anzüglicher oder auch idealisierender vorgestellt hatte...

Aber immerhin:

Zutiefst jedoch musste ihn (eigentlich!), und zwar glücklich „rundum“ und *über* die Maßen befriedigen, wie hier seine ihm *so* doch bislang gar nicht bewusste – höchstens erahnte... Liebe Gesehenheit und Anerkennung, ja Apotheose... gefunden hatte.

Gewiss: das machte ihm auch ein wenig schlechtes Gewissen, wenn er daran dachte, wie es oft in Wirklichkeit zugegangen war..., es „packte“ ihn schon an Portepee oder sonstwo, vor allem aber: dieses In-Übereinstimmung-mit-dem-eigenen-Besseren, mit sich SELBST gebracht zu sein – und das vor der Welt – ...

Der Moro als Mann der Macht

Gewiss etwas angekratzt: könnte man nicht sogar von einer kleinen Demütigung durch ihre unverkennbare Überlegenheit und Dominanz-hier sprechen...?

Immerhin... Aber dafür der schönste Lohn für seine Großzügigkeit und besonders dafür, dass er ihr auf Augenhöhe begegnet, ja sie bewundernd in ihrer Selbstwerdung gefördert hatte: Erschien er nicht als der beste aller denkbaren Könige, als der, der frei und man SELBST sein ließ, als die Untertanen liebend zu sich hinaufziehender und liebend mit ihnen dialogisierender König?

Der Hof

Gewiss: man hätte sich Cecilia weniger zwielichtig gewünscht, zudem untertäniger

Aber immerhin: überwiegend bürgerlich-anständig, dabei kultiviert und formatvoll: vorzeigbar ohne Zugehörigkeit zu den richtigen Diven

Zutiefst jedoch ein Bild, das dem entgegenkommt / das erheischt, was das wahrhaft Politische wäre: Emanzipation und Partizipation aller von Herzen...

Was gute Herrschaft / Diplomatie / Verwaltung... wäre: *Utopie-Dimension des Politischen!*

Erfüllung des Auftrags und Zufriedenstellung der Interessen

Keiner seiner formellen und informellen Auftraggeber konnte sich beschweren: abgearbeitet war, was immer „Auftrag“ gewesen war. Er hatte darüberhinaus aber auch die *wahren* Interessen der Beteiligten bedient, diejenigen, die den Menschen gemeinsam sind, wenn sie auch im wirklichen Leben (noch) nicht übereinkommen: denen an wahrer Gleichheit, Freiheit, Liebe.

Fazit II⁵⁹

Oder sollten wir die Sache noch grundsätzlicher / anfänglicher fassen und herumdrehen: Stand vielleicht am Anfang die im Urkopf zum Ausdruck kommende intuitive Entscheidung, als Alternative zum Hermelin ein typischerweise melancholisches Haustier zu malen, so dass die Entscheidung zur Sektion bedeutete: den Geist suchen, den Ursprung der Traurigkeit suchen?

⁵⁹ Herkunft

D.h. aber: Leonardo sucht offenbar etwas zu erhalten, was er jenem Urkopf schon gegeben hatte und was seinen Anlass vielleicht in jenem (von mir HA ausgedachten] Kürschnererlebnis hatte, als ihm auf der Suche nach einem Hermelin-Ersatz so ein entschädelter Marderpelz-Kopf mit toten Augen angeblickt haben mag: Urbild einer Hermelin-Alternative in Gestalt eines blicktot-demütigen Haustiers, das Cecilia im neuen Bildkonzept am Moro würde vorbeibringen können, ein traurig-hündisches Tier, ergeben, seiner Wildheit wie seines „Stolzes“ beraubt und mit der Trauer geschlagen, kein Mensch werden zu können* Also hinterm Urkopf vielleicht dieses Kürschnererlebnis; jedenfalls Zusammengehörigkeit von anthropoid-„edlem“ Profil mit langer Nase zur hohen Stirn und irgendwie menschlicher Anmutung, ja Melancholie. Woher? S.o.: Gefangenschaft in Haustierheit ohne „Liebes“-Resonanz

B RECHENSCHAFT

Zuvor:

Kritische Selbstbefragung I***Einleitung***

Wir sind sehr weit gegangen in der Kritik herkömmlicher Sichtweisen und in der Rekonstruktion einer anderen Version von der Genese des Bildes. So gilt es zu fragen, ob nicht zu weit und ob alles sich nicht auch ganz anders verhalten könnte

Cotte-Widerlegung***Die Urfolie******Das polveri-Problem******Plan-Verteidigung******Konzept-Verteidigung******Theoretische Alternativen***

Man könnte sich auch vorstellen, dass alles mit den persönlichen Begegnungen begonnen hätte: mit dieser charismatischen Cecilia, mit diesem plötzlich nicht mehr wiederzuerkennenden Moro, mit beiden, sie sie äugeln. Dann...

Da könnte auch bei Hofe ein Weiser gewirkt haben... Dann...

Oder L wäre ganz von alleine...

Fazit I

So kommen wir zu dem Fazit, dass unsere Sichtweise standhält. Sie kann keine absolute Geltung beanspruchen und bleibt anfällig für...(?), aber sie formuliert eine Möglichkeit und zeichnet sich den anderen Möglichkeiten dadurch aus, dass sie vernünftig ist, die bis auf weiteres vernünftigste unter vielen anderen, die nach heutigem Stand pferdefüßiger sind, um von innerer Stringenz und Eleganz zu schweigen

Kritische Selbstbefragung II

Aber warum haben wir uns dann so lange und so intensiv noch mit dem Hermelin beschäftigt, wo wir doch sicher waren und also auch sein durften, dass es am Ende auf dem Bild gar nicht mehr vorkommt und seine Substitution so toxisch ist, wie immer schon geahnt und wieder und wieder bestätigt?⁶⁰

Gewiss, da ist mit aller Gewissheit kein Hermelin auf dem Bild, und das zu sehen / zu wissen ist von größter Bedeutung und, ja!, die opinio communis und die der ansagenden Experten ist auf dem Holzweg – aber das alles hat seinen historischen Grund und nur falsch, weil es eben doch die halbe Wahrheit ist: das Hermelin ist nicht einfach nicht da, es war einmal da und hat die Entstehung und die Botschaft des Bildes von Beginn an geprägt und tut es ex negativo noch immer.

Möge das als das Reichen einer Hand verstanden werden. Mit ihm schließen wir uns an die bisherige Forschung und an die überkommene Mainstream-Sichtweise an und formulieren das Angebot, es gut sein zu lassen und *das hier* als respektvolles Angebot anzunehmen und mit der Perspektive möglicher kritischer Übernahme in die Diskussion mit ihm zu treten. Es muss und es sollte nicht bei einem Entweder-oder zwischen Orthodoxie und Häresie bleiben.

Nun gilt es die Genese des Furetto zu rekonstruieren und die des ganzen Bildes mit der Schilderung und Bewertung seiner Endfassung⁶¹

60 So war es eine / erschien es als eine Frage der Redlichkeit, dem Hermelin noch einmal diesen Raum zu geben, obwohl wir wussten, dass es letzten Endes aus dem Bild bewusst verbannt geblieben ist und es darum in unkritischer Verwendung – unhistorischer Verwendung, wie ausgerechnet wir herausgefunden haben! – das Verständnis des Bildes verstellt.

61 Memo: Hierher dann auch die virtuelle Restaurierung durch Cotte

[Einleitung]**Herkömmliche Entstehungsgeschichten: Beschreibung⁶²****Demgegenüber das hier Gebotene: Beschreibung⁶³**

⁶² Am Ende dieser Entstehungsgeschichte mag uns die Sehnsucht nach denen befallen, die wir gewohnt waren, vielleicht von den Ausstellungen des Bildes her. Wohltuend einfach und klar versorgten sie uns mit den Fakten, so dass wir es uns jetzt erklären und in Gestalt einer Summe nach Hause tragen konnten, in der das Bild seine Irritationen abgelegt hatte und abgehakt werden konnte. Wir konnten uns dem Alltag wieder zuwenden, und wenn sich die Gelegenheit noch einmal ergäbe, würden wir schon einmal wissen, was uns erwartete. Die Dame mit dem Hermelin! Nicht gerade die Mona Lisa, aber das ausgeklügelte exquisite Porträt einer edlen Renaissance-Schönheit, die aus politischen Gründen hatte idealisiert werden müssen, wenn sie auch bloß die Mätresse eines üblicherweise gewalttätigen Regionalfürsten gewesen war. Mit einem kuriosen allegorischen Tier, das man nicht vergisst und an dem man das Porträt immer wiedererkennen wird.

⁶³ Abgrenzung von der hergebrachten Entstehungsgeschichte

Eine Auftragsarbeit, wie immer. Zitate bewehrter Bildformeln, wo alles einem so authentisch-natürlich, aus dem Leben gegriffen vorgekommen war, randvoll mit antiker Mythologie, christlicher Topik, mit Platon und Petrarca, im Hochwasser der Porträtkunst in den italienischen Städten eine richtungweisende Aufwallung. Streng nach Plan und in Maßverhältnissen (Goldener Schnitt selbstverständlich) ausgedacht, aufgezeichnet und zur Zufriedenheit seines Auftraggebers konkurrenzfähig ausgemalt. Kuriose Unebenheiten.

Was wurde dem Leser dagegen *hier* zugemutet!?:

Wahrheit und Methode

Vorgehensanalyse

1 Entgrenzung

An die Stelle überschaubarer Kausalketten treten uferlose, letztlich alles mit allem verbindende Zusammenhangskonstruktionen, die vom Letzten und Tiefsten magisch angezogen scheinen: wo „Auftrag“ war, der erfüllt werden musste, steht nun die Kombination mit intimer Biographie, Weltweisheit, Erfahrung mit Menschen und am Ende das Faustische Streben nach jenem Welt-Innersten.

2 Einfühlung

Wo empirisch-nüchtern geforscht wurde, werden nun alle Distanz und alle Scham fahrgelassen und Einfühlung in die Seele des Malers betrieben. Wie fühlte er sich, in welche Stimmungen verfiel er, was motivierte ihn?

3 Versenkung in den Produktionsprozess

Speziell in den Produktionsprozess: Womit fing alles an, was waren die ersten Schritte, wo bediente er sich, was machte er mit dem, was er finden konnte? Welche Probleme tauchten auf, vor welchen „Bergen“, in welchen „Sackgassen“ fand er sich, welche Türen taten sich unverhofft auf? Welche Einfälle, Ideen, welche Visionen hatte er plötzlich? In welche Schaffenskrisen geriet er?

Funde, Heureka-Erlebnisse, Epiphanien...

Leistung⁶⁴**Preis****Legitimität⁶⁵**

4 In das kreative Darüberhinaus

Es wird nicht stehengeblieben bei den Problemen-mit-ihren-Lösungen, es wird weitergeforscht nach den Grenzen des bis dahin Darstellbaren und den Bemühungen sie durch Neuerungen hinter sich zu lassen und zu einer Transzendenz zu gelangen

5 Singuläre „Schöpfung“

Statt die künstlerische Arbeit als verallgemeinerbares Verfahren zu beschreiben, das sich auch anderswo findet, das erlernt und weitergegeben werden kann, wird so getan, als gehe es nur gerade um dieses eine Werk-jetzt-hier: also um die einmalige Aufgabe einer einmaligen

Schöpfung**6 Paradigmenwechsel**

Kunst*geschichte* aber erscheint dann nicht als Kontinuum, sondern als eine Perlenkette von Ausnahmewerken, die gelegentlich von radikalen Stilwechseln, sprich Paradigmenwechseln unterbrochen werden, von denen mindestens einer sich im Bild-hier auch zeige

⁶⁴ Einordnung

Nehmen wir das alles zusammen – die Beschreibung unseres Vorgehens und dessen Analyse – so ergibt sich ein eindeutiges Resultat: wir sind nicht von ungefähr so verfahren, vielleicht aus Zuchtlosigkeit oder Geltungsdrang..., sondern aus einem einzigen Grund: unser Ziel war, dem Bild in seiner unverkürzten Einmaligkeit gerecht zu werden, und die ist nicht von Generischem bestimmt, von geteilten Eigenschaften, sondern von Kategorien, von Prinzipien eines eigenen Wesensbereichs: dem, was für Kunst, genauer: für Hoch-Kunst*, und noch genauer: für Hoch-Kunst in einem bestimmten, theoretisch erst von der Moderne erschlossenen (wiewohl uralten⁶⁴) und bis heute noch nicht ganz aufgeklärten Sinne spezifisch ist.

Dieses Ziel stand uns so aber gar nicht vor Augen. Leiten lassen haben wir uns vielmehr vom infrage gestellten Ersten Blick, der uns schließlich* auf die Anmutung anspringen ließ, die vom Bild selbst ausgeht, und uns veranlasste, mit dem ganzen Leibe an-hörend-forschend oder leibesdialogisch in es einzudringen: unsererseits „liebend“ ein uns „liebendes“ Bild: siehe das Dreh- und Angelkapitel „Die Präsenz des Furetto“. Unsere Preisgabe wohlthuender wissenschaftlicher Nüchternheit und szientifischer Klarheit, diese Preisgabe der Anmutung von „Wissenschaft“ im Sinn von science, dafür unser schamloses Exerzieren von Gefühl, Empathie, Synästhesie, Phantasie, Bildlichkeit-Metaphorik, eigenen ästhetisch-hermeneutischen Sinns, ja eigener Kreativität-des-Leibes... war der Preis, der für das Anspringen auf diesen *Lockruf der Sache selbst* zu zahlen war.

⁶⁵ Fundamentierung

Dabei machten wir eine höchst merkwürdige, keineswegs vorwegzunehmende Entdeckung: wozu wir da hineingezogen wurden und was die Eigenart dieses Dialogs ausmachte, das hatte offenbar Wahrheitswert und trug den Grund dafür, wahr und gewiss zu sein, in sich selbst: es ist das SELBST des Anderen jenseits der Summe seiner Eigenschaften, jenseits des SEINS und jenseits der Macht, es ist das Nichtidentische des Anderen in seiner unaufhebbaren Fremdheit, das im Dialog mit UNS SELBST

Prüfung im Einzelnen⁶⁶

Auftrag? Aufgabe!

„kommen“ lassend „kommt“ und so die einzige Wahrheit, die es überhaupt geben kann (weil er der Macht abgesagt hat), konstituiert.

Methode

Mithin des Grundes der eigenen Geltung vergewissert zu sein: das ist nun nicht der einzige Zug von Methode, der unser Vorgehen durchzieht. An keiner Stelle haben wir gegen Faktenwissen verstoßen, uns vielmehr auf allen erdenklichen Gebieten* von ihm angeeignet, was ging. Wir sind erst dann zu Einfühlung, Vermutung, Einfall und konstruktiver „Idee“ (z.B. die mit dem mitspielenden und ans Portepée fassend blickenden Hermelin oder dem Urkopf, der schon der Furetto, aber durchaus noch kein Frettchen ist), zum „bloßen Interpretieren“ und eigener Kreation gar übergegangen, wenn das Begreifen uns im Stich ließ, und nur so weit, wie es das tat...

Die eigene Sinnlichkeit und Leibese Erfahrung, die autobiografisch-intime Erinnerung, das eigene ästhetisch-poetische und Einfühlungs-Verstehensvermögen, das Vermögen metaphorischen und sonstwie andeutenden Sprechens, das Vermuten,,,
... das alles hat Methode und hat sein Recht, wenn...

Sinn

Es hat seinen Sinn. Der besteht darin, das, was seine Wahrheit längst hat und nicht dazu taugt, analysiert zu werden und eine „Wahrheit“ preiszugeben, die nicht seine eigene ist (natürlich kann man Romane auf Millimeterpapier, Gemälde auf Schnittmusterbögen reproduzieren..., man kann Verzeichnisse von Emblemen und anderen Topoi anlegen, Zitate nachweisen, Techniken rekonstruieren und was der naturwissenschaftlichen Verfahren in den Kunstwissenschaften mehr sind), der Fasslichkeit-in-seinen-Alltags-und-Handwerksbedingungen zu überantworten. Die Erfüllung von Musik-, Literatur- und Kunstwissenschaft ist Didaktik: Vermittlung der Wahrheit und Liebe-Performanz, der den Werken selbst eigen ist.

Legitimation und Leistung

Legitim ist, was dem überprüfbar-diskursorientiert dient. Was es leistet, wurde soeben verraten.

⁶⁶ Vom Auftrag zur Aufgabe

Mit der Relativierung des Auftrags, der vermutlich von Leonardo selber lanciert gewesen sei und so so gut wie gar nichts außer gewisse Rücksichtnahmen erkläre, verliert der Leser den klaren Bezugspunkt einer ersten Veranlassung, die zugleich Grund und Erklärung biete.

Aneignung der Bildsprache

Bekommt der Leser in den herkömmlichen Entstehungsgeschichten Werkbestände als etwas serviert, das er kennt oder jedenfalls auch anderswo findet, so wird ihm auch dieser Anhaltspunkt entzogen: bei Leonardo werde alles immer erst „Material“, als überformt, umfunktionalisiert, umgeformt, mit anderem Sinn versehen

Ideenver-Wendung

Das gleiche gelte für topisch-gängige Ideenbestände wie den Neuplatonismus und entsprechende Liebes-, aber auch Licht- und Blick-Lehren...

... für Topoi anderer Art, so die Welt der Embleme, Allegorien...

Material

Konzept als „Reise“⁶⁷

Genre-Sprengung

Auch was man objektiven Geist nennt, das, was sich in Genres wie dem Porträt... ausformt, biete dem Werkverständnis keinen Halt, weil Leonardo auch hier die Beengungen sprengte und sich sozusagen je sein eigenes Genre schaffe: des Porträts hier, aber auch des erotischen-Bildnisses-mit-Liebhaber, der bukolischen Alltagsszene...

Aus diesem Material schmiedete Leonardo das, was wir das Konzept des Bildes nennen können. Es ist schließlich in einer verlorenen detaillierten Planskizze geronnen, von der wir wissen, weil der Maler sie mit dem polveri-Verfahren auf die Walnussplatte, auf die er dann das Bild malte, durchgepaust hat. Da wir das fertige Bild kennen, kennen wir auch weitgehend diese Skizze und können so über das Konzept des Bildes vor und zu seiner Ermalung folgendes sagen: (ich hole ein wenig aus):

Vom Plan zur Expedition

Kein Verlass sei auch für das manifest einmal Geplante wie jene Vrozeichnung, von der wir noch die polveri finden: Leonardo habe ins Offene gearbeitet, die Verfälschung des ganzen Bild-Sprach-Spiels rsikiert, dann nicht nur korrigieren, sondern das Bild umkonzipieren müssen, um aus der Krise zu kommen, dass es eigentlich nicht mehr zu gebrauchen war...

Paradigma-WECHSEL

Nicht genug mit all dem, habe man nicht nur ein emphatisch einmaliges, sondern auch ein empathisch *neues*, also noch über die Schaffung neuer Genres hinaus *neuartiges* Bild vor sich, das erste Exemplar einer grundsätzlich neuen Art Kunst

Abschlussentgrenzung

Nicht einmal damit dürfe gerechnet werden, dass das Bild fertig geworden sei. im Grunde sei es in Bewegung und Verwandlung verblieben und nur aus äußeren Gründen zum Schein abgeschlossen

⁶⁷ **Seinen wirklichen Anfang nimmt solches Bild mit dem Konzept, in dem die Interessen ihren Ausgleich finden müssen, in dem die Pläne des Künstlers sich in der Synthesis mit dem erteilten Auftrag konkretisieren und die Weichen gestellt, die Ressourcen versammelt... werden.**

Wenn wir den Auftrag, den ein Künstler für ein bestimmtes Werk erhält, ein gefundenes Fressen nennen, so bringen wir damit zum Ausdruck, dass es zu wesentlichen Teilen / in entscheidenden Konstituentien / mit etlichen seiner Motive bereits im Sinn seines künftigen Schöpfers geschlummert hat. Es hat auch dort seine Wurzeln, in dieser Autonomie, und wird also außer in der Absolvierung jenes auch im Ausagieren dieser sein Ziel finden. Das Werk hat also weder hier noch da seinen Anfang, sondern erst in dem Konzept, in dem der Künstler seinem Kunstwollen Ausdruck gibt, indem er zugleich den Ansprüchen seines Auftraggebers Folge leistet sowie die Fragen der Ressourcen und Mittel klärt – und zwar, da er ja viele Möglichkeiten hat und in Gedanken experimentieren wird, in dem Konzept, an dem er festhalten wird

Konzept heißt nicht Keim, der alles schon enthält, DNA, Telos: Abweichungen, neue Richtungen... - Ja, „Reise“ à la Darwin...

Bildplan / Blaupause

Präsenz: „Ermalung“

Erfindung eines neuen Paradigmas

Korrektur

Krise

Neukonzipierung ab ovo

Der Urkopf als Non- und Antihermelin

„Furetto“

Das Frettchen-Heureka

Materialzufuhr Bildsprache und Frettchenkonstrukt

Feldstudien und naturwissenschaftliche Vor-Zeichnungen

Integration des Frettchens und Furetto-ERMALUNG

Vor-Bau und Doppelporträt: ein Diptychon

Die Hand und andere Unvollkommenheiten

Gewaltsamer (Non-) Abschluss

Zumindest Teile dieses Konzepts müssen bei Auftragserteilung vorliegen, es wird sich danach aber weiterentwickeln, ausdifferenzieren, verändern, neue Richtungen einschlagen...: Rahmen...

Relativierungen, Einräumungen

Einleitung

Urteilkraft

Persönliches Interesse

Maßstäbe

eigene Philosophie / „Philosophie“

Bloße Meinungen vs. Thesen

Pamphlet

Künftige Diskurse

Leistung 2: Anschluss⁶⁸

⁶⁸ Anschluss durch kritische Rettung / rettende Kritik

Wir dagegen geben den methodischen Szientisten, Positivisten, Sammlern, Über-einen-Kamm-Scherern Recht durch Kritik = kritische Einbindung. Wir wären ja auch sonst blind: auf wieviel schlicht Gelerntes / Angelesenes greift dies hier zurück

Kritik der herkömmliche Entstehungsgeschichten⁶⁹

⁶⁹ Wissenschaftliche Fragwürdigkeit

Das Paradigma

Positivismus, Szientismus, Historismus, Technizismus

Verfehlte Einbindung

Dieses herkömmlich-dominante Sprechen über Kunst versucht sich das Spezifische seines Gegenstandes offenzuhalten, indem es dieses formalisiert = veräußerlicht, in Kontinuitäten unterbringt / aus ihnen auftauchen lässt, Qualitätssprünge auf Quantifizierbarkeit reduziert. Verharmlost, entindividualisiert, entrebelliert, überversöhnt = kaltgestellt

Notwendiges Bewusstsein

Allerdings muss klar sein: der Schein = falsches Bewusstsein wird nicht schwinden: Ideologie = notwendig falsches, falsch- aber notwendiges Bewusstsein. Wogegen man kämpfen kann und wir kämpfen (siehe auch zum Schluss: Was tun?), ist die kontraproduktive, für sich selbst un-nachhaltige Dominanz der Experten (die auf Deutungshoheit bestehen, auch zur institutionellen Legitimierung). Kunst ist (nur!) für alle (wenn sie *KU ist*).

Der Sonderfall Pascal Cotte

Anhang I

Auftrag und gefundenes Fressen⁷⁰

Doch wenn man sich die Sache überlegt, kommt man zu anderen Schlussfolgerungen:

⁷⁰ Aus Zusammenfassung:

Der Anlass

Heftige Liebschaft des Brotherrn, dem beim Werben und Wohltun-Versorgen zu helfen war, der mit dieser seiner Eskapade / ... aber auch dynastischen / diplomatischen / politischen Ärger machte.
Schwangerschaft der Mätresse, was dynastische und politische Fragen aufwarf: Thronfolge? *CESARE Sforza!*

Auftrag und Interessen

Wie auch immer man sich die Beauftragung Leonardos vorzustellen hat, er musste folgenden Interessen Rechnung tragen:

Der verliebte Herzog brauchte etwas für seine Liebeswerbung

Er wollte Cecilia aufwerten und versorgen: ein öffentliches und geldwertes Geschenk

Personalpolitik: Schwangerschaft, ...!

Legitimation eines Mätressenverhältnisses durch „Liebe“ (+ Schönheit, Bildung, Dichtertalent...)

→ Legitimation von Moros Autokratie / Exzessivität

Überbietung von Mätressenlegitimation durch Herrschaftsaufwertung per Liebe

Propaganda! Seht her, dieser Herrscher, wie er sich per *Liebe* im Sein, im Ordo verankert

Siehe Hof-Panegyrik, siehe Florenz und Medici-Konkurrenz

Lieferung von Ideologie

Moro-Domestizierung

Der Auftrag

Mit den Raffinessen zeitgenössischer Liebeswerbung vertraut und sich im Vollbesitz aller Kräfte der Porträtmalerei wissend, die dort mitangesiedelt war, gelang es ihm an den Auftrag zu kommen, dieses junge Ding für den Herzog zu malen.

Das bedeutete Rücksichtnahmen und Beachtung von Interessen, die nicht die seinen waren

(Schmeichelei, Idealisierung, Belohnung-Abfindung, Standeserhebung [auch im Hinblick auf Schwangerschaft], Liebestilisierung im Sinne von Idealisierung-Verharmlosung und Aufmoralisierung → Ruf des Herzogs, Familienehre, Dynastik), es bedeutete sich auf Erwartungen wie die einzustellen, dass das avisierte Gemälde sich im *Ritratto*-Diskurs behaupten würde...

Es bedeutete aber gewiss nicht, dass Leonardo „plötzlich“ vor einem „bloßen Auftragswerk“ stand, das ihm das Ziel und die Grenze setzte, Moro- und Hof-Erwartungen umzusetzen. Folgende Essentials, die das Bild von seiner Urzeugung an bestimmt haben müssen, kommen mit (größter, großer, hinlänglicher) Sicherheit nicht vom Auftraggeber:

Den Liebhaber außerhalb des Rahmens mit anwesen zu lassen

Das Bild dadurch zu einem realistisch-mimetischen, zu dem einer Situation

Und zu einem thematischen zu machen: *de amore*

Dem Porträt ein verweisendes Tier einzufügen / der Porträtierten beizugeben

Weder ein *ritratto naturale* noch ein *ritratto ideale*, sondern ein Drittes, dies beides Überbietend-in-sich-Aufhebendes zu malen: ein Personen-Bildnis, das dadurch „Porträt“ wird, dass es die Person doppelsinnig *im Zustand der Liebe* reproduziert: mit Liebe malt und abschildert als in Liebe befindlich – being in love – wobei das eine Bedingung des anderen ist, eines das andere impliziert

- Dieser Auftrag muss in folgendem bestanden haben: Ähnlichkeitsporträt, Huldigung, Aufwertung eines Menschen, Aufwertung einer Beziehung, Korrektur der Alltagsbewertung einer Liebe, Liebes-Manifest
- Wer könnte ihn formuliert haben? Nicht der Moro: der...
- Ein Hofrat von großer Weisheit
- Nur einer oder eben ein Rat, der absehen konnte, was herauskommen würde / was künstlerisch möglich war

Mit anderen Worten: der Auftrag, wie immer wir ihn rekonstruieren, trägt die Handschrift von Leonardo selbst. Er muss ihn lanciert haben.

Wie auch nicht – wieso anders?:

- Malen für Leonardo
- Fünf Jahre Impresario
- Auf vertrautem Fuß mit dem Moro
- Vertraut mit dem höfischen Gerede... wie mit der (dynastischen) Politik
- Ihm und wohl nur ihm konnte der herzogliche amour fou kunstwürdig erscheinen
- Gerade ihm freilich auch aus autobiografischem Grund: Salai

Ein allzu gefundenes Fressen!

Auftragsarbeit und Herzensanliegen +

Also Auftragsarbeit und Herzensanliegen und wissenschaftlich-philosophisches Hochkunstprojekt ein einem

Allerdings muss man auch eine gewisse Wechselwirkung und Möglichkeiten späterer Aufpfropfungen auf den Urvertrag konzederen: Förmlich, gar in Urkundenform, wird dieser Auftrag nicht gewesen sein, auf formlose Weise mag er sich mit Erwartungen des Herzogs angereichert haben, die dann auch eine bindende Wirkung bekamen: so mag auf Leonardo, nachdem er aufs Hermelin als Emblem für Cecilians Tugend gekommen war und dies dem Moro dadurch schmackhaft gemacht hatte, dass dieses sich ja gleichzeitig auf ihn, den Ritter des Hermelinordens und Italiens *ermellino bianco* beziehen ließ, die Erwartung des Herzogs gelastet haben, diese Schmeichelei auch im Endprodukt, in dem das Hermelin durch ein ordinäres Frettchen ersetzt ist, wiederzufinden.

Das gefundene Fressen

Insofern er dies alles aber offensichtlich ermöglichte (denn Leonardo hat es so gemacht, wie wir wissen), war der Auftrag – wie lanciert oder Glücksfall auch immer – für Leonardo das, was man ein gefundenes Fressen nennt – und nur ganz marginal „Auftragswerk“ im pejorativen, die Autonomie und Genialität des Künstlers bestreitenden / einschränkenden Sinn: viel mehr freisetzend als bindend. Leonardo würde sich als innovativ naturforschender und dabei den eigensten Antrieben folgender Maler sich selbst verwirklichen können.

Anhang II

B Einfügung und Integration eines Hermelins

Das Tier im Plan

Einleitung

Auf ein Tier nun geben die polveri keinen Hinweis. Was hat das zu bedeuten?



Nicht, dass die Planskizze keins enthalten hätte: im Gegenteil: die polveri, die da sind, geben so unmissverständlich das Ganze des Bildes, dass sein Plan ohne ein dahergetragenes Tier = nur so mit den schirmenden Armen, nicht zu denken ist (um das deutlich zu machen, greifen wir hier schon einmal auf die fragwürdigen Rekonstruktionen Pascal Cottés vor: siehe links: das geht einfach nicht!)

Es muss aber noch das Hermelin sein, weil es für das Frettchen noch keinen, für es aber immer noch allen Grund gibt: Einerseits symbolisiert es Keuschheit und Standfestigkeit Cecilias, andererseits die äußere Macht und den inneren Adel ihres Liebhabers.

Erlauben wir uns die spekulative Frage, wie dieses Hermelin, über das die polveri keine Auskunft geben, auf der Planskizze ausgesehen haben mag, und leisten wir uns zur Beantwortung dieser Frage einen Umweg!⁷¹

⁷¹ Wir glauben dieses Hermelin sogar zu kennen: auf einer ausgiebig herangezogenen Vignette ist der Moment zu sehen... Man verweist gern darauf, um Leonardos Vertrautheit mit der Hermelinallégorie zu belegen – und sieht dabei nicht, dass auch hier ein Kleindrama inszeniert ist, das dem des Porträts entspricht und es dort passend macht:

Es verlangt aber auch von sich aus schon nach dieser Einfügung: schlüssig wird der durchdringende, der beschämende-stechende Blick des gezeichneten Tiers erst in einem Kontext, in dem der Jäger ein erotischer ist, einer der Schürzen

Inhaltliche Passung: als ihr Wappentier vorübergetragen, erwacht das allegorische Wesen zu stellvertretender Verteidigung: schäm dich was, *sie* hier würde nie Selbstbeschmutzung-Geliebtenbenutzung = missbrauch dulden. Das Nebendrama im Drama: während sie „zieht“ oder blankzieht, kommentiert das Wappentier

Die polveri fehlen aus anderem Grund: im letzten Moment, als der Plan endgültiges und nicht mehr zu revidierendes Konzept werden sollte, schauderte L zurück: so ging das nicht, da musste eine Lücke bleiben! Warum?:

Größe

Wildheit

Der Löwe des Heiligen Hieronymus



Eines der letzten – leider unvollendet gebliebenen – Bildprojekte Leonardos war ein Heiliger Hieronymus gewesen, der fertig genug geworden ist, um uns einen Einblick in den damals erreichten Stand von Leonardos malerischer Entwicklung zu geben.

Leonardotypischer geht es kaum:

Um den Heiligen in seinem innersten Wesen zu erfassen, „fotografiert“ er ihn in der abgemessenen Sekunde, in der er sich einen schweren Stein zur Selbstkasteiung gegen die entblößte Bust schmettert, einen qualvoll verzehrenden Anrufungsblick in den Himmel gerichtet (die Parallele zu den fromm gewordenen Veneres liegen auf der Hand). Nun gehört zu jedem Heiligen Hieronymus sein legendärer

Begleiter, der natürlich für die Paradieseszahmheit des Wilden in der frommen Einsamkeit des Eremitenklause steht. Aber Leonardo lässt ihn nicht einfach für etwas stehen, sondern bindet ihn in das dramatische Geschehen ein: als ob ihm die exzessive Frömmigkeit seines heiligen Gastgebers zu viel würde, brüllt er vor Entsetzen geradezu hörbar auf.

Man darf sich die starke Vermutung erlauben, dass Leonardo es hermelinbezüglich nicht viel anders gehalten hat. Es nach Art der Heiligen Agnes lammfromm am Moro vorübertragen zu lassen, wäre sein Ding nicht gewesen und ist es auch nicht gewesen. Nun ist von der Planskizze nichts mehr da – aber vielleicht hat sie ein Echo hinterlassen, aus dem wir auch das Hermelin, wie es bei Leonardo sich aufführte, rekonstruieren können

Moro-Zumutung, wenn man auch sehen muss, dass dieser Angriff auf ihn / diese Kritik an ihm wahrlich durch die Blume ging

Wir werden sehen, dass L damit sehr gut beraten war. Tatsächlich ergaben sich nach Ausmalung des per pulveros Vorgezeichneten völlig neue Perspektiven

Die Vignette vom tugendhaften Hermelin



Im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge findet sich diese Federzeichnung in Form einer Vignette, auf der Leonardo uns seine Version der emblematischen Hermelin-Legende darbietet. Der gewitzte Jäger hat dem reinlichen Tier seine Behausung verunreinigt (rechts die Grabwerkzeuge), als dieses nicht da war, und nun, da er es gehetzt hat und es sich in Sicherheit bringen will, kann er es totschiagen, weil es lieber sterben möchte als dreckig zu werden. Die Forschung zu unserm Porträt führt diese Zeichnung lange schon und immer wieder an, um darzutun, dass Leonardo mit dieser Emblematis, die in schriftlicher Form auch tatsächlich in seinem Bücherschrank stand, vertraut war. Uns interessiert, wie genau er diese Geschichte gestaltet hat, zumal die Zeichnung zur selben Zeit wie das Porträt, genauer wohl: kurz nachher entstanden ist.⁷²

Wie beim Heiligen Hieronymus ist alles auf den einen entscheidenden Moment hin zugespitzt, in dem alle Fäden zusammenlaufen, sich das Drama entscheidet. Noch ist gar nichts entschieden, aber im nächsten Bruchteil einer Sekunde wird der tödliche Knüppel niederfallen oder nicht. Denn noch hält das Tier entgegen, indem es *mit seinem Blick* das

⁷² Ich möchte die These vertreten, dass die Vignette als Nachklang des Cecilia-Porträts seine Erklärung findet. Man hat es bisher nicht gesehen, weil man nicht wie wir jetzt aufgrund unserer Hermelininterpretation drauf gekommen ist! Woher sonst diese Dramatisierung, die weder der Geschichte noch ihren bildlichen Fassungen sonst eignet, soweit ich sehe. Leonardo wollte wohl etwas retten / aufheben, was ihm wichtig, im Porträt aber verlorengegangen war!

sagt, was auf dem Spruchband stehen müsste und was im nächsten Moment entweder zu seinem Vermächtnis oder zu seiner Rettung wird: „Lieber tot als unrein!“

Die rettende, aber beschmutzende Höhle liegt vor ihm – links – die Flucht wird unterbrochen, und wie der Verführungsblick der Sünderinnen geht der zugleich bekennde und appellierende Blick über die linke Schulter nach rechts-oben, aus dieser Konstellation eine Suggestivität gewinnend, die man von einer so anspruchslosen kleinen Zeichnung nicht erwartet hätte.

Der Jäger aber, alles geplant habend, hat alles im Griff und war eben noch fest entschlossen – aber ist er es noch? Der Finsterkeit des kinnstarken Gesichts steht die „überzeichnete“ Dunkelheit, Größe und damit Tiefe der Augen gegenüber. Er scheint auch betroffen – als hätte er die Botschaft „gehört“ – er auch könnte anders.

Ich kann mir nicht helfen, der Parallelen und Analogien sind mir zu viele: das kommt nicht von ungefähr, das hängt mit dem Cecilia-Porträt zusammen und wiederholt oder nimmt vorweg, was das Hermelin in ihrem Arm löwengleich macht, als sie es an ihrem Jäger, Herrn und Geliebten vorbeiträgt.

Anhang III

Zusammenfassung der Entstehungsgeschichte (Anfang 2020)

Der Nährboden

Renaissance, Mailand, Moro

Kunst und Gesellschaft, Liebeskulte, Kunstdiskurse (darunter ritratto)

Leonardo: von Florenz nach Mailand und Tätigkeit dort

Leonardos Selbstverständnis (als... und *Maler!*) und Selbstbewusstsein

Was ihn beschäftigte und wozu er auf dem Sprung war

→ Erfahrung! Natur und was die Welt...

Stellung bei Hof

Eigene Verliebtheit

Der Anlass

Heftige Liebschaft des Brotherrn, dem beim Werben und Wohltun-Versorgen zu helfen war, der mit dieser seiner Eskapade / ... aber auch dynastischen / diplomatischen / politischen Ärger machte. Schwangerschaft der Mätresse, was dynastische und politische Fragen aufwarf: Thronfolge? *CESARE Sforza!*

Auftrag und Interessen

Wie auch immer man sich die Beauftragung Leonardos vorzustellen hat, er musste folgenden Interessen Rechnung tragen:

- Der verliebte Herzog brauchte etwas für seine Liebeswerbung
- Er wollte Cecilia aufwerten und versorgen: ein öffentliches und geldwertes Geschenk
- Personalpolitik: Schwangerschaft, ...!
- Legitimation eines Mätressenverhältnisses durch „Liebe“ (+ Schönheit, Bildung, Dichtertalent...)
- → Legitimation von Moros Autokratie / Exzessivität
- Überbietung von Mätressenlegitimation durch Herrschaftsaufwertung per Liebe
- Propaganda! Seht her, dieser Herrscher, wie er sich per *Liebe* im Sein, im Ordo verankert
- Siehe Hof-Panegyrik, siehe Florenz und Medici-Konkurrenz
- Lieferung von Ideologie
- Moro-Domestizierung

Das Konzept

Porträt + Mimesis + Thema

Drama, eingefroren

Der Blick der Liebe! eingefordert von der Schwachen, die nicht identifiziert bleiben will, genagelt, in Funktion, in Norm, Sitte, unter Gewalt...

So wie ein Duell wesentlich offen ist, so auch der Blick – aber während das Duell nur 3... Ausgänge kennt, geht es hier um Forschung nach Neuem unter dem Dach des mit „Liebe“ Gemeinten, Vorgestalteten, Vorgedachten, Erfahrenen (Leonardo!)

Die Ermalung⁷³

Einleitung

Die Ermalung ist nicht Ausführung des Konzepts, sondern die unvordenkliche Reise, die mit diesem zu unbekanntem Ufern geplant war – und zu ungeplanten Ergebnissen

~ Suche nach dem Gottesteilchen, nach den Gravitationswellen, nach Schwarzen Löchern

Gleichzeitig nach dem, was wir alle kennen, so dass man sagen kann: unter diesen hergestellten Bedingungen, in diesem Setting wird / muss es sich zeigen

Aber Reise mit didaktischer Kamera, den Betrachter / uns mitnehmend und verbindlich → allgemeine Geltung, „für alle“

In Sinnlich-Leiblichkeit, medienspezifisch, sinnlich, handwerklich, aufs „Sehen“ aus, aufs „hörende“ freilich

⁷³ Die Ermalung ist nicht Ausführung des Konzepts, sondern die unvordenkliche Reise, die mit diesem zu unbekanntem Ufern geplant war – und zu ungeplanten Ergebnissen

~ Suche nach dem Gottesteilchen, nach den Gravitationswellen, nach Schwarzen Löchern

Gleichzeitig nach dem, was wir alle kennen, so dass man sagen kann: unter diesen hergestellten Bedingungen, in diesem Setting wird / muss es sich zeigen

Für Leonardo: Einsatz der fähigsten Instrumentariums!

Aber Reise mit didaktischer Kamera, den Betrachter / uns mitnehmend und verbindlich → allgemeine Geltung, „für alle“

In Sinnlich-Leiblichkeit, medienspezifisch, im Halt, sinnlich, handwerklich, aufs „Sehen“ aus, aufs „hörende“ freilich

Ungleich Schnappschuss! Rekonstruktion!

Präsenz nicht als Stil, sondern als Medium alternativer Erkenntnis, und zwar der mit dem Leib, mit der Hand, mit der Ganzheit menschlicher „Sinnlichkeit“

Das Kommen-Lassen, die zärtliche Lichtung, der Dialog der Selbste

Präsenz

Präsenz

Das Mittel zur Erkundung und Fest-Stellung des Unvordenklichen, das da im dramamäßig inszenierten Augenblick des Einander-Erblickens sich ereignen sollte, musste im Such- und Dokumentationsvorgang selbst erst noch erarbeitet werden und darf in einem Sinne *Präsenz* heißen, der recht zu verstehen ist:

~Schnappschuss

Was die Fotografie konnte, sobald die Filme schnellere Verschlusszeiten zuließen, nämlich „Schnappschüsse“ schnappen, war malerisch* zu Leonardos Zeit unmöglich und allenfalls Sache aufwändigster, in Neuland vorstoßender Konstruktion.

Sfumato

Genau hierauf hat Leonardo sich bei der Ermalung von Cecalias Liebesblick eingelassen, indem er besonders mit der epochalen Erfindung des Sfumato die neuen Möglichkeiten des zentralperspektivisch auf Tafeln Malens in Öl auslotete und auf die Spitze trieb:

Hell und Dunkel, clair und obscur, bestimmt und unbestimmt so raffiniert zu verbinden, dass der Betrachter in seiner herbeimanipulierten Haecceitas die einer illusionistisch dargestellten Wirklichkeit aus dem eigenen Erleben heraus nach-„*kreiert*“, wie man sagen muss.

Nicht „Stil“

Das ist nicht einfach „Stil“, wie gewisse Väter der Kunstgeschichte das nannten und es immer noch im Schwange ist, es ist *Medium alternativer Erkenntnis*, und zwar der mit dem Leib, mit der Hand, mit der Ganzheit menschlicher „Sinnlichkeit“; ...

Alternative Erkenntnis / Transport

... und zwar gültiger (wenn auch nicht objektiver*) Erkenntnis, weil die Ermalung in innerer Zwiesprache mit den künftigen Betrachterinnen und Betrachtern und unter Bezugnahme darauf erfolgt, was wir alle intim erlebt, aber nie recht verstanden haben: eben die unvordenklichen Widerfahrnisse der Liebe, „als sie mit einmal die Augen aufschlug“ und wir selbst spürten, „wie unser Inneres sich ergoss“* - Widerfahrnisse, die mit unabstreitlicher Wahrheitsgewissheit einhergehen.

Botschaft

Damit war Leonardo an seinem Ziel angelangt: malend und malerisch – mit der malenden Hand und unter Einsatz der Gesamtsinnlichkeit des uns allen gemeinsamen Menschenleibes – hatte er gültig dingfest gemacht, was der Fotograf nur, wenn er Glück hat, und auch dann nur „erschnappend“, ohne „Beweis“, aufzeichnen kann.

Liebesereignis / Liebeserfahrung

Das Liebesereignis im Wechselblick von Cecilia und Ludovico Sforza, von ihr durch berniaunterstützten Schulterblick-auf-Scheinflucht inszeniert und durch ominöses Erröten ratifiziert.

Kommen-Lassen, zärtliche Lichtung, Dialog

Wenn Liebe denn dies ist: Kommen-Lassen, zärtliche Lichtung, der Dialog der Selbste, wie oben dargetan.

In Wirklichkeit, in der Unterbrechung

Aber in Wirklichkeit! Darin gerade mag man das Großartige dieses Bildes-der-Liebe sehen, dass es so verhalten daherkommt, ohne Offensichtlichkeit, ohne die erwartete Süße und Inbrunst, so *passager*: Gerade so ist es doch! Dass die Liebe nur in der Unterbrechung, als Nichtseiend-Vorübergehendes „sein“ kann, im Augenblick des Äugelns, und dann umgehend den zurückschlagenden Zwängen des Alltags, der Macht, des SEINS ausgesetzt ist und es anschließend, wenn wir sie „changierend“ und „bindend“ im Leben zu verankern suchen, so schwer hat.

Doch offenbar war sie schon in Zeiten der Renaissance (und also auch viel früher schon) und im Zentrum der Macht gar und sogar einem eher grobschlächtigen Macho mit seiner mehr oder weniger sich prostituiert habenden / von ihren Eltern prostituierten und mehr oder weniger vergewaltigten, in allzu früher Jugend missbrauchten Mätresse möglich – wie folgenlos auch immer, aber selbst bei Folgenlosigkeit ein Memento: dass es auch anders hätte kommen können, liegt in der Luft!

Das Porträt

Man muss es wohl so sehen, dass vom Vorfeld des Auftrags an, also in den Anfängen der Konzipierung schon die thematische Befrachtung des Porträts mitgedacht war: nicht einfach Werbe-Spiel... (deshalb auch Leonardo und nicht NN oder NN = andere Hofmaler)! In der Fixierung auf dieses Ziel unternimmt Leonardo dieses Präsentierungs-Unternehmen, auf der Suchen nach dem *Liebesblick*. Dabei gerät der Porträtauftrag ins Abseits – bis plötzlich beide zusammenschießt: der Liebesblick ist der das Selbst zutage fördernde → muss zum Blick des Porträtisten und dann des Betrachters werden!

Also von der Mimesis der Liebe zu ihrer kollektiven und göltigen, handwerklich erarbeiteten Performanz!

So aber – *professionell in der Weise der Liebe!* – vermag Leonardo malend zu sehen und sehende zu malen, was dann unseren Ersten Blick schon erreicht – immer noch, bis heute erreicht: Cecilia nicht, wie sie *ist* – empirisch oder generisch oder in einem Idealzustand (*ritratto naturale, ritratto ideale...*) – sondern wie sie ungeschönt und ungenagelt auf Identität aus sich selber am Werden ist: weder das Gepräge durch ihr persönliches Schicksal noch die Narben ihrer Traumata sind beseitigt, und doch liegt ein Glanz über allem, der aus dem Bemühen stammt, sich in aller Leiblichkeit zu einem SELBST zusammenzuhalten und fortzuentwickeln: diese besondere Aura, dieses Charisma, das weder Ausdruck einer substrathaften Persönlichkeit oder „Seele“ noch ein endon eidos, ihr Eigen-„Geist“ ist.

Von jetzt ab wir dies der Maßstab von Porträthaftigkeit sein – nichts so Vordergründiges nur wie Lebendigkeit oder Psychologie, (wie immer gemeint wird, wenn man von diesem Bild sagt, es sei das „erste moderne Porträt“).

Der Paradigmenwechsel

„Unter der Hand“ ist so ein Kunstwerk durchgreifender- paradigmatischer – Neuheit – sehr schöner Doppelsinn!: „insgeheim“, weil so nicht beabsichtigt, und doch *bei der Arbeit*, ungewollt bei der Arbeit, als Implikat einer Doppelbemühung um Liebe: um ihre mimetische Sichtbarkeit und um ihre Performanz: einen Menschen wie die Liebe liebend zu malen – was eines ohne das andere unmöglich ist. Die Mal- und mit ihr die Kunst überhaupt tritt in eine neue Epoche ein. Mit Beethoven wird die Musik, mit Rodin wird die Skulptur nachziehen, während Wissenschaft und Philosophie noch bis in unsere Tage warten müssen.

Die Korrektur

Als der Liebesblick „da“ ist, sind für den Effekt des Bildes die Karten neu gemischt. Cecilians Blick hat an Sinnlichkeit, Frivolität, Verführungskraft verloren, weil er zuletzt auf Selbst-Entbergung hinausmusste – vom „Halt“ und ... abgesehen. Ein Zu-Schuss Erotik musste her.

Außerdem war das jetzt – Paradigmenwechsel! – ein Bild für die für Inhalte medienspezifisch geöffneten Sinne, so dass die allegorienahen Bildformeln „Schulterblick“, „Heilige Sünderin“ bzw. „Maria Magdalena“ gar nicht mehr anstanden und das auf dem Bild ihnen Nach-Gemalt-Entsprechende nicht mehr verstanden wurde: das Sprachspiel hatte gewechselt!⁷⁴

Die Krise⁷⁵

War die emblematisch-allegorische Bildformel „Sdhulterblick“ noch leicht in das neue Sprachspiel einer „präsentierenden“ Illusionskunst zu übersetzen – durch ein anzügliches Kleidungsstück einfach – so war das bei der zentral wichtigen Bildplankomponente *Hermelin* nicht mehr möglich: es passte nun hinten und vorne nicht mehr, weder der Größe (es hätte, um realistisch zu sein, auf die Größe eines Eichhörnchens schrumpfen müssen) noch der Botschaft (längst ging es nicht mehr um Keuschheit und Edelmut in einem konventionellen Sinn) noch der Bildfiktion nach (undenkbar, den Moro des Liebesblicks noch vom Blick eines mitspielenden Tieres durchbohren / am Portepeee fassen zu lassen!) – und vor allem: es hatte sich erübrigt, weil alles, für was es *allegorisch* zu stehen hatte, im Innern Cecilians *intrinsisch* aufgehoben war (Reinheit und Tugend waren in ihrer Authentizität, in ihrem natürlichen Stehen-zu-sich verschwunden-wiedergeboren) – aber es durfte auch nicht fehlen, weil das die Raumfüllung sowie die Statik-Dynamik von Cecilians Kontrapost zunichte gemacht hätte.

⁷⁴ Also diese anzügliche Bernia mit ihrem Maximum an Signal- und Einwirkungskraft: der Spalt bedeutet weniger „Vagina“ als dass er dank der ihr verdankten Formensprache ihr entsprechend anspränge: Betrachterverführung, eine kleine Schweinigelei!

⁷⁵ Die Umbesetzung

Das Hermelin war immer problematisch gewesen: Größe, Überdeterminiertheit
Schieflagen der inhaltlichen Passung / Widersprüchlichkeit ...

Jetzt verschärftes Passungsproblem, vor allem aber: es ist überflüssig geworden, hat sich erledigt
Aber die Planstelle musste besetzt werden! Von etwas proportional, der Größe nach ... Passendem
Das Fanal und der Index

Vom Nicht- zum Non- zum Antihermelin. Das Tier sagt „Ich bin kein Hermelin, und so ist alle Allegorese verboten! → Hinschauen! Sich einfühlen! Sich einbringen

Indizierung als unmittelbar-sinnlich zu erfassendes Werk ohne rhetorischen Hintersinn

Anstiftung zu einer neuen Art Kunstbetrachtung – subversiv

Als Naturforschung im Sinne Leonardos

Leonardo löste das Problem, indem er das allegorische durch ein banales Real-, Alltags- und Haus- bzw. Gebrauchstier ersetzte, und zwar ausdrücklich, ja deklaratorisch-proklamatorisch: durch ein Frettchen, dem nun ganz andere, in das neue Sprachspiel bzw. in die neue auf Illusion und Präsenz setzende Bildart hineinpassende Funktionen zu verordnen waren: als sein Jagdtier auf den Moro zu reagieren, im Kontrast zur liebenden Menschenfrau das hörige Haustier zu geben, durch Fitness und Imposanz die Omni-Potenz des Herzogs widerzuspiegeln usw. – wenn man dieses Verordnen großzügig auslegte und das gemeinte Tier entsprechend hybridisierte.

Das Propädeutikum⁷⁶

Darüber hinaus wachsen dem Tier neue Funktionen zu, die das Konzept des ganzen Bildes betreffen und es im Rahmen des gewechselten Paradigmas (sagen wir: Erlebnis- statt Belehrungsbild, kommen-lassendes Porträt eines SELBST statt denunzierender Karikatur oder fixierender Idealisierung) so komplett machen, wie es angedacht war – so dass der Furetto am Ende doch wieder das „Gewicht“ bekommt, das dem Hermelin zugeordnet war, ja: es womöglich noch übertrifft: seine sich schneller und leichter erschließende Präsenz wird zur Vorschule des Sehens-Verstehens-„Liebens“, dessen wir Betrachterinnen und Betrachter bedürfen, um der Cecilia und ihres dialogischen Blickes gewachsen zu sein (siehe „Die Präsenz des Furetto“).

Vorhof und Prolog

In der Räumlichkeit des Gemäldes dem eigentlichen Porträt vorgelagert sowie seine Rezeption betreffend sich vordrängend (jede und jeder und nicht nur die Kinder „fliegen“ erst einmal auf das nicht einzuordnende Tier), bildet der Furetto eine Art Vorhof oder einen

⁷⁶ Das Tier ist nun so gemalt, dass es zu dem, wozu es aufruft, selbst einlädt: mit äußerster Präsenz Von der Frau vor ihr her getragen, ist es uns, den Betrachtern, am nächsten, und es fängt auch unser erwachendes Hinseh-Bedürfnis / unsere erwachende Seh-Lust, auch zuerst ein – in seiner Merkwürdigkeit (so zitternd lebendig, „riechend“, was es sei, was es da mache mit seiner Pfote usw., wie es ihm gehe mit seinem traurigen Blick...)

An ihm schult uns der Maler, an ihm lernen wir Präsenz zu realisieren und zu Erkenntnis anderer Art zu nutzen

Mit dem Herzen: Haustier-Leid, Nichtanerkennung bei hoher Moral und Hingabe

An einem bestimmten Ort zu bestimmter Zeit, in den und in die wir aber hineinkommen bzw. die zu uns eindringt

Bei aller Fremdheit mit einer Identität, die uns unmittelbar zugänglich ist = zu unserem Alltag gehören könnte: kein Hintersinns- und doch ein repräsentierendes, ein humanisiertes, unserem Interieur zugehöriges Tier

Dargestellte Wirklichkeit, Realismus!

Prolog, den man vor dem eigentlichen Heiligtum betritt bzw. anhören muss, ein Prä der Vorbereitung und Einstimmung.

Fanal und Index

Und nicht nur einen Index, der einem sagt, woran man ist (s.o.: Erlebnisbild usw.), sondern geradezu ein Fanal, eine programmatische hinausgehängte Fahne, ein Flammenzeichen: nicht weiter so wie bisher mit den Porträts und überhaupt mit den Gemälden! Keine bloß rhetorischen, überredenden Bilder mehr mit Hermelinen, Unschulds- und Opferlämmern, sondern solche ab jetzt, die uns in ergreifen und in eine andere Gegenwart ziehen und wo man lieben statt in Begriffen denken und moralisieren und damit dem, was IST – der MACHT – sich fügen muss.

(Im Ernst: das Bild enthält immer schon, von Leonardo her, die Anweisung, es mit den Ersten Blicken zu halten und sich von den Experten keine Allegoresen aufschwätzen zu lassen!)

Das Doppelporträt

Er hat es nicht lassen gekonnt: war es schon einmal Fanal und propädeutisches Vor-Wesen, war aus dem Tier auch *alles* herauszuholen – will sagen: Leonardo entwickelte den Ehrgeiz, es nun auch um seiner selbst willen zu porträtieren und dem Gemälde auch dadurch zu integrieren, dass er ein Doppelporträt schuf, in dem die Darsteller wie auf einer Collage vielfältig miteinander korrespondierten: Lebendigkeit beider Oberflächen, aber Transparenz dort und Verkapseltheit hier; das bewegende Leiden eines rudimentären Selbst hier, das sich nur abdrückt, aber nicht zu verstehen geben kann und keine Anerkennung erfährt, und dort ein einzigartig ausgebildetes Inneres, das sich bis in die Durchblutung seiner Wangenhaut, man möchte fast sagen: bis in die Ausdünstungen seiner Poren *auszudrücken* vermag; ...

...bis dahin, wenn sie so wollen, dass die von den „spitzen“ Fingern erigierte Phallizität des Furettokorpus wie auch sein Gemahnen an Schwangerschaft und herumzutragendes Kleinkind mit der Bernia korrespondiert, wie sie im Dreh des Verführungsblicks über die Schulter zu vaginalem Klaffen gebracht wird (an jenen Film uns erinnernd).

Abschluss und Finalität⁷⁷

77 Abschluss und unfertige Abgabe

Die Hand

Aus Gründen der Bildlogik versteht sich von selbst, dass die abschließende Arbeitsphase Cecílias rechter Hand gelten musste. Sie ist überdimensional groß geraten, scheint zu einem älteren Menschen, jedenfalls zu keinem jungen Mädchen zu gehören, ist aber so fein ausgearbeitet, dass man sie nicht als Schülerarbeit abtun wird.

Dem Ausdrucksgeschehen von Cecílias „face“ ordnet sie sich nicht zu. Darum ist die Genauigkeit ihrer Ausarbeitung aber nicht einfach „Stil“. Muskelanspannung und „Einbettung“ der Fingerkuppen in Fleisch und Fell des Furetto lassen vielmehr die Absicht erkennen, weder ein bloßes Anliegen noch ein Streicheln oder Kraulen sichtbar zu machen: dergleichen mag vorangegangen sein. Die Berührung erfolgt vielmehr so, wie es die schöne Wendung „mit Spitzen Fingern“ zum Ausdruck bringt. Auf der Handlungsebene oder „im Drama“ passt das dazu, dass sie das Tier nicht als pet behalten, sondern zu seinem Jagddienst übergeben wird, während, wer will, noch etwas anderes sehen darf: Wenn der Furetto als Moro-Stellvertreter auch dessen Geschlecht repräsentiert, dann hat man ja wohl genau das Befingern vor sich, das so einem ordentlich erigierten Phallus behagt. Was auf jeden Fall funktioniert, ist die bei der Beschreibung der Präsenz des Furetto schon angesprochene Einfühlung: durch diese Hand und besonders die Fingerkuppen nehmen wir die Lebendigkeit, die Wärme und die „zitternde“ Körperspannung des Tiers wahr.

So groß geraten ist sie – um es dezent zu sagen: so groß, dass sie auf Schuhgröße 48 schließen lässt – aus Gründen ihrer Entstehung, die sich im Atelier und dort mit einem gewissen Tunnelblick abgespielt haben muss: hermelinentsprechend viel kleiner konzipiert, musste sie erstens mit dessen Ersatz durch das größere Frettchen und dann noch einmal mit dessen Verstattlichung überdehnt werden – was natürlich ebenso vielsagend über Leonardos Arbeitsbeendigung wie das Stehenlassen der anatomisch möglichen, aber ästhetisch unweiblichen Salai-Schulter ist.⁷⁷

Unvollkommenheit

Noch einmal: links unten ist es einfach nicht recht fertig geworden, was unter den Kennern nicht unbemerkt geblieben ist, aber in Ehrfurcht gern unterschlagen wird: *sfumato*, gewiss, und das auch nicht funktionslos, wie oben anlässlich der Einfühlung in die Bewegtheit des Furetto gezeigt, aber doch so, dass zugleich eine Verlegenheit kaschiert wird: diese ganze Ecke ist einfach unausgemalt geblieben, weil sich Schwierigkeiten auftaten, auf die der Maler (im Zeitdruck terminierter Abgabe) einfach keine Lust mehr hatte (und bei allem Perfektionismus in den Dingen, auf die es ankam: Leonard war so, wie man auch weiß).

Zweitens: Befremdlicherweise hat diese zarte junge Frau die Schultern eines Gewichthebers, der diesen Hauptmuskel („Trapez“) etwas übermäßig trainiert hat und den wir zu kennen glauben: er gehört eigentlich jenem berühmten Salai, in den Leonardo damals wie noch lange danach heftig verliebt war und der ihm in seiner Werkstatt Modell stand. Wir wollen da nichts hineingeheimnissen, sondern schlicht feststellen: das Bild enthält durchaus störende Spuren seiner überwiegenden Entstehung im Atelier, die zu tilgen gewesen wären.

Unfertigkeit: weil er wusste, dass er „Perlen vor die Säue“ warf – schlimmer noch: dass man ihn unverständig missbrauchen würde? „Nicht MEIN Meisterwerk“? Distanzierung also? Mängel als Sollbruchstellen oder gelegte Haken für später einfallende Kritik?

Innere Vollendung und / aus dem „Dreh“ des Gemäldes

Es kommt bei diesem Bild auf das an, wo's dem Maler drauf ankam, und das war und ist die Perfektion des „Meisterwerks“ eben nicht. Und das ist nicht unerheblich: Ankommen tat's auf das, was wir hier so ausführlich untersucht haben und worauf, wie sich vollends noch zeigen wird, der Künstler seine

Malkunst verwandte: auf die uns hinreißende Gegenwärtigkeit der gemalten und ungemalten Figuren in dem Ambiente und dem Augenblick ihres Hier-Jetzt. – und eben sehr viel weniger auf das, was die Experten, nachdem sie es einmal verstanden haben und womit sie Punkte für wissenschaftliche Exaktheit sammeln: Harmonien, Maßverhältnisse und all das, von Gleichmäßigkeit der Naturtreue und des Abbildungsstils überhaupt und dgl. ... abgesehen.

Diese Präsenz darf aber nicht als bloßer Stil unterschätzt werden – obwohl natürlich richtig ist, dass Leonardo hier gegenüber früheren Arbeiten und insbesondere Porträts* Fortschritte machte und sich Fertigkeiten zulegte, die dann die folgenden Werke, unter denen die Mona Lisa hervorragt, ermöglichten und in diesen weiterentwickelt und perfektioniert wurden. Zunächst und in erster Linie aber bedeutet diese Präsenz, das ermalt zu haben, was im Tiefsten das Anliegen, was der Kern der „Aufgabe“ dieses Gemäldes gewesen war: eine einmalige Person in ihrem eigentlichen / tieferen Selbst und mit ihr die Liebe sichtbar gemacht zu haben. Sichtbar durch Präsenz, weil nur in dieser Mimesis des Liebesdialogs sich ereignen kann, einerseits, und andererseits, weil erst sie uns in die Haltung zum Bilde hinreißt, die es uns lieben läßt: Performanz der Liebe als Zugang zu einem Werk neuen Typs, einer ersten Verwirklichung des Paradigmas einer Kunst, die sich als Liebe „*versteht*“*.

Lösung der gestellten Aufgabe und Zufriedenstellung der Interessen

Einleitung

Damit hatte Leonardo gelöst, was wir oben in Abgrenzung zu „Auftrag“ die „Aufgabe“ des Werkes genannt haben. Dass es kein rechtes *finish* erfahren hatte und Spuren der Entstehung ungetilgt geblieben waren, die einfach stören – bis heute – wie man zugeben muss, stört am Ende nur die Anhänger eines problematisch gewordenen „Werk“- und Vollendugnsbegriffs (sagen wir: dass die Kunstakademie oder die Malerzunft es nicht auf ihre Jahresausstellung genommen oder keinen Meisterbrief auf es ausgestellt hätten...).

Wie aber war es mit der Zufriedenstellung der Interessen, denen Leonardo zu dienen hatte? Auf den Punkt gebracht kann man sagen, dass Leonardo ihnen vordergründig entsprochen hat, während er sie hintergründig – ob er „verstanden“ oder damit „ankommen“ würde oder nicht – auf ihre Wahrheit, auf die *wahren* Interessen der daran eher nicht interessierten Interessenten:

Cecilia

Schöner und sympathischer als auf dem Bild wird sie nicht gewesen sein – es wir ihr geschmeichelt haben...

Auch: Bekundung einer und Erinnerungsstück an eine ihr Leben prägende... Beziehung, mit denen sie zufrieden sein konnte...

ABER: diese Entblößung! Dieses Hervor-„Kommen“ ihres verborgensten Innern, ihres SELBST...!

Wir werden noch sehen, dass ihre Haltung zum Porträt in der Tat ambivalent war...

Der Hof

Der Moro als Liebhaber

Der Moro als Mann der Macht

Leonardo selbst: