

„ THE ARTIST IS PRESENT “

(Marina Abramovic)



Intermezzo

DIE PRÄSENZ DES FURETTO

Aus: Hans Asbeck, *Das Mädchen mit dem Furetto* oder *Das Bild, das uns liebt*
Hannover 2019 / 2020

Inhalt

Einleitung	1
Der Erste Blick	1
Sekundärblicke.....	3
Kritischer Realismus.....	3
Präsenz.....	5
Das Frettchen als Paradigma	10
Sinn dieses Intermezzos.....	10
1. Hauptteil / Die Präsenz des Furetto	11
Einleitung.....	11
Beschreibung der Präsenz des Furetto	13
2. Hauptteil / Die Bedeutung der Präsenz des Furetto:.....	23
WIRKUNG der Furettopräsenz	23
REFLEXION ... des Betrachters.....	24
Unser Selbst	25
Unsere Liebe	33
Ein anderes Paradigma für die Kunst.....	37
Kunst als Liebe	37
Kunst als mimetische Lehre der Liebe	37
Kunst als utopische Praxis.....	38
Kunst als Philosophie	38
Fazit.....	38
Folgerungen	39
3. Hauptteil / _Neue Blicke	41
Auf Cecilia	41
Auf die dargestellte Wirklichkeit	42
Auf das Gemälde als vollendetes „Werk“	43
Das Bild als Paradigma	45
Ein neuer Blick auf die Geschichte des Bildes.....	47
Auf die Verkennung des Bildes	59
Was tun?	77
Krakau	77

Publikation und Fachdiskussion.....	79
Internet und soziale Netzwerke.....	79
Appell.....	79

Einleitung¹

Im Meer der Bilder gehört Leonardos Porträt Cecilia Gallerani zur Minderzahl derer, die uns unmittelbar anspringen und die von da an im Gedächtnis haften.

Der Erste Blick

Wir sehen ein unvergessliches Individuum – unverkennbares Indiz für ein *Porträt* im emphatischen Sinne – wie es uns wie aus dem Raum, in dem es lebt, entgegenkommt und in einer schnellen, aber vorübergehend einhaltenden Drehung des Kopfes mit einer Person außerhalb des Bildes, die von rechts des Rahmens hereinkommt und mit der sie in einer ebenso institutionellen wie intimen Beziehung steht, souverän und doch zwielichtig Blickkontakt aufnimmt, zweifellos auch, um sie zu etwas zu bewegen. Demonstrativ trägt sie ein langgestrecktes Mardertier vor sich her, das ein Albino ist und so, wie es sich seinerseits aus der Intimität mit ihr zum Eintretenden hinwindet und Haltung annimmt, nur dessen Jagdfrettchen sein kann, das sie gehütet hat, während es seinerseits über sie wacht.

¹ Wir haben uns erfolgreich gegen den Zweiten Blick gewehrt, den die Fachwelt und der Name des Bildes uns oktroyieren, und als seinen wahren Gegenstand eine Alltagsszene gefunden, in der eine benutzte Frau sich in Liebesdingen gegen den Mächtigen, der sich außerhalb des Bildrahmens befindet und dessen Statthalter und Repräsentanten sie in Gestalt eines Frettchens im Arm trägt, bravourös durchsetzt. Jetzt, mit Blick auf die ungeheure Präsenz ausgerechnet dieses Tiers, das doch nur eine Zutat scheint, und auf die malerische Mühe und Innovation, die für es aufgewendet sind, und auf die Bedeutungstiefe, die in ihr sich auftut, stellt sich die Frage, ob wir nicht einer desaströsen Themaverfehlung erlegen sind: Geht's hier überhaupt um kontemplativ-kritische Mimesis? Ist das überhaupt das, was das eigentliche Wesen des Gemäldes ausmacht, das, worum der Maler sich mühte und wohinein er „investiert“ hat (Konzeptualisierungen, Arbeitszeit, Naturforschung, Entwicklung neuer Medien / Techniken / - kurzum: *seine ganze Kreativität*)? Müssen wir nicht zurück zum *Ersten* Blick, der das alles doch schon erahnte, und müssen wir jetzt nicht einen *anderen* Zweiten Blick folgen lassen, der den Ersten fundiert und expliziert, indem er ins Zentrum rückt, *wie es gemalt ist*, das Bild? Wie wird es, wie machen wir es uns wieder lebendig – so dass es uns wieder wie mit dem Ersten Blick an-mutet, an-springt, hin-reißt, gefangen-nimmt (um den Präsenzbegriff zu umschreiben)?

Rekonstruktion der Bildpräsenz mit einem anderen Zweiten Blick

Wollten wir die Präsenz des Bildes in diesem Sinn rekonstruieren, müssten wir aus dem Grunde tun und uns fragen, womit Bildpräsenz überhaupt beginnt. Sind aber Bilder nicht per se und schon immer präsent? Hängen sie überhaupt aus einem anderen Grund an der Wand?

Es ist gar nicht so einfach sich ein Bild ohne Präsenz vorzustellen. Man wird vielleicht bei den Wänden eines Möbelhauses landen, an denen aus Kostengründen bei wechselndem Mobiliar die Bilder dieselben bleiben. Sie werden so nichtssagend und auf eine allgemeinste dekorative Funktion reduziert sein, dass sie alle Präsenz den Ausstellungstücken überlassen. Man kann aber auch an verlorengegangene oder verblichene Präsenz denken, wie sie bei einem meiner kostbarsten Besitztümer vorliegen mag, einem kleinen und vielleicht etwas eng gerahmten Bild eines Feldweges, nach dem mich noch niemand gefragt hat und mit dem ich seit meiner Kindheit zu gut bekannt bin, um es mir noch einmal anzuschauen, obwohl ich inzwischen weiß, dass es von keinem ganz unbekanntem Präimpressionisten des 19. Jahrhundert stammt, den mein Großvater sammelte. Näher liegt es mit dem Bild zu beginnen, das uns vorliegt, denn wir selbst haben es um alle Präsenz dadurch gebracht, dass wir es durch die Entlarvung als realistische Darstellung einer renaissance-italienischen Alltagsszene gewissermaßen zu einem in die Höhe und Breite gerollten oder ausgewalzten Lehrbuch gemacht haben.

Dieses Tier – so, wie es gemalt ist – prägt sich uns ähnlich stark ein wie die Frau selbst. Beide zusammen bewegen uns zu einem Aufmerken hinein, das uns verweilen und nähertreten lässt, um den offenbaren Geheimnissen des Bildes auf die Spur zu kommen.

Was aber zu keinem Ende kommt, so dass es uns wieder und wieder drängt, dem Bild erneut zu begegnen und neue „Erste Blicke“* auf es zu werfen. Wir suchen den Austausch mit anderen Betrachtern und stellen fest, das jenseits eines gemeinsamen Grundbestands jeder etwas anderes gesehen hat; darunter Persönliches, das mit einem selbst in der individuellen Besonderheit zu tun hat, die jedem eigen ist und von der aus insbesondere die tiefe Rührung durch die Figuren eine je eigene Qualität besitzt: je anders, ob Frau oder Mann, jung oder alt, beziehungserfahren oder nicht, mit eher guten oder eher schlechten Erfahrungen in Angelegenheiten von Liebe und Macht...

Indessen so, dass man darüber reden und sich verständigen kann – dergestalt, dass auch und verstärkt-sich vertiefend *Konsens* entsteht, so dass tatsächlich aus den vielen, den wiederholten und ausgetauschten Erstblicken so etwas wie *DER ERSTE BLICK* entsteht, dem autoritäre Zurechtweisungen nichts anhaben können, der solchen zum Trotz immer wieder sich einstellt. Konsens allerdings nicht nur in der Form, dass man sich auf Ergebnisse einigt, sondern auch in der, dass verschiedene Sichtweisen anerkannt werden: Wo einem Mann eine gewisse Lüsternheit des Ausdrucks unverkennbar erscheint, mag die eine Frau eher die erotische Ernüchterung, die andere mehr die Souveränität einer Distanz wahrnehmen.

Sekundärblicke

Autoritäre Zurechtweisungen? Solchen sind wir wie bei wenigen prominenten Kunstwerken so umgehend und so nachhaltig ausgesetzt wie hier, schon mit dem allbekannten Namen des Bildes, den wir spontan für den Titel halten, den Leonardo da Vinci der eigenen Schöpfung selber gegeben habe: *Die Dame mit dem Hermelin*! Wie das schon klingt: etwas Erlesenes obersten Grades, ein vollendetes Kunstwerk, die Schönste unter den Reichen-und-Schönen der Renaissance. Und dann werden wir belehrt, von den Kunstführern, den Katalogen, der Sekundärliteratur: Nein, so naiv dürfe man nicht sein, das Bild gewissermaßen wörtlich zu nehmen, als Darstellung wirklicher Wesen in ihren Verhältnissen und uns unmittelbar zugänglich. Alles sei symbolisch zu verstehen und insgesamt eine Allegorie, die uns von Experten entschlüsselt werden müsse und darauf hinauslaufe, dass ein politischer Zweck zu erfüllen gewesen sei: die Ehre eines Herrschhauses durch die Darstellung einer Herzogsmätresse als Ausbund von Tugend und *platonisch* zu verstehender Schönheit zu wahren*.

Kritischer Realismus

Vom Ersten Blick aber können wir nicht lassen, ja in ihn sind wir verliebt, und so haben wir oben in der *Kritik des Titels* einen Weg gefunden diese als unangemessen, abstrakt, herbeigezogen, als unzumutbar autoritär, ja anmaßend empfundene Fremdbestimmung wieder loszuwerden: „Die Dame mit dem Hermelin“ hat eben gar nichts Authentisches, sie entstammt demselben Expertentum (der Kunstgeschichte nach 1900, die das emblematische Tier brauchte, um das Bild zuschreiben zu können), das bis heute so hartnäckig allegorisiert, Kunst statt hinzuschauen aus Bedingungen ableitet und im übrigen auf Schönheit als Dekoration verweist*.

Nein, das Hermelin ist einfach keins, und das mit solcher in Erstaunen versetzender Eindeutigkeit, dass sich nach einfachem halbwegs informiertem Hinsehen nicht einmal mehr darüber streiten lässt – was alle symbolische Bedeutung des Gemäldes und seinen Charakter als Allegorie gar, was allen *Hintersinn* des Bildes *nachrangig* macht und das naive Hinschauen wieder in seine Rechte setzt; das naive Hinschauen, das nach dem unmittelbar *Ansichtigen* fragt und ohne Hierarchisierung die Betrachter mit den Experten in eine Reihe stellt.

Und als jugendliche Mätresse ist die porträtierte Cecilia Gallerani auch keine *Dame*, und so gewiss und so begeistert wir ihr eine staunenswerte Anmut und ein jedem sich mitteilendes Charisma zusprechen, ein Strahlen von innen heraus, aus der Unverwechselbarkeit ihrer Individualität, so gewiss müssen wir ihr absprechen in jenem anderen Sinn eine *Schönheit* zu sein, bei dem es aufs Vergleichen, auf Normen und Konkurrenzen ankommt (nein, sie wäre *nicht* Miss Milano oder das Topmodel der Renaissance geworden). Romantisch gesprochen: keine Rose, sondern ein Veilchen.

Was wir dagegen mit kritischem, nicht mehr voreingenommenem, aber doch informiertem Blick und in Kunstdingen ein wenig bewandertem Blick *sehen*, mit einem Dritten Blick, wenn Sie so wollen, ist ganz einfach dies: Der Herzog von Mailand, einer der Mächtigsten seiner Zeit, hat zu Spiel und Bewachung seiner Mätresse seinen Lieblingsfuretto dagelassen und tritt nun Licht machend ein, um die rechte Ordnung wieder herzustellen, nicht unwahrscheinlich ein Anlass für den Sex, zu dem er das junge Ding im Palast bei sich wohnen lässt*). Während aber das Jagdtier, das eben noch Schoßtier sein durfte, schlagartig pariert und zugleich die repräsentierende Stellung einnimmt, zu der es dressiert wurde, hält die Frau, so jung und abhängig sie sein mag, dagegen: vor Sekunden schon hat sie ihn kommen gehört, das spanische Reizmäntelchen über die linke Schulter geworfen, das Tier sich gegriffen, sich von ihm weg in Bewegung gesetzt, so dass sie nun in einer Art Kontrapost jenen scheinfliehenden Schulterblick werfen kann, dessen Sinn die Verführung ist. *Der aber bedeutet hier zugleich einen Einspruch*: auf Sex mag`s wie immer hinauslaufen, aber ich bin dir zuvorgekommen, und wenn, dann nicht so, wie ich es seit Jahren schon hinnehme, sondern jetzt so, wie

ich will: ernsthaft und so, dass du *mich* siehst. *Liebst* du mich überhaupt? Dann brich hier nicht so raumgreifend ein, sondern zeige es.

...

Präsenz

Hinführung

Ohne Zweifel ein großer Gewinn. Und doch zweifeln wir. Sind wir nicht allzu weit von der Intuition des Ersten Blicks abgekommen?

Plötzlich erscheint das Gemälde, das uns verzauberte, als gewiss interessant gebliebene und ästhetisch hochwertige Dokumentation einer vergangenen Lebenswelt, an der wir aber doch kalt und Distanz während vorübergehen können. Die ersten Blicke aber haben wir geworfen, weil uns das Bild in mehr als nur metaphorischem Sinne *angesprochen* hat, geradezu persönlich, weil es auf uns zu kam und unsere Aufmerksamkeit in Beschlag genommen und in sich hineingezogen hat. Für kurze Zeit wussten wir nicht mehr, wo wir waren, unsere Erinnerung stieg auf und wir wussten, dass wir dieses Menschenantlitz und dieses Tier nicht mehr vergessen würden...

Das aber lag offensichtlich nicht daran, was das Gemälde abbildete, sondern daran, *wie es gemalt war*: eben nicht nur mit der Kunstfertigkeit, deren es für eine brauchbare Abbildung bedarf, sondern mit der ungekannten Intensität, die sich im Einzelnen an malerischer Innovation und Raffinesse festmachen, im Ganzen aber nicht begreifen und uns Zuflucht zu den Metaphern der Kreativität und Genialität nehmen lässt.

These

Was da außer Blick geraten ist, können wir zusammenfassen im Begriff der *Präsenz*. Das Dargestellte ist mit einer hinreißenden Sinnlichkeit, Plastizität, Lebendigkeit, *Gegenwärtigkeit* hingestellt, deren es überhaupt nicht bedurft hätte, und nicht auf Information, sondern auf *sie* ist malerisch der größtmögliche Wert gelegt.

Dann käme es darauf, was das Bild aus der Distanz, was es dem kritisch-historischen Blick darstellt, gar nicht so an? Zurück also zu dem, was wir den Ersten Blick genannt haben?

Es gilt, den Ersten Blick erneut zur Geltung zu bringen, ihn nun aber in aller Bewusstheit und so zu werfen, dass wir das intuitiv Erfasste auch erklären und mit dem Realismus des Bildes verknüpfen können.

Was ist Präsenz?

Unter der Präsenz einer Darstellung verstehen wir, dass sie derart gegenwärtig in Raum und Zeit erscheint, dass wir nicht umhin können, uns gewissermaßen in sie hineinzugehen bzw. sie in unsern Raum einzulassen und in dieser Bedrängnis und Betroffenheit ihr unsere ganze persönliche Aufmerksamkeit zu widmen.

Wie wird sie erzeugt, und was bewirkt sie?

In der Malerei als statischer und an die Fläche gebundener Fiktion kann Präsenz nur mit äußerster Raffinesse und am Ende immer nur exklusiv für dieses bestimmte Bild jetzt erzeugt werden, so dass gerade in ihr sich die innovative Kraft des Künstlers entfaltet und *das* Außerordentliche entsteht, das für dieses Medium *spezifisch* ist.

Dabei aber wachsen diesem Medium auch *inhaltlich* neue Möglichkeiten hinzu: was im emphatischen Sinne *präsent* wird, vermag ganz anderes und mehr preiszugeben, als was in raum-zeitlicher Distanz verharret. Indem es uns ergreift, lässt es die Sinnlichkeit unseres ganzen Leibes anspringen und uns das Gegenüber in der ihm eigenen individuellen Tiefe ausloten, was etwas anderes ist als ihn zu planer Abbildung oder zur Verkörperung von Idealen und Normen oder zum Repräsentanten gesellschaftlich-historischer Kräfte zu machen.²

² Kritik der Präsenz als Dekoration

Der Kunstkritik ist das Kriterium der Präsenz wohlbekannt. Nur zu gern aber nutzt sie es im Rahmen einer Sichtweise, die Inhalt und Form voneinander trennt und die Präsenz dann der Dekoration zuschlägt ohne ihre inhaltliche Dimension zu erfassen. In diesem Sinn kann dann auch eine realistisch-typisierende und gar eine allegorische Darstellung folgenlos als „von großer oder starker Präsenz gerühmt werden, d.h. ohne dass die gehaltlichen Folgen in den Blick kommen.

Aktualität und Einschlägigkeit (Leonardo!) des Präsenzkriteriums

Präsenz im eigentliche Sinne ist dagegen alles andere als ein Kriterium der Äußerlichkeit. Unter dem Titel „Der Bildakt“ hat Horst Bredekamp eine Theorie der Präsenz entwickelt, die eben damit nicht weniger als die heute avancierteste Theorie der Malerei darstellt, und Philosophen wie Gottfried Boehm und Dirk Westerkamp („Ikonische Prägnanz“) haben Ästhetiken entworfen, nach denen so etwas wie Präsenz den Kern des Kunstschönen ausmachen. In einem der bemerkenswertesten Beiträge zum Leonardo-Jahr hat Frank Fehrenbach unter dem Titel „Der Impetus der Bilder“ nicht weniger herausgearbeitet, als dass Leonardo selbst in seinen theoretisch-programmatischen Schriften zu einer Präsenztheorie des Malens und dem entsprechenden Selbstverständnis unterwegs war: „Ein Bild sei wie ein Damm, der immer wieder bricht, sobald das Auge des Betrachters...“. Auch John Berger:

Die Präsenz des Furetto als Paradigma

Was aber und wer ist hier überhaupt „präsent“?

Das Bild

Zunächst ist es natürlich das Bild

Die Porträtierte

Dann ist es, vom Bild kaum zu unterscheiden, weil es ein Porträt ist, die dargestellte Person: Cecilia Gallerani tritt uns entgegen. Als ob sie lebendig wäre, und fesselt uns mit dem Geheimnis ihres Charismas oder der Aura, die sie umgibt.

Die Beziehung

Sobald wir uns aber auf diese Präsenz eingelassen und in sie hineinbegeben haben, werden wir uns einer dritten bewusst: derjenigen, die auf dem Bild *dargestellt* ist. Wir nehmen plötzlich wahr, dass da nicht einfach jemand posiert, indem er sein Halbprofil zeigt, sondern dass sich da, höchst gegenwärtig, in einem räumlich wie zeitlich scharfgestellten Augenblick, etwas ereignet: der flash eines Blickwechsels, „in dem alles liegt“, in dem die Porträtierte und ihr Herr-und-Geliebter-außerhalb-des-Rahmens einander erotisch herausfordern.

In der Präsenz einer Beziehung wird sichtbar, was nie zu beweisen ist und nur in ausgefallenen Momenten – im Augen-Blick nur – aufscheinen kann: die *Liebe* in actu (was etwas anderes ist, als was, s.o., unserm realistisch-kritischen Blick sich noch zeigte: eine *Machtbeziehung*).

Das Frettchen

Von besonderem Interesse ist diejenige unter den Präsenzen, welche die nebensächlichste sein sollte: die des Furetto:

*Das Frettchen als Index*³

Das ehemalige und zum kulturgeschichtlich bezeichnenden, der sozialen Ausdifferenzierung dienenden Gebrauchs- und Schoßtier gewordene Hermelin ist Beigabe und gehört zur Staffage. Vor seiner Umwandlung aber war es Symbol und Allegorie gewesen und hatte genau diesen Charakter dem ganzen Bild mitgeteilt. Wenn es nun mit dieser exorbitanten Lebendigkeit und Präsenz auftritt, ändert das alles: nun wird es zum Index für den Realismus des Gemäldes und darüber hinaus dafür, dass es einen so noch nicht gekannten Bildtypus darstellt: den eines Porträts, das zugleich Mimesis menschlicher Beziehungen ist und uns ergreift und zu Mitschöpfern aus eigenem Erleben macht.

³ Die *Präsenz* des Furetto ist natürlich von größtem Interesse in der über den grundsätzlichen Charakter des Gemäldes entscheidenden Frage, welche Sorte Tier es nun sei: so lange es sich um ein Hermelin handelte, war es eine Allegorie, und so ist die des Frettchens, zu dem das Hermelin geworden ist, der entscheidende Beweis nicht nur für diese seine Identität, sondern auch für die Legitimität, ja: den Primat einer Lesart des Bildes, die den Hintersinn ab-, wenn nicht *ausblendet*: Symbole und allegorische Figuren *leben* nicht. Wenn sie aber wie hier so gemalt sind, dass sie es über alle Grenzen von flächiger und gerahmter Abbildlichkeit doch tun, dann büßen sie ihren metaphorischen Charakter nicht nur ein – jedenfalls im Vordergrund und in der Hauptsache – dann wechseln sie gewissermaßen ihren Seinsmodus und nehmen volle konkrete Unmittelbarkeit an, sie werden zu historischen Individuen, die ein Schicksal haben, so dass ihre Indexfunktion, auf Allegorese-im-Bild hinzuweisen, umschlägt in die, genau das Gegenteil anzuzeigen: dass wir es mit einem realistischen Bild ohne Hintersinn zu tun haben, bei dem das „Wesen“ nur das sein kann, was auch „erscheint“.

Aller *Hintersinn* wird vom profanierten Wieseltier in der Präsenz seiner pulsierenden und geradezu riechbaren Körperlichkeit ab-, wenn nicht *ausgeblendet*: Wappentiere riechen so wenig, wie sie beißen, Symbole und allegorische Figuren *leben* nicht. Wenn sie aber wie hier so gemalt sind, dass sie es über alle Grenzen von flächiger und gerahmter Abbildlichkeit doch tun, dann büßen sie nicht nur ihren metaphorischen Charakter ein – jedenfalls im Vordergrund und in der Hauptsache – dann wechseln sie gewissermaßen ihren Seinsmodus, werden zu da-seienden Realien in konkreter Unmittelbarkeit, ja: zu historischen Individuen, die ein Schicksal haben.

Ihre Indexfunktion, auf *Hintersinn* hinzuweisen, schlägt um in ihr Gegenteil: anzuzeigen, dass wir es mit einem realistischen Bild ohne primären *Hintersinn* zu tun haben, bei dem das „Wesen“ zunächst nur das sein kann, was auch „erscheint“, und vor allem: mit einem Bild, „das uns liebt“ und unser dialogbereites Entgegenkommen-mit-dem-Leibe erheischt.

Das Frettchen als Vorhof

Wenn dieser Index aber nun so dem Bild eingefügt und ausgemalt wird, dass er vorn in die Mitte zu stehen und dem Betrachter am weitesten von allem entgegenkommt, wird er zugleich zum Eintrittsportal oder Vorhof des Gemäldes im Ganzen, zum Vermittler zwischen Alltag und Kunsterlebnis.

Das Frettchen als Vorschule

So, wie es gemalt ist, mit seiner hineinreißenden Präsenz, wird das Tier aber auch propädeutisch: zur Vorschule des Sehens, welches das Bild vom Betrachter verlangt, zu einer Art Schlüssel, zu seiner Leseanweisung.

Das Frettchen als Paradigma⁴

Es eignet sich aber zu mehr noch: zu einem Paradigma für das eigentümliche Schaffensprinzip dieses Porträts, das dem eigentümlichen Charisma der Porträtierten abgelernt scheint, sich am Furetto aber als übertragbar erweist und ihre Kontrastierung mit ihm ermöglicht; zu einem Paradigma dafür, wo Präsenz herkommt, was sie konstituiert, was sie im Äußersten zu leisten vermag und wovon sie dann zehrt: einander fordernder Selbstaussdruck der Dialogpartner aus ihrem Innersten, was der Entdeckung dessen gleichkommt, was überhaupt Liebe ist, auch wenn das Frettchen die Liebe entbehrt statt sie erfahren oder ausüben zu können

Sinn dieses Intermezzos

Genau das wollen wir tun. Dazu steigen wir noch einmal, aber grundsätzlicher ein in die Frage, was Präsenz überhaupt sei, und beschreiben dann en détail, wie die Präsenz des Furetto durch die Kunst des Malers sich aufbaut und was sie zuwege bringt, um uns dann zu fragen, welche weiteren Blicke wir auf das Werk werfen müssen: auf Cecilia, auf die dargestellte Beziehung, auf das Gemälde im Ganzen. Es ergeben sich Ausblicke auf das, was dann noch zu leisten ist: Erklärung aus dem Leben und dem Kunstwollen Leonardos, aus den kulturellen Tendenzen der Zeit, aus dem, was Kunst und Liebe überhaupt sind und wie sie im Kontext menschheitlicher Selbstwerdung zusammenhängen.

Damit wird dieses Intermezzo zum Stellwerk des ganzen Essays und zu seinem philosophischen Herzstück.

1. Hauptteil / Die Präsenz des Furetto / Beschreibung der Präsenz des Furetto

Einleitung

Colleoni

Als ich zum ersten Mal in Venedig war, machte ich wie nie zuvor oder danach eine Kunsterfahrung der besonderen Art. Ich wusste einiges über das, was mich erwartete, hatte es im Foto oft genug vor mir gehabt, aber als ich die Piazza betreten hatte, auf der das Reiterdenkmal des Colleoni im Zentrum steht, und dieses Standbild mit staunender Bewunderung mehrfach umkreist hatte, stellte sich ein merkwürdiger, so nicht gekannter Affekt ein: Er

4

1. Mag in ihm schon alles enthalten sein...
2. Das aber in noch nicht voll entwickelter Form...
3. Und irgendwie anders, so dass die mit der Hauptfigur zu machenden Erfahrungen übertrag- und verallgemeinerbar werden
4. Geeignet, das Grundsätzliche zu klären: nicht nur, was genauer, was Präsenz überhaupt, sondern auch und vor allem, was sie hier bei Leonardo und in diesem Bild ist: a) Leseanweisung
5. b) vertiefende Präsenztheorie > Leonardo-hier (was er hier entdeckt / erschafft)
6. Was das bedeutet, wenn Präsenz wie hier eine Begegnung der Selbste sei
7. Wenn sie so etwas wie Liebe sei
8. Wie das mit der dargestellten Liebe (s.o.) zusammenhängt

Es scheint die Frage auf, wo das herkommt: Leos Kunstwollen und innovative historische Leistung bezogen auf Kunst wie abs. Geist überhaupt

oder ich! Ich musste den Platz verlassen, wenn ich nicht anfangen wollte, diese unvergleichliche Darstellung herrschter Macht mit Steinen zu bewerfen.⁵

Der Furetto vor dem Museum

Hat man sich aber auf den Weg nach Krakau gemacht, um das Gemälde im Original und an Ort und Stelle* zu sehen, so verblüfft es einen durch eine Verselbständigung, die man ihm doch nicht zugetraut hätte: dem Originalbild entsprungen, springt oder prangt es einem unmittelbar vor dem ihm eingerichteten Museum* schon entgegen – als Wirtshausschild. Ohne Frage: eine gute Geschäftsidee – doch worauf setzte sie? Eben darauf, dass der Furetto aus dem Bild, das seinerseits uns schon entgegenkommt, indem es das An-Muten einer wirklichen Frau an-mutend transportiert, noch einmal hervorsteht, um nicht zu sagen: -springt, um uns nicht mehr zu verlassen.

Der Furetto als verdichtete Bildpräsenz

Wir ergreifen hier in Reinform, was man *Präsenz* nennt: was mir am Colleoni aufgegangen ist. Die ungeheure, dem Colleoni kaum nachstehende lebendige Gegenwart des Leonardo-Porträts verdichtet sich noch einmal in der Ersten Blicken geläufigen, durch Belehrung, Bildtitel und distanzierteres Interpretieren unterdrückten *Präsenz des Furetto*.

⁵ Bilder

Bilder sind ja gemeinhin das, was man sich an die Wand hängt, um etwas an der Wand hängen zu haben, also Dekorationen unserer Wohnung. Sie fügen sich harmonisierend ein, schaffen mit an einem „Ambiente“, auch, indem sie Ausblicke ermöglichen, auf die man sich nach Belieben einlassen kann, aber durchaus nicht muss.

Vaterbild

In den vielen Wohnung, die ich bewohnt habe, hing immer und mit der größtdenkbaren Selbstverständlichkeit das postimpressionistische Bild meines vor meiner Geburt sehr jung gefallenen Vaters, von einem nicht ganz unbedeutenden südfranzösischen Landschaftsmaler, den er bewundert hatte. *Mein* kleiner Sohn beschwerte sich eines Tages: der verfolge ihn ja mit seinen Augen den ganzen Tag, wohin er sich auch bewege, und immer wieder müsse er zurückschauen und überlegen, was er ihm sagen wolle.

Die „Dame“ in Wohnzimmern

Die „Dame mit dem Hermelin“ (das keins ist) hängt in vielen Wohnzimmern. Man hat sich eine Reproduktion gekauft, weil das Bild einen angemetet hat, weil man es irgendwie „liebt“ – und also zu etwas mehr schon als zur Dekoration. Nicht selten hat die Kaufentscheidung mehr als der bewunderten jungen Frau noch dem Tier gegolten, das sie im Arm trägt: es wirkt so „echt“, obwohl man's nicht einordnen kann, es wirkt so *lebendig*, es *rührt* irgendwie übers Normalmaß hinaus, und es scheint ein Geheimnis zu bergen. Und wie man das Antlitz der Frau nicht vergisst, das in seiner Einmaligkeit nur Porträt sein kann – und „Menschen, die man nicht vergisst“, sind erlebte, wirkliche, gelebt habende und in diesem Sinn „historische“ Menschen – so auch nicht das doch gar nicht schöne dieses trotz seiner Imposanz eher gequält wirkenden Wesens, das auch ein „historisches“ Wesen mit einem Schicksal zu sein scheint.

Beschreibung der Präsenz des Furetto

Akribie^{6 7}

Tatsächlich ist es das genau senkrecht unter dem Antlitz der porrtätigten Frau platzierte Gesicht des Furetto, das noch vor diesem Antlitz, um das es doch geht, uns zur Aufgabe kontemplativer Distanz und zu näherem Herantreten nötigt, indem es uns anspringt.

Nein, der Verismus dieses Gesichts verdankt sich nicht dem durchgehenden Realismus des Bildes, den er klar übertrumpft, er erschöpft sich auch nicht in Naturtreue als Selbstzweck oder in der Manier eines Malers, der sich als Naturforscher versteht – dafür ist er entschieden zu weit getrieben und viel zu umständlich in die malerische Tat umgesetzt:

Diese Schnurrhaare, diese wie aus Pergament aufgerichteten Ohrmuscheln, diese Bemuskelung der Stirn, die man so bei keinem Frettchen oder anderen Wiesel- und Mardertier zu sehen bekommt. Das eine fordert unser gelehrsameres Aufmerken, das andere unser visuell *abtastendes*: erst dann *versteht* man diese Feinheit der Ohrmuscheln und die Gewalt dieser Muskeln, die für den berüchtigten Biss dieser Tiere verantwortlich sind, erst dann *fühlt* man letztere, die empirisch, „in Wahrheit“, unter der Dichte und Fülle des Pelzes verborgen sind⁸.

Abgrenzung

Noch in anderer Hinsicht ist das Tier mit mehr als fotografischer Genauigkeit gemalt: Sein Hinterkopf ist von der Brust der Frau, die es trägt, durch eine zugleich schwärzende und aufhellende Konturierung abgehoben, die unseren Sehbedürfnissen angepasst ist und für eine räumlich wirkende Abgrenzung sorgt: der Fotograf bekommt dergleichen erst bei der Bearbeitung hin, indem er auf „Kontrastverstärkung“ und „Schärfung“ stellt...

⁶ Es beginnt damit, dass wir uns jetzt, wo doch alles klar zu sein scheint: Zugabe auf dem Porträt einer Frau, durch die es zu einer Alltagsszene sich weitet und mimetischen Darstellung handelnder Menschen wird, wie Aristoteles schon für die Tragödie forderte und die abendländischen Realisten es dann vielfältig und in Auerbachs „Mimesis“-Buch exemplarisch kommentiert ausgeführt haben, noch einmal wundern: wozu dann die an Kupferstiche in alten Biologiebüchern erinnernde Akribie, mit der allein schon das „Gesicht“ des Furetto ausziseliert ist?

⁷ Alternative: Von fern nach nah

Wir gehen noch einmal vor diese Unmittelbarkeit und dieses Uns-Anmuten, An-Springen zurück und nähern uns dem Bild aus der Ferne.

Da unsere Wahrnehmung stets eine wissende ist – stets haben wir über das, was wir sehen, eine theory of mind – könnte das Tier auf dem Bild eine Marionette sein: an noch nicht sichtbaren Fäden hängen, die es bewegen und in diese Positur gebracht haben.

Es könnte ein Automat sein, der das gleiche durch einen inneren Mechanismus bewirkt hat.

In den Vordergrund aber spielt sich die Erinnerung an die zahllosen Wappentiere aller möglichen Art, besonders der Löwen, die, im Höchstmaß stilisiert, aufgerichtet auf den Hinterbeinen stehen und (gern mit herausgestreckter Zunge) dekorativ-raumfüllend ihre Tatzen schwingen. Auch Hermeline tauchen so auf...

Es könnte auch ein Wildtier in freier Wildbahn sein, ins Bild-hier verpflanzt: so ein erdmännchenhaftes „Hermännchen“, wie wir es in den seltenen Momenten erblicken, in denen uns ein Wiesel über den Wanderweg läuft: sobald es uns wahrnimmt, wird es seine Länge nutzend aus der seiner Kurzbeinigkeit verdankten Tieflage zu einer „rührenden“ Menschenähnlichkeit auftauchen...

Der Maler dieses Bildes führt uns einen ganz anderen Weg. Plastisch wölbt sich uns das Wesen-hier entgegen und zieht uns uns durch den körperlich spürbaren Schein von Bewegtheit in eine Unmittelbarkeit, ein Hier-Jetzt, eine Haecceitas, in der unsere Präsenz, eben noch Alltag, in die seine übergeht und mit ihr verschmilzt. Das Bild ist so gemalt, dass wir unsere (Alltags-) Präsenz aufgeben und sie verbrauchen, um aus ihr die seine zu erzeugen – oder, es ist ein Vorgang: der uns gefangen nimmt, indem er uns in sich hineinreißt.

[Plastisch hat sich uns das Wesen-hier entgegengewölbt und uns in seine mit Bauch und Fingerkuppen fühlbare bewegte Nähe gezogen und durch diese Bewegung hindurch zu deren Ursprung in einem innersten Innern: dorthin – These! –, wo dieses INDIVIDUUM noch diesseits seiner bestimmten Tierheit / seines Instinktlebens es SELBST ist.]

⁸ Wer mit Frettchen vertraut ist, der kennt das: ... Außerdem realisiert er, dass wir eine *Riechgrenze* überschreiten:

Plastizität und Räumlichkeit / Raumtiefe

Insgesamt rundet der Kopf sich plastisch und hebt sich auch wie eine Skulptur so von der in fast gleicher Farbe⁹ gehaltenen Brust der Frau ab, dass es sich von dieser zu entfernen scheint um uns entgegen zu „ragen“: vom unsichtbar Hinterkopf des Tiers, den wir rein optisch gar nicht sehen, fällt ein Lichtfleck auf den Bereich unter ihrer Kehle und markiert eine Distanz, die zu den „spitzen Fingern“ passt, mit denen die Frau sich anzuschicken scheint, das Tier, das sie eben noch umschlungen hatte, von sich weg zu geben.

Wölbung / Abhebung und Entgegenkommen

Also durch seine plastische Rundung und sein Sich-Abheben in kunstvoll erzielter Dreidimensionalität oder Raum-Tiefe wölbt und schiebt sich das Tier uns aus seinem Raum in den unsern *hinein*, als „käme“ es „herein“. So wird es zur vordersten Front des eben noch planen und wie durch eine Verglasung von uns getrennten Bildes und zur Speerspitze einer in die Faktizität unseres Alltags überfallartig eindringenden fremden Wirklichkeit, die uns erst hinreißt und dann bedrängt, um es der Klarheit willen drastisch genug zu sagen.

Bewegung¹⁰

Der Furetto scheint aber nicht nur in unserm Raum auf uns zu kommen, er scheint sich in ihm auch zu bewegen¹¹: die linke Tatze ist bei näherem Hinsehen anders anders gemalt als die rechte, mit der er sich emporstemmt: wischend!: sie wird jetzt-gerade hochgerissen, mitbewirkt durch das Stemmen der rechten, an der wir jetzt wahrnehmen, dass auch ihre Statik eine bewegte ist: sie „zittert“ gleichsam in der *Anspannung* der Muskeln, die so herausgemalt sind, dass sie von sich aus *hervortreten*.

Raumverschmelzung und Zeitverschmelzung¹²

Indem wir mit unserer gebannten Aufmerksamkeit in den Raum und in die Zeit hineingerissen werden, in denen das Tier sich bewegt, dringen sie in unsere Raum-Zeitlichkeit ein und verschmelzen mit dieser. Es ist wie im Kino, wenn Woody Allan den Helden von der Leinwand in den Zuschauerraum steigen lässt, um Kontakt zu einer Zuschauerin

⁹ Anm. zur rekonstruierten Fassung

¹⁰ **In die Nähe des Furetto versetzt und seine Zeit teilend, indem wir die Aufmerksamkeit für ihn die unsere fühlen lassen, nehmen wir wahr, „sehen“ wir konstruierend-rekonstruierend gemäß dem, wie es gemalt ist, dass / wie er sich bewegt: die linke Tatze ist ja anders anders gemalt als die rechte, die Stemm-Tatze: wischend!: sie wird ja gerade hochgerissen, was das Sich-Stemmen der rechten mitbewirkt, das aber in der Hauptsache aus der Unsichtbarkeit des Hinterleibs kommt, so dass wir empathisch rekonstruieren müssen, von der Einfühlung in Cecilia – die also ein Strampeln verspüren muss! – unterstützt / flankiert: er windet sich aus so etwas wie Schlaf (jedenfalls regressivem Wohlsein) ins SEIN.**

Uns aus unserer Zeit in die seine reißend und in unsern Raum eingedrungen, ja in ihm uns durch fühl- wenn nicht gar riechbare Anwesenheit und Sich-Bewegen bedrängend erwirkt die von uns ihm verliehene Präsenz des Furetto, dass unsere eigene Präsenz mit der seinen verschmilzt.

¹¹ (= nehmen wir wahr, „sehen“ wir konstruierend-rekonstruierend gemäß dem, wie es gemalt ist

¹² **Wenn wir aus einem fiktiven Raum heraus – wie im Kino! – in unserm bedrängt werden, indem etwas aus ihm diesem entsteigt oder sich uns entgegenwölbt, sich aus der Fiktion wie von der Leinwand auf uns zu bewegt, verschmelzen außer den Räumen auch die Zeiten:**

Ein konkreter Wirklichkeitsraum: beleuchtet, atmosphärisch, mit Luft (Riechen!), machtdurchdrungen, beziehungsdurchdrungen (sozialer Raum, Intimität, Familie...)

Augenblick und *Spannung*

aufzunehmen¹³. Was passiert durch das Bild, wie es gemalt ist, zwischen dem, was es darstellt, und uns, den Betrachtern?

Unser Tier windet sich aus einer dunkel-intimen Verborgenheit hervor in ein Licht, mit dem sein Herr es beleuchtet um seiner sich zu vergewissern (er öffnet gerade die Tür, durch die das Licht einfällt: s.o.), es ergibt sich ihm, präsentiert sich ihm, nachdem es eben noch im Schoße der Frau kuscheln durfte, und so zieht auch in das Wohnzimmer des Betrachters, in dem das Bild vielleicht hängt, eine Atmosphäre ein, ein Licht- und ein Luft- und ein Macht-Raum, in dem es zu schallen scheint (diese gespitzten Ohrmuscheln!), den man fast riechen kann (die Frettchen gehören zu den Stinkmardern) und den man in seiner Ausgespanntheit zwischen Intimität, Jagdgebrauch und Repräsentation wohl beklemmen (um der Klarheit willen überzeichne ich etwas).

Auch die Zeit, die uns jetzt zuwächst und uns gefangen nimmt, ist eine konkrete: unsere Aufmerksamkeit gerät in den Bann eben der Spannung, in die der Furetto versetzt ist: findet er Gnade, und welcher Befehl kommt auf ihn zu (denn plötzlich ist Dressur-Zeit und Pflicht-Zeit)?

In Bedrängnis

Das aber bedrängt uns – gerade so, wie mich, den Verfasser, einst der Colleoni bedrängte? Ganz so natürlich nicht und schon gar nicht so, wie ein Beutetier des Furetto jetzt in Bedrängnis wäre¹⁴. Aber auch wir haben ein wenig Distanz und Kontrolle verloren, finden uns unserer ungeschützten Leib-Sinnlichkeit ausgesetzt und haben Anlass zur *Selbstbehauptung*, die nun aber darin bestehen muss zu erfassen, *was auf der Oberfläche des Gezeigten nicht zu erkennen ist* (analog zur Bedrängnis des Beutetiers oder auch zu der eines Bettlers, der dem Colleoni in den Weg liefe). Was geht in ihm vor, what is it like, wie fühlt es sich an, jetzt-eben in seiner Situation dieser Furetto zu sein?

¹³ Vgl. Bredekamp-Gewährsmann

¹⁴ Es geht nicht wie bei einem Tier, das zur Beute des Furetto werden könnte, ums Überleben; es geht nicht mehr um biologische oder soziographisch-kulturgeschichtliche Identifikation (Frettchenhaltung an italienischen Adelshöfen)..., es geht ums Verstehen-Müssen, wo Distanz doch verloren und nur die uns geblieben ist

EIN-Führung / (Hin-)Einführung

[Einleitung]¹⁵

Tuchführung

In seine Leibes-Gegenwart „hingerissen“, erfühlen wir durch die Kuppen der spitzen Finger, mit denen er übergeben wird, die *Wärme* des Tierchens; mit dem mit unserer Präsenz erfüllten Schoß der Frau erfühlen wir seinen (wie ein Kind) strampelnd sich gegenstimmenden Hinterleib

Introjektion

Derart ins Bild hineingerissen, die bedrängende Präsenz des Furetto mit der eigenen beantwortend, die es erheischt und mit malerischen Mitteln erzwingt, aufmerksam mit dem ganzen Leibe, „hörender als hörend“*, kann ich nicht anders als mich nun auch ins Innere des Tiers einzufühlen, das mir auch tatsächlich – ich erlebe es und kenne es von früheren Begegnungen von lebendigen Wesen, und wenn ich es nicht kannte, würde ich es jetzt lernen und für immer wissen – offensteht.¹⁶

Synthesis

Als Leib oder Ich-Leibesselbst stelle ich die Schuh- und die Sinnfrage

Aus freiem Antrieb entwerfe ich mimetisch meinen Leib in den Furetto, um das, was dann mir entgegen-*kommt*, als ein Ganzes zu verstehen – dass „ein Schuh daraus“ wird: diese synthetisierende Leistung –

¹⁵ In seine Leibes-Gegenwart „hingerissen“, erfühlen wir durch die Kuppen der spitzen Finger, mit denen er übergeben wird, die *Wärme* des Tierchens; mit dem mit unserer Präsenz erfüllten Schoß der Frau erfühlen wir seinen (wie ein Kind) strampelnd sich gegenstimmenden Hinterleib

Derart ins Bild hineingerissen, die bedrängende Präsenz des Furetto mit der eigenen beantwortend, die es erheischt und mit malerischen Mitteln erzwingt, aufmerksam mit dem ganzen Leibe, „hörender als hörend“*, kann ich nicht anders als mich nun auch ins Innere des Tiers einzufühlen, das mir auch tatsächlich – ich erlebe es und kenne es von früheren Begegnungen von lebendigen Wesen, und wenn ich es nicht kannte, würde ich es jetzt lernen und für immer wissen – offensteht. Das sogar – so, wie es gemalt ist – mit der Anmutung des Bildes-selbst, *aktiv mir entgegenkommt* – so, wie man von einem Ausnahmefußballer sagt, dass der Ball *ihn liebt*. Dort im Innern des Tieres begegne ich weder wie im Fall der Marionette einer Leere noch wie im Fall des Automaten einem Mechanismus noch wie im Fall eines Wildtiers-in-seinem-Habitat einer Reiz-Reaktions-Kausalität, sondern dem, was man auch „ein Herz“ nennt, einem gewissermaßen „persönlichen“ Aktions- und Fühlzentrum, das nur diesem Wesen-hier eigen ist und *seine* Reaktionen steuert sowie sich selbst und das Seine dabei *fühlt*. Es ist von seiner Tiernatur nicht verlassen, aber es schwankt zwischen ihrem Imperativ und dem der Dressur, die es erfahren hat, und ohne frei zu sein „entscheidet“ es sich doch für etwas, wobei eine Hingegebenheit an den Herrn und vielleicht Zuchtmeister, der sich nähert, Oberwasser bekommt. Seiner Natur entfremdet, ist es ihm mit einer den ganzen Leib, die ganze Triebnatur erfassenden Emotionalität zugetan – das kommt jetzt hoch, während das Tier eben noch im Fast-Biotop eines Menschenfrauenarms gebettet war – mit einer Emotionalität, für die uns nur das in Parenthese, der Emphase wegen aber auch kursiv zu setzende Wort „*Liebe*“ einfällt, obwohl uns das Unpassende klar ist wir uns nicht einbilden zu wissen, wie es sich anfühlt, ein Frettchen zu sein¹⁵. Ganz offensichtlich aber, offen sichtlich, ist, dass das Tier in und vielleicht *an* dieser Zugetanheit *krankt*. Gleichwohl *pariert** es nicht einfach – eingeschliffene Bewegungsabläufe abspulend – sondern es scheint ein intrinsisches Ethos zu besitzen, das es *stets* so sich verhalten lässt, wie es von ihm erwartet wird: charakterstark gutmütig, zuverlässig, loyal, treu, tapfer, unermüdlich bis zum Umfallen und auf all dies auch noch irgendwie „stolz“ („wie ein guter Hund“ fällt uns ein, wobei wir untergründig an Krabambuli* oder auch an das Urbild denken, jenen Argos des Odysseus, der seinen verschollenen Herrn als erster, auf dem Abfall und mit einem letzten Schwanzwedeln sterbend erkennt*).

¹⁶ Leibhaftig- und Innerlichkeit des Furetto

In bedrängter Unmittelbarkeit Meines souveränen Ich beraubt und des Ich-denke nicht fähig, kann ich keine „klaren Vorstellungen“ / Begriffe mehr fassen, bin ich objektiver Erkenntnis nicht mehr fähig

Verwiesen auf meinen Leib, entdecke ich diesen als Medium des Erkennens / eines anderen Erkennens und als eine Alternative zum Ich-denke:

„hörender als hörend“* und dank Spiegelneuronen der Introjektion fähig,

dank eines ihn steuernde Selbst, das mit ihm-ganz auf-merken lässt, also intentional und fähig zu einer anderen Synthesis ist Mit diesem Selbst / als dieses Selbst kann ich mich In bedrängter Unmittelbarkeit mit dem (ganzen) Leib, „hörend“, an-hörend, ein-hörend-lauschend, ins Innere des Tiers einfühlen (Überleben → Orientierung),

Antwort

Was aber nur funktioniert, weil der Furetto so, wie er gemalt ist, weil sein Bild (nicht der Furetto mit einem Eigen-Selbst: das geschieht gegenüber dem Herzog) *aktiv mir entgegenkommt*, so als liebe es mich, wie der Fußball den Ausnahmespieler zu lieben scheint.

Mimetisch leihe ich ihm meinen Leib incl. meines Selbst, entwerfe mich selbsthaften Leib in ihn hinein, wozu der Maler mich mit der ernalten Anmutung des Bildes-selbst animiert.

Verlockt

Und was er gelockt habend belohnt, indem er den Furetto malerisch sprechen macht: Quelle von Orientierung und Lust an Schönheit zugleich.

„Geliebt“

So dass dieser sogar – so, wie es gemalt ist – mit der Anmutung des Bildes-selbst, *aktiv mir entgegenkommt* – so, wie man von einem Ausnahmefußballer sagt, dass der Ball *ihn liebt*¹⁷.

¹⁷ Meines souveränen Ich beraubt und des Ich-denke nicht fähig, also hier-jetzt aufmerk-sam mit dem ganzen Leibe, „hörender als hörend“*, kann ich nicht anders als mich nun auch ins Innere des Tiers einzufühlen, das mir auch tatsächlich – ich erlebe es und kenne es von früheren Begegnungen von lebendigen Wesen, und wenn ich es nicht kennte, würde ich es jetzt lernen und für immer wissen – offensteht. Das sogar so, wie es gemalt ist, mit der Anmutung des Bildes-selbst, *aktiv mir entgegenkommt*, so als liebe es mich, wie der Fußball den Ausnahmespieler zu lieben scheint.

Zu meiner Orientierung stelle ich die Schuh- und die Sinnfrage, unsouverän, aber leibesbegabt = dank Spiegelneuronen der Introjektion fähig und eigener Synthesis-mit-dem-Leibe fähig

SELBST-Leihe und Das Eigen-SELBST des Furetto: Es handelt sich zweifellos um eine höchst asymmetrische Liebesbeziehung – wenn wir uns auf das Wort einlassen wollen – zwischen ihm und mir-je. Wozu der Maler mich animiert, mich aus freiem Antrieb in den Furetto zu entwerfen und das, was dann mir entgegenkommt, als ein Ganzes zu verstehen – dass „ein Schuh daraus“ wird: diese synthetisierende Leistung – dazu oder zu Entsprechendem ist der Furetto nicht fähig

Ein Selbst?

Dort im Innern des Tieres begegne ich weder wie im Fall der Marionette einer Leere noch wie im Fall des Automaten einem Mechanismus noch wie im Fall eines Wildtiers-in-seinem-Habitat einer Reiz-Reaktions-Kausalität, sondern dem, was man auch „ein Herz“ nennt, einem gewissermaßen „persönlichen“ Aktions- und Fühlzentrum, das nur diesem Wesen-hier eigen ist und *seine* Reaktionen steuert sowie sich selbst und das Seine dabei *fühlt*

Ethizität ohne Ich und Freiheit

Das Frettchen ist von seiner Tiernatur nicht verlassen, aber es schwankt zwischen ihrem Imperativ und dem der Dressur, die es erfahren hat. Es *pariert** es nicht einfach – eingeschlossene Bewegungsabläufe abspulend – sondern es scheint ein intrinsisches Ethos zu besitzen, das es sich *stets* so verhalten lässt, wie es von ihm erwartet wird: charakterstark gutmütig, zuverlässig, loyal, treu, tapfer, „bis zum Umfallen“ unermüdlich ..., und ohne frei zu sein „entscheidet“ es sich doch für etwas, wobei eine Hingegenheit an den Herrn und vielleicht Zuchtmeister, der sich nähert, Oberwasser bekommt.

Und auch, wie es dann Haltung annimmt, verdankt sich weder unmittelbar einem – wie auch immer verformten – Instinkt noch einer abrichtungsimplementierten Automatik, sondern einer Art von Entscheidung zwischen den Möglichkeiten, zu der das Tier dann auch steht. Seine Haltung bezeugt einen gewissen Stolz (wir kennen ihn von den paradierenden Hengsten), worin sich ein rudimentäres Selbstbewusstsein, eine Selbstkontrolle bekundet.

Es fallen einem die „mutigen“ Löwen und die „charakterfesten“ sowie über den Tod hinaus „treuen“ Hunde ein. So unfrei es ist und wenn es uns auch mit unseren Voreinstellungen zu Tieren in Verlegenheit bringt, so *zeigt* es doch auf seine Weise unverkennbar eine „Moral“.

Selbstbewusstsein?

Darüber hinaus: dieses Tier und auf all dies auch noch irgendwie „stolz“ („wie ein guter Hund“ fällt uns ein, wobei wir untergründig an Krabambuli* oder auch an das Urbild denken, jenen Argos des Odysseus, der seinen verschollenen Herrn als erster, auf dem Abfall und mit einem letzten Schwanzwedeln sterbend erkennt*).

Ergebenheit

Es scheint sogar ein Repräsentationsbedürfnis verinnerlicht zu haben. Alles aber ist dermaßen nach draußen zu seinem Herrn hin gerichtet, dass der unbezwingliche Eindruck einer mit Einbuße der Tiernatur einhergehenden totalen Ergebenheit und einer brennenden Zuneigung entsteht, für die uns nur das mit Ironie angehauchte Wort Liebe einfällt.

„Liebe“

Seiner Natur entfremdet, ist es ihm aus seinem (wie auch immer unentfalteten) Selbst mit einer den ganzen Leib, die ganze Triebnatur erfassenden Emotionalität zugetan – das kommt jetzt hoch, während das Tier eben noch im Fast-Biotop eines Menschenfrauenarms gebettet war – mit einer Emotionalität, für die uns nur das in Parenthese, der Emphase wegen aber auch kursiv zu setzende Wort „*Liebe*“ einfällt, obwohl uns das Unpassende klar ist wir uns nicht einbilden zu wissen, wie es sich anfühlt, ein Frettchen zu sein.^{18 19 20}

¹⁸ Anmerkung Nagel

¹⁹ Wir erfassen das intuitiv, können es aber auch beobachtend festmachen und rekonstruieren:

Aus der Ferne oder aus der Distanz nur betrachtet, könnte der Furetto auch ein Wappentier, eine Marionette oder ein Automat sein: seiner ermalten, uns bedrängenden Gegenwart nicht einmal ein Wildtier: eingefühlt in Schoß und Arme der ihn TRAGENDEN NEHMEN WIR EIN SICH-LOS-STRAMPELN WAHR, DAS EHER DEM EINES KLEINEN KINDES ALS DEM EINES AUF PUREN AUSSENREIZ REAGIERENDEN MARDERS GLEICHT UND ALSO ANERZOGENE RÜCKSICHTNAHME AUS DOMESTIZIERTHEIT VERRÄT ...

²⁰– ich erlebe es und kenne es von früheren Begegnungen von lebendigen Wesen, UND WENN ICH ES NICHT KENNTE, WÜRDE ICH ES JETZT LERNEN UND FÜR IMMER WISSEN –.

Asymmetrie

Dabei handelt es sich um eine höchst asymmetrische Liebesbeziehung, wenn es auch so ist, dass das Tier sich in der Fiktion dem Eintretenden aktiv zuwendet, so vermag es ihn doch nicht so anzumuten, wie durch die Kunst des Malers uns sein Bild an-mutet und zur Introjektion verführt. Der Moro wird dergleichen bleiben lassen – nicht nur, weil er ein eher grober Mensch war, sondern weil er sich in der Wirklichkeit und nicht in einer Situation der Kunstbetrachtung befindet.

Leiden an Domestikation

Unsere Empathie aber geht sogar und eben drum (weil wir es wahrnehmen, dass das ergebene Tier keine Resonanz erfährt, die es befriedigen könnte!) noch weiter als bisher beschrieben:

Das Tier erstarrt ja gerade, wobei es, ablesbar an der noch nicht ganz hochgerissenen Grußpfote, gerade noch „bebt“. Angehalten, unterbrochen, zur Erstarrung gebracht ist auch der quasi-erotische Impetus zu seinem Herrn hin: eingefühlt in seine Doppelnatur, zu der eben auch die Tierheit gehört, schmerzt uns das: Diese antlitzüberwuchernde Bemuskelung und die offenbare Reduziertheit aller Sinne auf spezialisierte Funktionen damit verbindend, dass so etwas wie eine Moral, ein Stolz und eine heiße Liebe ist – und dann so *angehalten* zu werden: welch eine der Natur angetane Gewalt! ²¹

Ganz offensichtlich aber, offen sichtlich ist, dass das Tier darüber hinaus an noch etwas anderem krankt als an der Unterbindung seines Trieblebens: *an dieser Zugetanheit zu seinem Herrn*.

Man könnte es erschließen²², aber wir *sehen* es auch: Dieses Verenden des „Liebes“-Impulses im Verharren einer (soldatisch) eingekörperten, wörtlich zu nehmenden „Hörigkeit“...

Leiden an der Tierheit

Aber wir sehen noch mehr: bei aufgerichtet-scharfgestellt bleibenden Ohren diese scheinbare Blindheit der Augen, die mehr sagt, als dass es seinen Herrn eben noch nicht sehen kann, die Verkniffenheit der Schnauze, die angespannte Übermuskelung des ganzen Gesichts: welch ein Ausdruck des Leidens daran, in ä-buchstäblicher und buchstäblich blinder, stummer und Tierheit verharren zu müssen: dieser objektive Anschein von Trauer, der einen an Adornos Frankfurter Orang-Utans erinnert²³:

Tragik womöglich aller tierischen Existenz inne: leiden zu müssen, sich aber nicht ausdrücken zu können²⁴.

Fazit

Alles das ist ohne jede Vermenschlichung – man denke an Disney und den ganzen Kitsch der Kinderzimmerkultur! – herausgemalt.

Mit spezifischen Mitteln der Malerei, die offensichtlich gerade für dieses Bild-hier entwickelt worden sind und seither zum Inventar gehören, durch die Präsenz des Tieres, die wie durch Zwang zu unserer eigenen geworden ist, nehmen wir auf einem Bild, das uns zu lieben scheint, mit unserer antwortenden Liebe ein Tier wahr, das rudimentär wie auch immer – im Modus des Leidens-noch – ein Selbst wie auch eine Moral besitzt und zu lieben vermag.²⁵

²¹ Biologisch-tiermedizinisch liegt ein Leidensbefund vor, weil die Triebaktivität des Furetto abgeschnitten ist, indem es in der adressierten Haltung erstarrt ... - wie ein Blindenhund vor der roten Ampel / Clara-Bild!

²² Anm. zu jener „passiven Passivität“ (im Unterschied zu aktiven des Kommen-Lassens), die am Anfang von Depressionen steht und die man auch Melancholie nennt (?)

²³ Die „objektiv [!] darunter zu leiden scheinen [!]“ keine Menschen geworden zu sein.

²⁴ (beim Besuch eines VOGELPARKS habe ich zu meiner Erschütterung erfahren, dass man alle Insassen, es sind einige tausend, täglich wiegen muss, weil man anders keine Erkrankung frühzeitig erkennen kann: klar, dass es in der Natur so sein muss: man darf sich nicht schwach und damit als leichte Beute zeigen!!).

²⁵ Fazit und Überleitung: Die „Liebe“ zwischen dem Furetto und uns

So geht unsere Anteilnahme am Furetto weit über die des Moro hinaus. Sie insgesamt und damit die Erfahrung der von Leonardo ernalten und von uns beantwortete Präsenz des Furetto auf den Punkt bringend können wir sagen: Was uns mit diesem Bilde verbindet, ist in mehr als nur metaphorischem Sinn eine Liebesbeziehung, wie wir schon mit dem Ersten Blick ahnten²⁵:

Die Anmutung des Bildes ~ Liebe auf den ersten Blick: als liebte es uns, und das tut es ja in einem tieferen Sinn wirklich! In diesem Rahmen und dito: das Tier

Und wir haben, so wir es leonardo- und malereigeleitet erschließen konnten, zurückgeliebt = es erschlossen, wie man nur den / die / das Geliebt erschließen kann

Das Bild und den Furetto haben wir nicht verändert, aber sehr wohl uns selbst: sie haben uns verändert in einer Reflexion und Bewusstheit, die nicht nur dies und Rekonstruktion, sondern EINE WAHRHEITSHALTIGE, JA ZUM WESEN VORDRINGENDE EINSICHT WAR: NUR FIKTION, ABER SICH STÜTZEND AUF GEMACHTE ERFAHRUNG UND WENN NICHT, DANN AUF UNBEWUSSTES LEIBESWISSEN ODER GAR LERNEND-JETZT-EBEN. ABER MIT (GANZ ANDERER) REFLEKTIERT- ODER BEWUSSTHEIT GEGENÜBER DEN ALLTÄGLICHEN / DEN WIRKLICHEN LIEBESERFAHRUNGEN
→ 2. Hauptteil: C Kunst, B Liebe, zunächst aber A Selbst

2. Hauptteil

/ Die Bedeutung der Präsenz des Furetto:

Einleitung

WIRKUNG der Furettopräsenz²⁶

Die Präsenz, von der wir sprechen, ereignet sich nur für den Betrachter, der ein konkretes menschliches Individuum in einer Situation sein muss und nur so, dass er sich vom Bild, wie es gemalt ist, aus dieser herausreißen lässt und dem Furetto entgegenkommt. Ihm seinerseits auf den Leib rückt, ja in ihn eindringt: Annäherung, Aufgabe von Distanz und Verfügungssouveränität, Aufgabe des auf Begriffe hinauslaufenden Identifizierungsanspruchs, Aufgebot von ganzleiblicher Synästhesie, mimetischer Spiegelung, Introjektion-Einfühlung – mit einem Wort: er wird selber *präsent*, gegenwärtig und an-wesend in einem der Alltagspräsenz gegenüber emphatischen Sinne.

Dabei aber wechselt er nicht einfach den Zustand*. Er wird in geradezu dramatischer Weise ein anderer, ein *ganz* Anderer. Nicht mehr bei uns selbst,

- sind wir plötzlich nicht nur irgendwie anders, sondern wir *sind* gar nicht mehr recht, insofern wir gegenüber Identifiziertheit überhaupt auf Distanz gehen, uns in der Anmutung durch den Furetto – hinter dem dann natürlich noch die Frau und das ganze Bild kommt, wie sie gemalt sind – geradezu von Fixiertheit erlöst und wieder ins Werden gebracht fühlen;
- sind wir auch nicht mehr „da“: als souveräne Wesen im gesellschaftlichen und naturbeherrschenden Machtkontext – oder sind wir noch interessiert an der Taxonomie des Hermelins, das keins ist, oder wollen wir lernen, wie man solch ein Tier dressiert und gebrauchen kann...?
- sind wir auf einmal ganz anders „wir selbst“, nämlich wie der Furetto, aus dem uns eine unvermutete eigentätige, irgendwie „ethische“ und sich ihrer bewusste Mitte, metaphorisch gesprochen: ein Herz entgegenblickte, das Selbst unseres Leibes, um nicht zu sagen: unser Leib selbst?
- Dem fremden anderen Wesen, und wenn's nur ein pet ist, ein Selbst zudenkend und Antwort bekommend, gibt es unserem Sein nicht einen ganz anderen Grund als den von Herrschaft und Macht, unserem Verstehen einen anderen als den des Begriffs, den Grund, der Liebe heißt?

²⁶ Die Präsenz des Furetto ereignet sich nur für den Betrachter und nur durch sein (durch malerische Mittel evoziertes) Entgegenkommen: Annäherung, Aufgabe von Distanz und Verfügungssouveränität, Aufgabe des auf Begriffe hinauslaufenden Identifizierungsanspruchs, Aufgebot von ganzleiblicher Synästhesie, mimetischer Spiegelung, Introjektion-Einfühlung – mit anderen Worten / mit einem Wort: durch sein eigenes Präsent-Werden in einem der Alltagspräsenz gegenüber aber emphatischen Sinne: „seiender als seiend“ hat Heidegger das einmal genannt*, von „erfüllter Gegenwart“ hat NN in diesem Zusammenhang gesprochen*.

REFLEXION / Evozierte Einsicht in uns selbst / Selbst-ERFAHRUNG des Betrachters

Aber wir ändern uns nicht nur, grundstürzend genug, wir bemerken es auch, wir reflektieren, wir reflektieren es, abseits von Rationalität wie auch immer, und wir wissen es dann (mit dem Leibe). Für uns, für unser Leibeswissen ist unser selbst ein anderes – aber buchstäblich *ganz* anderes! – geworden und mit ihm das Wie unserer Existenz ebenso wie das Was unseres Seins. *Liebe* scheint auf als das Prinzip dieser Andersheit, *Kunst als der Königsweg zu ihrer bewussten performance*.

Allen Ernstes: hingegeben an die andrängende Präsenz des Furetto und in den einführenden Dialog mit diesem verwickelt, erfahren wir uns selbst neu, die Liebe neu, die Kunst neu, wobei die Kunst „nichts anderes“ als Liebe zu sein scheint, die Liebe aber „nichts anderes“ in Wahrheit als der einander kommen-lassende Dialog unserer tieferen Selbste.

*Das zu wissen sollte uns in der Tat neue Blicke auf unser Gemälde sowohl abnötigen als auch möglich machen.*²⁷

Unser Selbst²⁸

Einleitung / Rekapitulation / Hinführung:

Das Selbst in der Verführung zu sich

Tieren ein Selbst zuzusprechen,²⁹ scheint uns kindisch zu sein, ist Kaufhausbilderbuch oder Disney, wenn es nicht wie bei Kafka in surrealistischer Absicht geschieht. Wie gelingt es Leonardo ohne die geringste Vermenschlichung, das wirkliche Selbst eines Haustiers glaubhaft zu machen?³⁰

Er hat uns in solch bedrängende Nähe zum Furetto gezwungen, dass wir keine Distanz mehr haben und der andrängenden Fülle synästhetischer Sinnesdaten rational nicht mehr Herr werden. Wir sind in der Lage eines Tiers in seinem Biotop, nur dass uns dessen Abgestimmtheit auf eine solche „Umwelt“ fehlt, so dass wir nicht mehr instinktautomatisch zu reagieren vermögen. Wir sind aber nicht hilflos. Wir sind zu der synthetischen Leistung fähig, „einen Schuh draus“ werden, aus der Fülle der Daten einen Sinnzusammenhang springen zu lassen, der aber dann

²⁷ Dieses emphatische *Präsent*-Sein ist nicht nur nach vorne, in *intentio recta* erkenntnisträchtig, sondern auch rückwirkend, in *intentio reflexiva*; es ist mit Selbsterfahrung verbunden, und zwar in dreierlei Hinsicht oder in drei Stufen: erstens verändert es unser erfahrenes Selbst, zweitens klärt es uns auf über das, was dieses *tieferen Selbst* im Dialog mit einem anderen generiert: *Liebe*²⁷, und drittens erfahren wir neu, was ein Bild ist, wenn nicht gar: Kunst überhaupt ist oder zumindest sein kann.

²⁸ Unser Selbst : Sich in der *Haeceitas*, im Augenblick artikulierende Nichtidentität

Unser fließendes wahres Wesen

Leidens- und kritikgeboren

Die andere (non-) subjektive (non-ichige) Synthesis, die analoge, von ihr auch ermöglichte, aber gegenwirkende Ichheit: a) empirisch (Freud), b) transzendental (Kants Transzendente Apperzeption)

²⁹ bringt uns in Konflikt mit unserer Rationalität. Ein Wildtier in seiner Umwelt: wird es nicht...? Ein Haustier in unserer Welt: ist es nicht ein mehr oder weniger zuverlässiger Automat...? Keine **Individualität**, keine **Freiheit** sich zu entscheiden, kein Ethos, keine **Bewusstheit**, kein **Wissen oder Gefühl von sich selbst**, kein Drang und keine Fähigkeit **sich darzustellen**, keine **Absichten**, kein anderes Leben und kein anderes Leiden als **im Moment**... – es scheint alles zu fehlen, ja unmöglich zu sein, **was ein Selbst konstituiert**.

³⁰ Mit seinen malerischen Mitteln und nicht so, dass man es **rational erschließen** könnte: (dafür sind wir auch viel zu „nah dran“- präsent!).

und nur dann überzeugt, wenn wie dem Tier ein dem unseren von fern gleichendes *Selbst* zusprechen³¹: anders kann es nicht gehen, dass da ein Wesen sich aus dem Zustand regressiver Beschütztheit in den seiner Pflichterfüllung hinüberwindet, das kann weder triebhaft noch mit adressierter Automatik, das muss aus einem inneren Antrieb geschehen, der eine Entscheidung voraussetzt und also eine Instanz, wie nur das von uns selbst uns vertraut *Selbst* eine Leibes sie ist. Das erschließen wir nicht, das fühlen wir unmittelbar, mimetisch uns einfühlend und einspiegelnd, und dazu gehört dann, dass sich so etwas wie selbstlose Hingabe, Zuverlässigkeit, Treue und Mut zeigt und dass „jemand“ so etwas wie „stolz“ darauf ist – und dass es den unsichtbar Eintretenden offenbar „von Herzen“ liebt und doch an all dem zu leiden scheint.³²

Wir aktivieren wir in uns ein *Selbst*, das durch Introjektion in das Tier alles zu etwas Sinnhaftem zusammenschießen lässt, so dass ein Schuh daraus wird: auf ungekannte Weise er-sehen wir in ihm ein *Selbst*, das jenem analog ist, das wir eben bei uns selber erspürt haben. Wir machen unseren beseelten Leib zum Schlüssel des lebendigen, aber zum Inventar unseres Hauses gemachten Tierkörpers und haben Erfolg: er passt, dieser Schlüssel: mit intuitiver Gewissheit nehmen wir ein uns entgegenkommendes, sich (→ Gewissheit!) von sich aus wie in einem Dialog „gebendes“ (?) *Selbst* wahr, das gleichwohl kein menschliches ist.³³

Wir tun dies aber nicht ganz von alleine, nur, weil wir eben in die Bedrängnis der unvermittelten Gegenwärtigkeit geraten sind. Der Maler hat uns mit seinen spezifischen Mitteln nicht nur abstrakt in diese hineingelockt, in eine solche, sondern konkret in diese besondere:

Indem er uns das Strampeln des Furetto mit dem Schoß seiner Trägerin dadurch *fühlen* – und sehr human fühlen! – machte, dass er es im clair-obscur unausgemalten Dunkel beließ; indem er uns durch ihre Fingerkuppen seine Wärme und das Zittern seiner Lebendigkeit tasten lies (das im übrigen auch durch äußerst kunstreich ernaltes Gleißeln der Oberfläche des Körpers deutlich wird: siehe Dec und Rilke: ...); indem er größten Genauigkeitsaufwand *ausgerechnet* auf Gesichtspartien verwandte, auf die wir Menschen mit unfasslicher Elaboriertheit programmiert sind³⁴, auf Augen und Mund in erster und auf Ohren, Stirn und Wangen in zweiter Linie, und damit drastisch genug klarstellte, dass das Tier im scharfen Gegensatz zur Transparenz unseres Leibes in dem seinen ausdrucksunfähig eingekerkert ist (die Blicklosigkeit der Augen, die Sprachlosigkeit der Schnauze, die Instrumentalität der Ohren, die überbemuskelte Angespanntheit von Stirne wie Wange), führte – um nicht zu sagen: manipulierte er uns zu dieser Einsicht und stattete er sie zugleich mit der Gewissheit des sich von selbst Gebenden* aus.

Mit malerischen Mitteln hat Leonardo uns darauf gestoßen und dazu erzogen.

Selbst-Bewusstsein

Doch nun der wahrhaft springende Punkt: Dies doch nur, indem er uns zugleich etwas *Neues über uns selber* erfahren ließ:

³¹ **Allerdings haben wir auch in dieser unserer durch die Präsenz des Furetto erwirkten eigenen Präsenz – Haecceitas, Unmittelbarkeit, Distanzlosigkeit... ein Bedürfnis nach Sinn: *Wie wird aus all dem ein Schuh?** Daraus, dass da ein Wesen sich aus dem Zustand regressiver Beschütztheit in den seiner Pflichterfüllung aus irgendwie innerem Antrieb entgegenwindet, dabei selbstlose Hingabe, Zuverlässigkeit, Treue und Mut zeigt und so etwas wie „stolz“ darauf ist – und dass es den unsichtbar Eintretenden offenbar „von Herzen“ liebt und doch an all dem zu leiden scheint?**

³² Mit dem ganzen Leib hier und jetzt anwesend und das Insgesamt unserer humanen Sinnlichkeit einbringend **erinnern** wir uns vielleicht blitzartig daran... und daran... und daran...

³³ (Wir haben es oben ausführlich gezeigt.) – BEDURFTEN WIR DAZU JENER LEIBESPRÄSENTEN AUTOBIOGRAPHISCHEN ERINNERUNGEN? Nein: das waren hilfreiche Brücken oder Abkürzungen... Auch ohne sie ist dies unser *Selbst* des synthetisierenden Akts fähig, auf den es ankommt: der Sinnstiftung, des Einen-Schuh-daraus-werden-Lassens.

³⁴ **Anm. Kandel und / bzw. Hirnforschung**

Was ist dieses Neue, das wir über uns selbst erfahren?:

- Wir sind anders als gedacht Leib:
- dieser ist nicht nur, selbst geistlos, der *Träger* geistiger Funktionen wie der Erkenntnis, denn er übt solche offenbar selbst aus:
- Dank seiner vermögen wir auch *unmittelbar* – mit der bedrängten Sinnlichkeit selbst – Einsicht in das Gegenüber zu gewinnen;
- indem er uns nicht nur mit der Totalität unserer synästhetischen Gesamtsinnlichkeit, die durchaus auch vom Denken geprägt ist und von Erinnerung zehrt, dieses umhüllen und sozusagen „blind abtasten“ lässt, wie man es der bloßen Empfindung wohl nachsagt, sondern die gewonnenen Daten auch Sinn machend zusammenschießen lässt
- und zwar durch Introjektion seiner selbst,
- die auch Antwort bekommt und sich dadurch ihrer Geltung, ihrer Wahrheit gewiss sein kann.
- Sie erfasst das Andere über die Vielfalt seiner empfundenen Daten hinaus, die bloß die wechselnden Zustände eines Substrats sein könnten und in diesem Sinne *Erscheinung*, in seinem sie insgesamt aus einer Mitte heraus organisierenden Selbst,
- das (also) zugleich Wesen und An-sich, das wahre und sich als solches auch mitteilende Wesen des Anderen ist.
- Diese Gewissheit ist die des „im Gespräch“ sich selbst Gebenden.
- Und mit der Selbst-, der reflexiven Gewissheit verbunden, seinerseits ein wahreres Wesen zu besitzen,
- Das sich vom objektiven SEIN der Identität, das sich nun als Non-Wesen und Zwang erweist (das Selbst überformt habend und unterdrückend), unterscheidet
- Und nun mit der Lust inne wird, welche die Leibes-*Befreiung* erwirkt.
- Dieses Selbst verharret nicht, wie transzendente Subjektivität oder das Kantische Ich-denke und die personale Identität – die Person, die Persönlichkeit, dieses Konglomerat gesellschaftlicher Rollen... – es tun, wie das Freudsche Ich es ebenso tut wie die biologisch oder metaphysisch verstandene „Seele“, es wandelt sich unausgesetzt und gerade in diesen / in solchen Begegnungen³⁵.

³⁵ [Nachtrag] Dieses andere, dieses tiefere, dem Leib zugehörige SELBST ist transzendent wie das der objektiven Erkenntnis, aber es ist nicht *ichhaft*: herrscherlich, fixierend-fixiert, identifizierend-identisch. *Es fließt*. Wie das des Furetto ist und bleibt es im Werden, dem Augenblick ausgesetzt und von seiner Unmittelbarkeit zehend, wenn auch lern- und entwicklungsfähig, bildsam...

Wir erfahren, dass wir zu solchem überhaupt fähig sind, dass wir ein Leib sind, der von sich aus schon, ohne alles Ich-denke, Sinn zu stiften, projektiv zu entwerfen und empathisch zu er-hören vermag³⁶:

Unser Leib ist SELBST eines Analogons der rationalen, der objektiven Erkenntnis fähig: aus seiner Mitte oder in seinem Herzen – aus seinem eigenen, einem Leibes-SELBST heraus – ist er imstande, etwas sinnhaft zusammenschießen zu lassen, das dem Begriff, das der Rationalität sich entzieht und auf seine Weise doch Geltung, ja: Wahrheit über das Gegenüber erzielt: das lässt die Kunst, das lässt der Furetto, wie er gemalt ist, das lässt uns der Maler durch ihn erfahren.

³⁶ dass wir in einem Leib zuhause sind, der von sich aus schon, vor allem Ich-denke* oder unterhalb seiner , mit einem anderen, tieferen, eigentlicheren Selbst ausgestattet ist, das Sinn zu stiften, projektiv zu entwerfen und empathisch zu er-hören vermag.

Dieses Selbst kannten wir nicht (*so* kannten wir *uns* ja noch gar nicht!). Es gleicht dem Selbst des Furetto darin³⁷, dass es sich unterhalb der Schwelle befindet, die das Fühlen vom Denken trennt. Während aber der Furetto in der Passivität eines nur leidenden Fühlens gefangen ist, ist unser Leibes-Selbst ein aktiv an-eignendes, jenseits begriffsfixierter Rationalität einer Non-Erkenntnis fähig, die aber ein anderer, *ein transrationaler Modus von Einsicht* und ein Analogon objektiv gültiger Erkenntnis ist, das diese voraussetzt, indem es sich von ihr abstößt und sie weiterentwickelt indem und obwohl es sie transzendiert.³⁸

Der Gewinn dieses Tiefen-Selbst und dieser einsichtigen Irrationalität sind Entfremdungsleid aufhebende, die Grenzen von machtgenerierter objektiver Erkenntnis überschreitende Verlängerungen, Komplettierungen, Humanisierungen → Aufklärung!

An die Grenzen des rational Fassbaren stoßend oder von ihm uns auch abwendend, weil wir die Gewaltigkeit zu scheuen gelernt haben, die mit Fixation-Identifikation einhergeht, haben wir Menschen, selber an der Entfremdung durch Machtausübung leidend, eine alternative Leibesvernunft entwickelt³⁹, von der die Kunst früher weiß als die Philosophie und die sie – hier bei Leonardo! – malerisch ebenso zu üben wie (beim Betrachter) zu evozieren versteht.

In der Präsenz des Furetto werden wir außer *und* *vermittels* eines rudimentären (oder Proto-*) Selbst der domestizierten Tiere und überhaupt der Tiere (s.o.) *unserer* SELBST neu gewahr: Wesen zu sein, die auch jenseits der Macht zu „erkennen“ vermögen, = auch das *Nichtidentische*, das doch das eigentliche Wesen, das (An-ihnen-) SELBST der Dinge (an so einem Frettchen z.B.) sein mag. Und zwar im Gegensatz zum Wissen-aus-Macht (im Be-Griff) mit der Gewissheit des An-ihm-selbst > aus der unbezweifelbaren erlebten Erfahrung eines *Dialogs*!

³⁷ (was dieses ihm aufschließbar machte)

³⁸ Weil wir in Freiheit „Ich denke“ sagen = die Kantische Ur-Synthesis der Transzendentalen Apperzeption vollziehen können, können wir auch in der bedrängenden Leibes-Unmittelbarkeit der Präsenz eines Bildes „ich fühle“ sagen und den sinnhaften Zusammenhang eines Ganzen ansprechen, das wir mit dem Leibe, mit dem Ensemble unserer das Denken wie das Empfinden umfassenden Sinnlichkeit * so herbeifühlen, dass es auch „kommt“. Das Ich dieses Fühlens ist dann allerdings nicht mehr das den Leib beherrschende Ich Freuds und auch nicht mehr das Kantische Ich der Transzendentalen Apperzeption, sondern der Leib SELBST / das SELBST-des-Leibes, das weder wie jenes Realitätsprinzip noch wie dieses Prinzip objektiv-begrifflicher Geltung ist, sondern ein in der dialogischen Aneignung des Anderen erst werdendes ist.

Weil wir in Freiheit „Ich denke“ sagen können? Ist das so?

Woher sonst?

Hier könnte es herkommen

Es ist typisch humanverschieden von der Leibesbedrängnis der Tiere in ihrer Umwelt, die nicht zum Objekt-selbst vorstoßen, sondern sich mit der uns wiederum nicht (mehr) gegebenen Reiz-Reaktion zufrieden geben müssen.

Die Ich sagende begreifende Machtausübung geht der aller Macht abschwörenden Einfühlung, die auf Anmutung durch den Anderen antwortet und um seiner Aneignung willen sich in einen Dialog mit ihm verwickelt, mit dem es sich seinerseits ihm überantwortet, logisch wie zeitlich und geschichtlich voraus: Erst die Entfremdung und das Leiden des Leibes an Herrschaft-Bemächtigung zeitigen das Verlangen nach einer Alternative, zu der das Ich-denke kompetent macht, indem es sich aus der „Höhe“ des Transzendentalen „nach unten“ ins Innere des Leibes verlegt und, vom Anderen angemutet (oder bildaktiv wie vom Furetto angesprungen), ihn durch die eigene aktive Zurückhaltung, die man auch „zärtlich“ nennen kann, „kommen“ lässt.

³⁹ (man kann sie auch die ästhetische nennen, Kant nennt sie Urteilskraft, ihre Dialogizität = gegenstandserschließende Potenz rationalistisch-subjektivistisch verkennend)

Das Wesen, das An-ihnen-oder-sich-selbst der „Dinge“? Weil sie sich in einer Art Dialog selber geben – wenn sie das tun, was voraussetzt, dass sie dazu fähig sind. Im vollen Sinne ist dazu, wenn es nicht Gott und womöglich Engel und andere Geister oder Außerirdische gibt, gewiss der andere Mensch dazu nur fähig, Haustiere können dem, wie Leonardo uns zeigt, nur rudimentär nahe kommen (um es mit ihrem besonderen Leid zu bezahlen), Wildtiere kaum noch*...: mit ihnen und jenseits von ihnen beginnt ein Reich, in das unser dialogbereiter, ja dialog-lustiger, -lüsterner, -durstiger Leib zwar hineinrufen, das er an-hören kann, aus dem ihm aber Antworten nur noch zu kommen scheinen, was dann die Kantische und seit ihm Mainstream gewordene Skepsis gegenüber der Wahrheit des Ästhetischen ins Recht setzt: der Wahrheitsfähigkeit unserer Schönheitserfahrungen von unbeseelten Dingen und Wesen, von Landschaften, der Erde, des Meeres..., während es mit den Produkten des Menschen schon wieder etwas anderes ist, wie wir gerade erfahren haben, und nicht nur mit Kunstwerken, sondern auch mit Werkzeugen, Schuhen, Piazzas, kultivierten Landschaften...⁴⁰

So ist schon mit der Präsenz des Furetto das Gemälde ein philosophisches – als Non-Theorie des Subjekts.⁴¹

Gleich werden wir sehen: auch als Non-Theorie der Liebe / als Philo-Sophie.-aus-der-Liebe-selbst. Später dann...

[Vorschau: Aus und zu einem anderen Seinsgrund: Liebe]

Unsere *Selbsterfahrung* in der Präsenz, in die uns der Furetto, wie er gemalt ist, hineinzieht, beschränkt sich aber nicht darauf, unseres tieferen und wahreren Selbstes selbst gewahr zu werden – dass es das Andere unserer Identität oder unseres SEINS ist – sondern sie geht weiter zum Innewerden seines *Grundes*.

Beim Furetto liegt der Grund für die Ausbildung eines rudimentären und nur leidend sich manifestierenden Selbst zutage: darin, dass er nicht mehr Tier-im-Biotop sein darf und noch nicht Mensch werden kann. Indem wir das einführend nachvollziehen, wird uns die Andersartigkeit unseres Selbst bewusst: es ist wirklich eins, vollgültig ein *Selbst*, weil wir uns in Freiheit (die dem Furetto abgeht) in das Tier hineinbegeben (was diesem umgekehrt auch nicht möglich wäre, weil ihm dazu sowohl die synthetischen als auch die empathischen Fähigkeiten fehlen) und es *verstehen* können (was ganz einseitig bleibt, auch wenn unser Hund manchmal einen anderen Eindruck erweckt). Obwohl wir also nur eine ganz rudimentäre, wenn nicht gar nur eine Quasi-Antwort bekommen, *verändert* uns das: wir *wachsen* gemäß jenem anderen „Sein“, das diesem unserem tieferen Selbst eigen und das ein zu keiner Identität strebendes Werden ist.

Es entsteht nicht in der Präsenz des Bildereignisses, aber in ihr wird sein Grund deutlich: Auch wir leiden am Identisch-sein-Müssen, am SEIN, das aus der Macht kommt. Aber während der Furetto das nur leidend ausdrücken kann und ihm nur ein folgen- und antwortloses Verstehen zuteil wird, müssen wir in unserem entfalteteren, wenn auch nicht

⁴⁰ Siehe meine Liebesphilosophie, die auch eine Ästhetik ist, und schon „Das Evangelium der Liebe nach Courbet“. Statt um Geltung oder Wahrheit wird es oft um die Erkenntnis gehen, die von der Erfahrung des Schönen *heuristisch* angebahnt werden kann...

⁴¹ **An dieser Stelle küsst sich die Leonardo-Interpretation mit dem Hauptwerk des Verfassers, seiner Philosophie der Liebe. Was hier jetzt steht, wäre dort zwar ohne diese nicht hingekommen, ich lege aber Wert auf den Anspruch, dass es auch ohne Kenntnis des Hauptwerks hier aus sich selber verständlich ist und Geltung beanspruchen kann: Geltung aus dem der Philosophie überlegenen Wissen der Kunst, auf das auch mein Hauptwerk sich letztlich bezieht / worin es seine (negative) Ontologie, Gnoseologie, Liebeslehre deiktisch begründet. Vgl. auch den autobiografischen Kommentar „Meine Geschichte oder Wie ich drauf kam“ im Anhang dieses Essays.**

fertigen Selbst Dialoge erfahren haben, in denen zumindest ein anderes Selbst uns zu solchem dialogischen An-Hören und An-Sprechen befähigt hat – nicht ohne dabei das eigene Selbst-Werden zu befördern.

Wir könnend das entscheidende Wort nicht mehr zurückhalten: Wir müssen geliebt worden sein und zu lieben gelernt haben, um so in den Furetto, um derart non-identifikatorisch-machtlos in ihn eindringen, d.h. eine Antwort oder das Rudiment einer Antwort: ein Echo, aus ihm herausholen, besser: -lassen zu können.

Das Wort „Liebe“ aber stellt sich nicht ein, ohne dass uns die Schuppen von den Augen fielen bezüglich dessen, was denn das sei, das so viel beredete: offensichtlich ist die Liebe eben gerade nichts (machtvoll) Bewirkendes, Be-Greifendes, zu einem höheren Telos oder in ein Ideenreich Hinanführendes, etwas ganz anderes auch als Bindung und Fürsorge: Liebe ist Alternative zum SEIN, das auf Macht gründet, das als Prinzip ein machtvolles *Seinen* ist, und dasjenige GANZ andere *Seinen*, welches das Andere und den Anderen zum Selbst werden und aus sich selbst *kommen* lässt.

Unsere Liebe

Einleitung

In der erfüllten Gegenwart, in welche uns der Furetto, wie er gemalt ist, hineinreißt, erfahren wir uns selbst in einem anderen Sein – in einem *ganz* anderen, in einer anderen Seins-*Weise*: Wir sind nicht mehr, was wir *sind* im Sinne des So-und-so-identifiziert-Seins, sondern wir sind – „im Banne“ des Kunstwerks – werdende, die sich einem Anderen übergeben und überlassen, in ihn sich einfühlen, um aus seiner Resonanz sich eines *tieferen* Selbst, des *Selbst* des Leibes, der im Alltag vom *Ich* nur *beherrscht* wird, zu vergewissern und dessen unablässigem Werden voranzuhelfen. Einer Leibesbefreiung, deren Lust aus der Schönheit einer Anmutung stammt, die eben dieses verspricht: der des Furetto schon mit dem ersten Blick, den er ebenso *anzog*, wie wir ihn *warfen*. Emphatisch wir *selbst* sind also unser Leib, wie er sich jenseits des Seins, wie er ist, und unterhalb der Herrschaft des Ich in Resonanz oder in Dialog sich verwirklicht. Dieses Sein ist also ein Tun. In der Tiefe des Leibes, die wir in der Präsenz des Kunstwerks hervorkehren, „handeln“ wir – eigentlich ist es ein Non-Handeln, das Paradox einer macht-entsagend passiv bleibenden Aktivität, indem wir alles eigene Wollen, allen Plan, alle mit Macht kontaminierte Zwecksetzung aufgeben und das Andere und den Anderen – aber es und ihn ihrerseits *selbst* – „kommen“ lassen, *kommen* – *lassen*. Plötzlich geht damit uns auf – wir ahnten es wohl, aber wussten es nur intuitiv oder mit dem Herzen – was eigentlich Liebe ist.⁴²

In der Präsenz, mit der er gemalt ist, reißt der Furetto uns hin, ihn nicht mehr darin fixiert zu halten, was er ist – Domestikationsform des Iltis, wohldressierter repräsentativer Jagdbegleiter – sondern ihn in dem Selbst-Sein anzuerkennen, das sich im Leiden an fixierter und begriffener Identität auszubilden beginnt. Dabei begegnen wir unserem eigenen Leiden an Identität und wenden es mit der Freiheit, die wir (in Gegensatz zum Tier) als Subjekte besitzen, unter aktivem Verzicht auf Bemächtigung in ein Mit-Leiden, welches das identitätsunterdrückte Selbst des Anderen, „kommen“, d.h. sich realisieren und epiphanieren lässt

Dieses Selbst ist der neu sich herausbildende Kern und das ins Werden gekommene wahre Wesen dieses Individuums-jetzt-hier, aber indem wir es kommen lassen, generieren wir selbst uns – durch Überlassung an das Andere, den Anderen – als was wir „an uns *selbst*“ sind. Im Dialog mit dem Anderen produzieren wir ein von der eigenen Fixation auf Identität befreites Non-Ich, das seiner vom entgegenkommenden Leib des Anderen her ansichtig wird.

Das aber ist, wie wir schlagartig wissen, eine *Liebese*rfahrung, wobei dieses Wissen ebenso schlagartig bewusst macht, was Liebe überhaupt und in Wahrheit ist: dies wechselseitige dialogische Kommen-Lassen von „unterhalb“ allen fixierenden SEINS, die andere Weise des Seinens, in der lebendige Wesen als dieses Individuum-jetzt-hier-je allererst zu *sich* kommen.

⁴² Was Liebe ist

Eine Sache des Leibes, der als entfremdeter lebendiger Körper unterm SEIN-Müssen / fixiert-Sein-, identisch-Sein-, identifiziert-Sein-Müssen leidet

Als Leib des welthabend-befreiten Menschen sich aber aus dessen Freiheit und transzendentaler Apperzeption / aus dem Ich-denke heraus zu wehren vermag: zu eigenem (und damit zu dem wahren: denn erst das wäre das „Wesen“ seiner Erscheinung!) Selbstsein fähig, dies aber dadurch, dass er den mimetischen Dialog mit dem je-Anderen sucht und so sich dialogisch auf einen Werde-Weg begibt und dort sich hält, der in keiner Fixierung-Identifiziertheit endet

So: die andere (non-) objektive (nonkategoriale) Synthesis, Selbst-*Sein* als dialogische Befreiung zum machtfreien *Sein-Lassen-im-Dialog*.

Alternative zum Sein, das als Seinen kenntlich wird: Identität als gewaltsames GeSEINTsein: Liebeserfahrung als Ontologiekritik-Seinskritik → negative Ontologie

Seinskritik, negative Ontologie aus der Leidenserfahrung (dann: Liebeserfahrung)

Im Dialog: Geliebtwerden als Selbst-Bestätigung und *Lieben* als die Selbst-Realisation

Eine Sache der Tradition und Kultur in Gesellschaften.

Evtl., aber nicht notwendig an erlebte Liebesereignisse uns erinnernd

Eingeschrieben in den erotischen Leib-des-Menschen („Liebesmaschine“), was uns konkret zur Ein-Fühlung in den Furetto befähigt – nicht ohne auf die Grenzen zu stoßen, die diesem im Gegensatz zu uns von seiner Tiernatur gezogen sind.

Die Selbsterfahrung in der Präsenz des Furetto, paradigmatisch offenbar für etwas, was Kunst vermag, schließt die unwidersprechliche Erfahrung des Prinzips wahren Selbst-Seins ein: des Prinzips Liebe, des Prinzips einer anderen, der anderen, der alternativen Weise, der machtentbundenen, Macht transzendierenden Weise zu sein.

Im Fall des Furetto freilich ist das Objekt und der Partner der Liebe ein solcher, der, wenn überhaupt, dann nur rudimentär selbst zu ihr fähig ist: *leidend* nur, im Leiden aber *fixiert*, und so ist das Tier auf der Ebene der *Darstellung* nur die immerhin lehrreiche Kontrafaktur einer erfüllten und erfüllbaren Liebe, während er auf der Ebene unseres kunsterlebenden *Handelns* nur den höchst asymmetrischen Dialog wie mit einem Kind und nicht wie mit einem Partner ermöglicht: in *seiner* Präsenz werden wir unsererseits noch nicht aktiv „erblickt“ und „erhört“, wie es dann in der später zu erörternden Präsenz der Cecilia, seiner Halterin, dem Schein nach geschehen mag.⁴³

So kann die Präsenz des Furetto, wie er gemalt und wie sie ermalt ist, als *Vorschule der liebenden Erkundung Cecílias, der eigentlich Porträtierten gesehen* werden, ohne dass sie ihr Eigenrecht als *Porträt* – *Porträt!* – eines konkret-einmaligen Tieres verlöre, das auf seine besondere Weise mit einem Domestikationsschicksal geschlagen ist und auf diesem Weg fragwürdig an-humanisiert wurde (ein Mitleid erregendes unstillbares Leiden an steckenbleibender Selbstheit und unerfüllbarer Hingabe entwickelt hat).

Immerhin hat dies auch einen geradezu paradigmatischen Eigenwert: Wir lernen, dass die Liebe sich in der Wirklichkeit wie in der Kunst auch auf „Objekte“ wirft, die nicht Partner sein können: wie man sieht, auch auf Haustiere, und warum dann nicht auch auf wilde Tiere, auf Bäume, Landschaften, Städte, das Meer... - kurzum: auf all das, was herkömmlich als Gegenstand „ästhetischer Erfahrung“ gilt (Kant spricht von Urteilskraft und gibt den bis heute dominierenden Tenor vor, dass von Wahrheit und Geltung hier nicht die Rede sei: dem werden wir so nicht folgen).^{44 45}

⁴³ DIE LIEBE DES FURETTO ALS KONTRAFAKTUR

Wenn aber auch der Furetto ein wie immer rudimentäres Selbst hat, Selbstsein aber bedeutet, jenseits und unterhalb der Identitätsschwelle Bestätigung zu erwarten und dadurch zu holen, dass man sie dialogisch dem anmutenden Anderen anträgt, ist es nur logisch / kann es nicht ausbleiben, dass der Furetto in seinem „Handeln“ (das noch keins ist) – oder besser: in seiner Entäußerung / Realisation – seinerseits „*liebt*“. Wie rudimentär und wie anders auch immer. Und in der Tat sehen / sahen wir ja genau das (s.o.): herzerreißend, wie er in seiner abgebremsten, von seiner eigenen Natur abgefangenen Hingezogenheit zu seinem Alter-Ego, das ihm das eigene Ich substituiert, dem Inhaber aller Macht für ihn, nachdem er sich der Natur teilentwunden hat, *ungehört, aber brennenden Herzens verausgabt*.

Wir kennen das nur aus negativer Liebeserfahrung, aber wir kennen es, und so wird der Furetto für uns geradezu zu einem Urbild des Schmerzes einer Liebe, die nicht gegen-er-hört wird, sich gar nicht verstehbar äußern kann / in sich verschlossen bleibt.

Liebe als verrutschter und dann ebenso unmäßiger wie ins Leere treibender (unter freien Menschen: potentiell hochdestruktiver!) Trieb, *scheinbare* Naturkraft! → *amours fous!*

Tier-übermäßiges Leiden!: Fluch auch der Domestizierung, über die nachzudenken wäre (jene Falken, jene Hunde...)

So ist die Liebe des Furetto die unentfaltete Kontrafaktur der Liebe-des-Menschen. Ins Bild wohl aufgenommen, um zu der eigentlichen (Porträt-) Protagonistin propädeutisch hinzuführen, erfährt sie ihrerseits Kontrastierung wie auch affirmative Spiegelung durch diese bzw. die entfaltete Liebe, die dort wohl sich zeigt.

DIE LIEBENDE BETRACHTUNG DES FURETTO IN DER PRÄSENZ ALS SELBSTZWECK, VORSCHULE UND PARADIGMA

Zunächst zeigt unsere hingeebene Beschäftigung mit ihm in seiner zu unserer eigenen gewordenen Präsenz die Liebe im Vollsinn – als Liebende / Liebesfähige / Liebeserfahrung Erinnernde entwerfen wir uns in den präsent uns entgegenkommenden und anmutend-verlockenden Furetto hinein – wenn auch in der Beziehung zu einem nur in Grenzen tauglichen Objekt, weil er kann nicht wirklich zurücklieben kann.

⁴⁴ Vorfassung: Zugleich ist sie *Paradigma*: dafür, wie die Liebe sich als Form der Aneignung verallgemeinern, verbreitern kann, so dass sie, wenn auch nicht im Dialog-buchstäblich und in erfüllter Weise, so doch auch und noch die Welt und was in ihr vorkommt zu erschließen vermag: was man verharmlosend / jeglicher Geltung beraubend „ästhetische Erfahrung“ nennt.

⁴⁵ [EXKURS]

KRITISCHE ANFRAGE I: DIE LIEBE LEONARDOS

In welchem Sinne wir hier von Liebe, also dem Vieldeutigsten überhaupt, gesprochen – oder sollte es berechtigt gewesen sein, davon zu sprechen, in der Präsenz des Kunstwerks entdeckten wir die Liebe recht eigentlich (erst) – s. o.?

Vielleicht kennen Sie den berühmten Lakonismus, mit dem Leonardo selbst die Rezeption von Kunst mit Liebe in Verbindung brachte:

*Nicht enthüllen, wenn dir die Freiheit lieb ist,
denn mein Antlitz ist Kerker der Liebe.*

Das hätte er zweifellos auch auf einen Vorhang vor unserm Bild schreiben können, und ebenso zweifellos steht es zu dem, was wir über die Freiheit gesagt haben, mit der wir uns in die Präsenz eines Bildes und eines porträtierten Wesens hineinbegeben, im Gegensatz. Doch man hört die Ironie heraus, so wie man heraushört, dass er flunkert, wenn er sich die Anekdote vom Kunden erlaubt, der ein Madonnenbild zurückgebracht habe, weil er sich zu arg, weil er sich unzüchtig in es verliebt habe. Die Pointe ist, dass Leonardo gespürt, aber mit den Mitteln seiner Zeit noch nicht begreifen konnte, was er mit der malerischen Präsenz seiner Bilder vermochte: Freisetzung zum Kommen-Lassen, die dann ein dialogisches Band stiftet, aus dem wir uns dann zum Verrecken nicht mehr befreien wollen, weil es die äußerste Lust des zu sich selbst kommenden Leibes bewirkt. Obwohl wir anderes und Gegensätzliches sagen, können wir Leonardo zugleich recht geben und sein Zurückbleiben (als begriffsfixiert-aristotelisierender Philosoph) hinter sich selbst (als Maler) erklären.

Wir werden sehen, wie Leonardo aus eigener und dann aus der Moro-Cecilia-Erfahrung der Liebe als Pseudo-Naturkraft auf das Bild-hier überhaupt gekommen ist. Ferner kann rekonstruiert werden, dass er die Wirkung seiner eigenen – präsenzerzeugenden! – Kunst als Naturkraft missverstanden hat (also als Theoretiker nicht auf der eigenen Höhe als Maler war: Verliebtheitslegenden).

II: DIE LIEBE DER NATURWISSENSCHAFT

Wörtlich beim Wort genommen (was ihm Unrecht tut), reiht Leonardo sich ein in die bis heute den Ton mit angehenden naturwissenschaftlichen Liebestheoretiker, die stets auf Ursache-Wirkungszusammenhänge hinauswollen sowie auf down-up-Erklärungen aus Körperlichkeit, Gehirnfunktion...: ...

Haben wir denen gegenüber die hier aus der Präsenz des Furetto / aus der Kunst- und Eigenerfahrung entwickelte Auffassung von Liebe zu revidieren? Wir haben sie nicht einmal zu relativieren: finden sie in dieser doch außer ihrer Ergänzung und Konkurrenz auch ihre Erklärung: Das Übermaß der Liebe kommt aus der durch das seinsnegierende Lassen und die (Glücks-) Erfahrung des Gelassen-Werdens = Sich-selbst-Verwirklichens sowie aus dem unnatürlichen Tiefen-Leid der Liebesfrustration fließende nicht erträgliche Leid, das geradezu eines zum Tode ist (in der Natur / vom Leben / von der Evolution-Adaption nicht vorgesehen!)

DIE LIEBE DER SOZIOLOGEN

Nicht anders ist es mit dem soziologischen Liebesverständnis:

Es sieht in der Liebe die Kraft der sozialen Bindung*, was nicht falsch, aber unzureichend und durch das, was die Präsenz des Kunstwerks und schon die des Furetto uns lehrt, seine Erklärung aus Tieferem findet: die soziale Liebe stammt aus der erotischen, wie wir sie im Kunstwerk als Reflexion der dialogischen Leibes-Liebe erfahren und aus der allein sich die Unbedingtheit erklärt, der die soziale „Liebe“ fähig ist und ohne die sie eine Verharmlosung und ein Derivat-nur darstellt...

Während die soziologentypische Sicht des amour passion als Exzess oder Krankheit der Zurückweisung bedarf...

Die Liebe der Theologen

Auch sie ist so richtig wie falsch und von dem her, was wir intuitiv / aus Erlebnissen kennen und was die Präsenz der Bilder uns mit Bewusstsein vermittelt, zu erklären:

Die Transzendenz zum anderen Selbst hin, zum An-Sich und wahren Wesen des anders bleibenden Anderen im Dialog der Leiber, ist die eigentliche Transzendenz, ist das einzig und wahrhaft „Göttliche“, dessen wir fähig sind und am Ende die einzig mögliche Rechtfertigung von Religion und der wahre Kern aller Offenbarung...

Die Liebe der Philosophen

Einleitung

Philosophie geht über Theologie, hinter der sie zugleich zurückbleibt*, aus dem einen Grunde hinaus, dass sie auch sich selber – als Lehre – noch zu reflektieren, zu kritisieren, zu reaktivieren vermag. Von den zugleich noch dichtenden Protophilosophen wie Heraklith und Parmenides abgesehen, deren Aktualität (eben darum) unerschütterlich ist, abgesehen, beginnt Liebesphilosophie als begriffsbildende Mystifikation (Platon,

Neuplatonismus, Augustin), verendet als solche in der ontologiekritischen Moderne, um als Theorie des ganz Anderen oder der Nichtidentität (Levinas, Marion) und in Überantwortung des Liebesverständnisses an die Kunst wiederaufzuerstehen – und in Letzterem sich dafür zu öffnen, das hier entwickelte implizite Liebeswissen-der-Kunst in sich aufzunehmen.

Die (Platonische) „Lehre“

Die Zweite Aufklärung der Postmoderne

Jenseits von Physis, Bios und Polis, Herrschaft und Metaphysik

Ein anderes Paradigma für die Kunst

Einleitung

Die Präsenz des Furetto, so, wie er gemalt ist und uns in sie hineinzieht, zeitigt also eine emphatisch *ganz* andere Erfahrung unserer selbst und die eines Grundes für dieses *andere* Sein oder Seinen, die Erfahrung der Liebe. Eben damit und darüber hinaus zeitigt sie ein *ganz* anderes Kunsterleben / -erfahren, einen gegenüber herkömmlichen Kunsttheorien *radikalen Paradigmenwechsel*.

Kunst als Liebe

Plötzlich geht es nicht mehr um Inhalt und Form des Bildes, sondern um die Aktivität, mit der es uns dank einer ausgefeilten innovativen Technik gleichsam entgegenkommt, so als lebte es, aber um eine merkwürdig passive Aktivität, die mehr eine Provokation zu einer Eigentätigkeit ist, die ihrerseits ein zurückhaltendes Kommen-Lassen darstellt und dank ihrer Reflektiertheit die Erfahrung unserer selbst als nichtidentisch Ganz-Anderer einschließt, die das Dargestellte sich ohne Gewalt selber entfalten lassen: Erfahrung der Liebe mit der Gewissheit ihrem Geheimnis auf die Spur gekommen zu sein. Da nun die Kunst nicht die Wirklichkeit ist: was ist sie dann? Die Kunst ist die fiktive Liebesverwirklichung, in der wir nicht wie im Leben allein mit ihr sind, sondern sie im Kollektiv der Betrachtenden, angeleitet vom Künstler, wie er geformt hat, mit Bewusstsein und exemplarisch erleben.

Kunst als mimetische Lehre der Liebe

Kunst vermag im Innersten Liebe zu sein, aber Liebe im Reich der Fiktion, deren Vollzug sich der Unterbrechung des Alltags sowie dem kurzzeitigen Verharren in einem Nirgendwo und einem Augenblick der Ekstase verdankt. In dieser Ekstase, die in vollendeter Unmittelbarkeit besteht und damit in *Emergenz*-aus-dem-Sein (*wir sind* nicht mehr, was wir sind, und wir *identifizieren* auch nicht mehr), können wir uns als Subjekte mit Freiheit und Erkenntnisvermögen halten, weil unsere Leiber sich erlebter Liebesereignisse erinnern⁴⁶, so dass wir uns des Kerns allen Liebesvermögens intersubjektiv, ja mit Geltungsgewissheit / in Wahrheit bewusst werden.

Kunst als utopische Praxis

Im unernsten Vollzug ist das erkundende Vorschule und Training für den weiteren Ernstfall der Liebe.

Kunst als Philosophie

Da Liebe aber das Andere des SEINS ist, selber ein Seinen, aber das non-identifikatorisch-machtabstufende Kommen-Lassen des in keine Identität gezwungenen, ja vom Identitätszwang erlösten nichtidentischen Anderen, der dann seinerseits mich-in-meiner-Nichtidentität im Sinne des Kommens-aus-Mir „sein“ lässt, ist die Kunst die im Rahmen von SEIN und unaufgeklärter Rationalität unmögliche Wissenschaft der Liebe selbst, wobei dieser Genitiv doppelt zu lesen ist: Wissenschaft *aus* der Liebe und *als* Liebe – Performanz der Liebe – = machtfreier Dialog der Leiber – und dadurch, weil dieser Dialog sich in der Öffentlichkeit vollzieht und dadurch intersubjektive Geltung besitzt – ermöglichter Wissenserwerb über sie.

⁴⁶ und mit deren Privatheit transzendierender Projektion in die allen zugängliche Abbildung Resonanz erzielen...

Fazit

Bildwirkung, wahrheitshaltige Einfühlung-mit-dem-Leibe, *Selbst*-Erfahrung, Entschlüsselung des Geheimnisses der Liebe, Wissenschafts- und Religionskritik, Philosophieüberschreitung: all das zusammengenommen erwirkt die Präsenz des Bildwerkes, entfaltet am Furetto, wie er gemalt ist, eine Kunsterfahrung, die unserm Erleben altbekannt und unsern Ersten Blicken vertraut ist, unser eingefahrenes Begreifen aber auf den Kopf stellt: Kunst und Kunstrezeption sind Mimesis der Liebe und deren bewusste, erkenntnisträchtig reflexive *performance*.

Fazit, Einordnung, Folgerungen

Fazit

Mit der uns in sich hineinziehenden – also den Rezipienten in den gerührten und liebevoll interessierten Betrachter eines wie liebend ihm entgegenkommenden Wesens wandelnden – Präsenz des Furetto auf der Bühnenkante des Gemäldes hat Leonardo ein Vorspiel des eigentlichen Porträts geschaffen, das den üblichen Sichtweisen gegenüber die Rezeptionshaltung grundstürzend verändert und zugleich eine Leseanleitung einübend bereitstellt, auf deren Rückseite uns neu oder erstmals bewusst wird, was Kunst überhaupt ist oder sein kann, ja: wer wir *selbst* sind und wie entscheidend für beides ist, dass wir in der rechten, ebenfalls erst jetzt manifest werdenden Weise *lieben* können. Wir werden uns dieser Cecilia mit dem Ingesamt unserer menschlichen Sinnlichkeit, mit unserm ganzen einfühlungs- und der Transzendenz zum Anderen-selbst fähigen Leib zuwenden und den *Dialog der Leiber* mit ihr führen müssen, welcher die Liebe ist, wobei uns der Lohn winkt, dass wir gerade so, wie wir in der Beziehung des Tieres zu seinen menschlichen Bezugspersonen sowohl dessen innegeworden sind, was Liebe sein könnte – also eigentlich ist – , als auch dessen, wie sie in der schönsten Faktizität machtbestimmter Gesellschaftlichkeit vorkommt, hoffen können, eben dies nun auch in der zweifellos reicheren, erfüllteren *personalen* Beziehung zu können. Wir werden über das, was Kunst überhaupt ist, was Liebe ist, ja: was menschliche Existenz, menschliche Subjektivität, ja: was überhaupt Identität ist und was überhaupt Sein, neu nachdenken müssen – und darüber, was dieses Bild dazu zu „sagen“ hat. Völlig neu stellt so sich die Frage, wie es zu diesem Bild überhaupt kommen konnte – also die seiner Entstehung – welche Bedeutung es in der Kulturgeschichte hat; wie es so verkannt werden konnte und was seine Verkennung über den Kunstbetrieb bzw. über uns alle verrät...

Einordnung

Wie in jenem lakonischen Bonmot vom Bild als Liebesgefängnis sich schon andeutete, wird es nicht schwerfallen, all das mit dem Selbstverständnis Leonardos in Verbindung zu bringen – aber auch nicht, dieses kritisch zu übersteigen: nein, auf der Höhe seiner eigenen Malerei war der Theoretiker Leonardo gewiss nicht.

Bildakttheorie

Näher daran ist die heutige, aus dem linguistic turn auch der Philosophie stammende Bildakt-Theorie, die sich ja auf Leonardo überzeugend beruft, aber auch sie werden wir hinter uns lassen müssen, und zwar, weil sie dem mehr vertraut, was er sich ausgedacht hat als dem, was er ermalte, und mit Leonardo diesseits der Liebe im mechanischen Denkmodell und in Machtbeziehungen steckenbleibt.⁴⁷

Vernunftkritische Postmoderne

Wir werden uns *hier* orientieren müssen: an Nietzsche, Heidegger, Buber, Levinas, Adorno, Derrida, Marion.

Folgerungen

Zunächst aber folgt, dass in der Tat noch ganz andere Blicke auf das Gemälde zu werfen sind, soll es in seiner spezifischen Medialität sowie im Kern seines individuellen Wesens verstanden werden – so verstanden, wie es dem Ersten Blick schon keimhaft gelingt.

⁴⁷ Leonardo > Fehrenbach > Boehm, Bredekamp...

Vorerst muss uns genügen, den Furetto verstanden zu haben, der unsern Ersten Blick schon wie magisch anzog, kein allegorisches Wesen, aber auch viel mehr als eine realistische Abbildung ist: Eingangstür oder Vorhof des Tempels, propädeutisches Paradigma, was Porträt- und überhaupt Kunst *entfesselt* bedeute, und Schlüssel zum kernhaften Innern dieses sehr besonderen Werkes.

Neue Blicke

So lehrt uns die Präsenz des Furetto weißgott, neue Blicke in Angriff zu nehmen; Blicke, die jede souveräne Distanz das Gemälde unterschreiten, die Verzauberung des Ersten Blicks aber aufklären...

Auf Cecilia

Als erstes gilt es nach dem Furetto auch der porträtierten Hauptperson in der Rezeptionshaltung bewusster *Liebe* zu begegnen: auf die Anmutung, die sie uns schenkt, mit einer Hingabe des Leibes zu antworten, die unsere ganze humane Sinnlichkeit ebenso ins Spiel bringt wie das andere Selbst, dessen wir uns bewusst geworden sind: ein Erkenntnisvermögen, das nicht mehr identifiziert, sondern auf die Macht des Begriffs verzichtet, indem es diesen in die Rezeptivität des ganzen Leibes einbindet und zum Moment eines sehenden Hin-„Hörens“ macht, an dem außer dem Visuellen auch das Tasten, Riechen und Fühlen beteiligt und das ganz auf Dialog gestellt ist: „kommen“ zu machen, was von selber sich zeigen will.

Es wird nicht ausbleiben, dass im Sich-Einlassen auf eine Person, auf einen Menschen dieses Erkenntnisvermögen über die mit der (domestizierten) Tierheit des Furetto gesetzten Grenzen hinausgehen, ja in neue Dimensionen gelangen wird, weil die Beziehung nun eine symmetrische sein wird: auf unseren Selbst-Entwurf wird ein uns ebenbürtiges, kein Proto- oder rudimentäres „Selbst“ antworten.

Das aber muss auch unsere Selbsterfahrung entschieden bereichern: jetzt werden wir uns mit unserem ganzen dialogisch-kreativen Vermögen *im Spiegel* sehen, unserer selbst einschließlich jener anderen, durch die Bildpräsenz hinzuerfahrenen *Selbstheit* (des Leibes) ansichtig werden und nicht weniger dessen, aber jetzt in Vollendung, was wir mit Bezug auf das Tier noch in Anführungszeichen setzen mussten: der Liebe. Im Spiegel sehen, reflektieren, indem wir das eine wie das andere, Selbstsein wie Liebe, *vollziehen*.

→ Unser *transparenter* Leib, resonant und *responsiv*! → Der Leib des Menschen als „*Liebesmaschine*“*!

Auf die dargestellte Wirklichkeit

Darauf nun vollends trainiert, sollten uns dann auch bezogen auf die dargestellte Wirklichkeit mit ihrer heimlichen Hauptperson, dem ungemalten Liebhaber rechts des Rahmens die Schuppen abfallen, von denen unsere Augen nach dem noch freien Ersten Blick von Belehrung und realistischer Kritik überwachsen wurden: nein, da ist nicht Macht nur im Spiel, Frauenpower gegen Patriarchat und Machotum: so ungleich sie sind und so wenig ihre Situation das auch zulässt und es nur eine Spur ist: *sie lieben sich doch!* Hatten wir im Dialog mit Cecilia performativ erfahren, wie viel Liebe vermag, so könnten wir nun wohl durch Darstellung erfahren, was es in Wirklichkeit, was es in einer konkreten Epoche und ökonomisch-sozialen Situation mit ihr auf sich hat; schlechte Botschaft: wie wenig..., gute Botschaft: *selbst hier...*

Auf das Gemälde als vollendetes „Werk“

Unbedingt muss danach das Werk als Ganzes wieder in den Blick genommen werden: Ist es denn überhaupt ein solches – darüber hinaus, Porträt und Mimesis einer historischen Wirklichkeit zu sein und uns in die Mitte einer erfundenen Situation sowie ins Innere seines gemalten wie ungemalten Personals hinzureißen?

Welch eine Frage! könnte man kopfschüttelnd einwerfen, denn was könnte zweifelloser als dies sein: dass es sich um eines der ganz großen Meisterwerke handelt?

Wir bestreiten das nicht, haben aber Grund zu einer gewissen Skepsis, nachdem auch andere Suggestionen, die mit dem alles versprechenden Titel „Die Dame mit dem Hermelin“ verbunden sind, sich als hinfällig erwiesen haben. Wir haben nicht vergessen, dass das Bild Schwächen hat.

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.

Leonardo: der erwachsene Salai

Ganz auffällig und nun wirklich *sehr* störend ist das mit der überproportional riesigen Hand, die, um es dezent zu sagen, auf Schuhgröße 48 schließen lässt und in dieser Überdimensioniertheit entstanden ist, als Leonardo das Tier vergrößerte und nach rechts verschob (Pascal Cotte, der verdiente Durchleuchter des Bildes, zeigt das überzeugend⁴⁸). Es ist jedenfalls nicht die Hand einer 16- - 17jährigen.

Der 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

⁴⁸ Bild einfügen!

sammeln: Harmonien, Maßverhältnisse und all das, von Gleichmäßigkeit der Naturtreue und des Abbildungsstils überhaupt und dgl. ... abgesehen.)⁴⁹

⁴⁹ Alles kommt an auf diesen Introitus, diese Rezeptionsweise-Performance, dieses bewegte Antlitz und dann diesen Dialog nach draußen
Alles andere war zu vernachlässigen: die Provisorien der Hände, der Schulter, des Dunkels links-unten

Das Bild als Paradigma

A Porträt

Die paradigmatische Bedeutung des Bildes wird heute darin gesehen, dass es „das erste moderne Porträt“ darstelle, wobei dann Modernität vor allem im Ausdruck einer Seele und ihres Befindens gesehen wird. Schon mit unserem „dritten“, auf die situative Konstellation gerichteten Blick, dem im Sinne des Auerbachschen und sozialistischen* „Realismus“ kritischen, müssen wir das konkretisieren: gemalt ist ein *historischer* Mensch seiner Klasse, ein in die Hände des Herrschers gefallenes Bürgerkind, das sich der Macht gegenüber zu halten weiß, die es so und so definiert und gebraucht. Durch die Sehensschule der Präsenz des Furetto gegangen, erwarten wir mehr: ein unverwechselbares Individuum mit seinem Schicksal, wie es sich dadurch der Macht noch viel grundsätzlicher erwehrt, dass es liebend das Selbst des Mächtigen zu einem Dialog herausfordert, in dem er aller Macht absagen muss. Dieses Individuum wird sich als Leib zeigen müssen, in dem ein Selbst diesseits aller Fassung „aus allen Poren heraus“ „an-hörend“ real wird...

Wir haben im emphatischsten Sinne nach der historisch-biografisch gewachsenen und kaum unbeschädigt gebliebenen Individualität der Porträtierten zu fragen...

B Dargestellte Wirklichkeit

Analog zur Leidens-Situation des Furetto wird jetzt nach den *zwischenmenschlichen*, den *personalen* Sozialbeziehungen im Zeichen der Liebe zu fragen sein – also ob und wie sich eine wirklicher *Liebes*-Dialog herstellt – aber hatten wir das nicht schon?

Als wir uns von den Suggestionen des Titels „Dame mit dem Hermelin“ gelöst, die Belehrungen durch die Experten hinter uns gelassen und aufs Frettchen gekommen waren, das uns die dargestellte Szene als eine „realistische“ mit konkretem historisch-sozialem Hintergrund eröffnet, begegnete uns auch schon die Liebe als das, was diese selbstbewusste Frau von ihrem Herrn und Gebieter einfordert, wenn sie seinem machtvollen Eintritt die eigene Initiative entgegensetzt. Doch das hieß noch nicht viel, war fast eine Leerformel zur vorläufigen Bezeichnung eines Bestehens auf Augenhöhe, Anerkennung, Gegenseitigkeit – mit weiblicher Opposition wurde der männlich definierten Sozialmacht der Wind aus den Segeln genommen, also wiederum Macht ausgeübt. Um was geht es jetzt?

Wenn uns das Porträt der Cecilia nicht enttäuschen soll, muss es erkunden, was nach den anspruchsvollsten Kriterien – des wechselseitigen machtabragenden Kommen-Lassens des Anderen aus und mit seinem tieferen, seinem *leiblichen* Selbst – zu dieser Zeit und in dieser spezifischen Personenkonstellation möglich war, also zweifellos das nahezu Unmögliche. Das, was sich ohnehin nur verborgen zeigt, als Geheimnis und unbeweisbar, im Schloss des hemdsärmeligen Emporkömmlings und mordbereiten Tyrannen, den man nicht umsonst Moro nannte, und gar in einer Mätressen-, also höchstgradig asymmetrischen Bett-Beziehung mit diesem?

C Bild

Diese paradigmatisch neue Porträthaftigkeit und diese paradigmatisch neue Mimesis-handelnder-Menschen aber können nur, wie uns am Furetto klar geworden ist, mit spezifisch malerischen Mitteln erarbeitet werden, und so erwartet uns die paradigmatisch neue Erfahrung eines mit Liebe gemalten Bildes, wenn wir uns nicht gar zu der Formulierung *ein liebendes Bild* versteigen wollen.⁵⁰

⁵⁰ Evtl. Anm. zu HA über Courbet, OEH, Marina Abramovic

Und nicht nur für die Kunst

Wenn es aber so ist, dann ist das Bild nicht nur Paradigma für Bild- und überhaupt Kunst, sondern auch für die Natur- und Weltaneignung überhaupt / im Ganzen: wie der Verf. Im Courbet-Buch, Untertitel „Das Evangelium der Liebe nach Courbet“ bereits andeutete, wird für eine gewisse Zeit das zentralperspektivisch-realistisch gemalte Tafelbild zu *dem* Medium, in dem sich der Fortschritt im Bewusstsein der Liebe vollzog – und damit auch *der* Fortschritt in der Epistemo-„Logie“.

Ein neuer Blick auf die Geschichte des Bildes

Einleitung

Den immer wieder und leicht zu wiederholenden, mit anderen auszutauschenden und an Tiefe und Reichtum unabsehbar gewinnenden Ersten Blick auf unser Porträt begleitet das Glück einer mühelos die Jahrhunderte überspringenden Begegnung in aller Unmittelbarkeit. Was befremdet – also z.B. der heikle Mätressenstatus einer so jungen Frau in Verbindung und Kontrast mit einer nicht direkt zu entschlüsselnden Kostümierung und Aufmachung... – verschließt das Bild nicht, sondern weckt das Interesse, sich auch den historischen Kontext gegenwärtig und für den unmittelbaren Genuss wie für das unmittelbare Verstehen einsichtig zu machen – sozusagen für ein Gespräch über die Jahrhunderte hinweg, in dem wir von unseren Vorurteilen wie unserem Unwissen Abschied nehmen. Aber auch gegenüber dem Kern des Bildes, der irgendwie zeitlos zu sein scheint, stellt ein historisches Interesse sich ein. Keins, das sein Wunder oder auch sein Geheimnis auf die Bedingungen herunterrechnen möchte, die alles erklären und aufs Erklärbare nivellieren mögen, sondern eins, das sich sein Staunen erhalten möchte: Wie war es möglich, das Außerordentliche, und wie hat der Künstler es geformt, so dass es gegenwärtig geblieben ist?

Was uns an Geschichte des Bildes aber geboten wird, ist etwas ganz anderes, und da wir es aus schlechter Erfahrung mit Sekundärliteratur („Der Künstler wurde dann und dann als viertes Kind eines Stellmachers und... und... geboren...“) vorwegnehmen, meiden wir auch den Kontakt mit ihm, so lange die Begeisterung des Ersten Blicks anhält. In diesem Fall hier erfahren wir, wie von den Experten, die dem Bild schon den Namen gaben und es als „allegorisches Porträt“* qualifizierten, was zu erwarten war: Natürlich, am Anfang stand ein Auftrag, Leonardo sollte diese Mätresse malen, und diese war schön und konnte Latein, und weil das Ganze dem Ruhme des Herrschers zu dienen hatte, sollte dessen Tugend mit auf das Bild, und zwar in Gestalt eines Hermelins, weil es das Wahrzeichen... war... Und Leonardo machte das dann, aber natürlich im Rahmen der Kunstgeschichte und nicht nur bravourös, sondern auch innovativ, neue Maßstäbe setzend, in *seinem* Stil...

Mit einer solchen Werkgeschichte können wir schon wenig mehr anfangen, nachdem wir unsern kritisch-realistischen Blick geworfen haben: nein, Leonardo hat die Vorgaben gesprengt, so dass wir die Wurzeln des Werkes noch wo ganz anders zu suchen haben...

Jetzt, nach eintauchendem Verständnis der das Bild in seiner Tiefe eröffnenden Präsenz seines Portaltiers, können wir nicht anders, als diese übliche Werkgeschichte zu kassieren und eine ganz andere zu verlangen:

Zu diesem Werk sollen grobschlächtiger Mailänder Herzog und sein Hof *die Initialzündung* gegeben haben? Schon auf der Ebene der Fakten ist das ganz unwahrscheinlich, war Leonardo doch bereits Jahre am Hof und mit allen und allem vertraut: nein, er hat das natürlich lanciert, weil ihn ganz anderes als der Ruhm eines Fürstenhauses und eines cleveren Bürgermädchens und auch als die eigenes Selbstbehauptung als Dekorateur des vornehmen Lebens umtrieb...

Ihn trieb um, was das Leben, was die Natur wie die Kultur des Menschen zuinnerst antrieb, dazu forschte er auf allen Gebieten und trieb er seinen Erfindungsreichtum in die bekannten Exzesse – die Malerei aber war ihm die finale Erfüllung aller Naturforschung. Längst war er der vermeintlichen Naturkraft der *Liebe* auf der Spur, von der schon die Alten gesagt hatten, dass niemand und nichts gegen sie ankomme, und gerade war er selbst dieser Kraft mal wieder vielsagend erlegen: diesem unsäglichen Tunichtgut Salai gegenüber (eben haben wir seinen Schultermuskel bewundert), der ihn bestahl, wo er konnte, und von dem er doch nicht lassen konnte und mit dem er es auch ohne Zweifel getrieben hat. Und nun diese Cecilia! blutjung, unebenbürtig und bedeutungslos wie auch immer, war sie in solchem Maß ein amour fou seines Brotherrn und damit des Mächtigsten im Italien seiner Zeit, dass diplomatische Verwicklungen drohten*...

Die neu zu stellende Frage nach Entstehungsgeschichte und kulturhistorischer Bedeutung

A Der wahre Grund des Bildes

Kurzum: seiner Entstehung nach muss das Gemälde in erster Linie aus dem Kunstwillen seines Schöpfers, mit diesem aber aus dem „Stand“ der Evolution von Frauenporträt und Tafelbild / der Geschichte der bildenden Kunst erklärt werden; es muss aus dem Leben Leonardos erklärt werden, insofern nur aus dem ereigniserlebenden Er-
Fahren der Wirklichkeit der Impuls Liebe kommen konnte; er muss aus den Zeitumständen einschließlich deren
Kontingenzen, zufälligen Konstellationen erklärt werden, wie die besonders glückliche eine ist, dass der vor einer
Revolutionierung der Malerei stehende Künstler in die Dienste eines Herrschers – *Macht-Habers!* – geraten war, der
gerade einen weiche Kniee bekommt: ein einzigartig utopischer Moment, wenn man so will...⁵¹

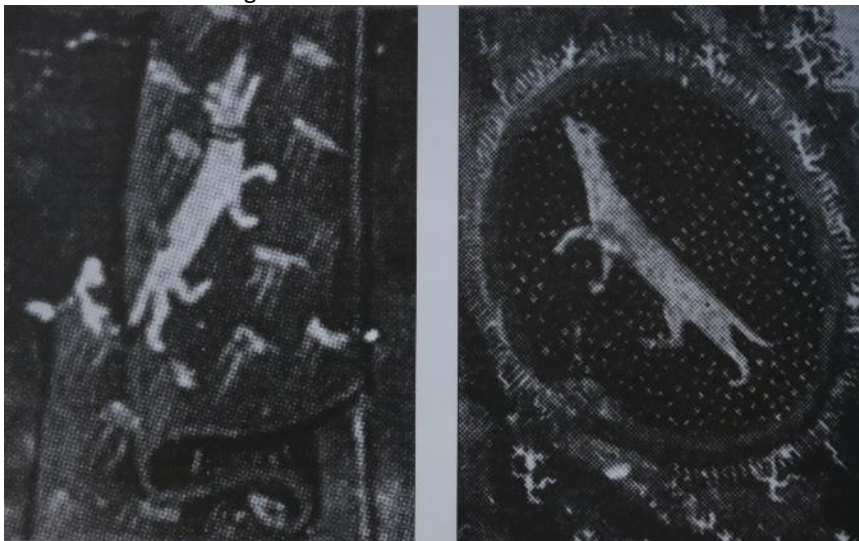
B Der „Plan“ des Bildes

An die Stelle der Vorstellung, alles lasse sich schließlich auf einen Auftrag zurückführen, der erfüllt worden sei, muss
die wesentlich komplexere eines schwer fixierbaren *Bild-Plans* treten, der im Kopf des Malers ein anderer war als in
dem der Beauftragter und sich aus einem diffusen Sammelsurium von professionellem Selbstverständnis-mit-
Zielstellungen, sich erst kristallisierenden Konzepten, Wunschvorstellungen, „Ideen“, Vergewisserung von
Ressourcen (Gewährsprogrammen, autoritativen Theoriekonzepten, ikonografischem Material, Vor-Bildern,
technischem Vermögen...) zusammensetzte und von wie auch immer unter einen Hut gebrachten Interessen (der
Liebhaber will werben, der Hof will politische Korrektheit, der Künstler will innovative Welterkundung) gesteuert
wurde. Dem gegenüber, was dann entstand, können wir das alles unter *Material im weitesten Sinn* zusammenfassen.

Zu ihm gehörte das wirkliche Aussehen der zu Porträtierenden ebenso wie der vorgegebene Anspruch einer
gewissen Idealisierung in Einklang mit ihrem Ruf, die ebenso vorgegebene Tendenz, sie als irgendwie jungfräulich-
rein und tugendstark darzustellen, wofür dem Maler ein willkommener Schatz von allegorisch-emblematisch-
ikonografischem Gewährsmaterial zur Verfügung stand, der Platonismus-Petrarkismus der Zeit, der „Stand“ der
zentralperspektivischen Tafelmalerei mit ihrem Anspruch auf Naturtreue einer- und Vergeistigung andererseits – ja,
und dann eben das anzubringende Hermelin als Tugendallegorie einer- und Ritterlichkeitsabzeichen andererseits.⁵²

⁵¹ ... denn der Moro hätte Cecilia ja nicht wegschicken müssen, und wer weiß welche Alternative zur Feudalherrschaft-mit-frühkapitalistischer-Hand dann hätte anbrechen können, eine frühaufgeklärt-frühromantisch-empfindsame vielleicht?

⁵² Man kann sich das sehr schön anhand des folgenden – Walek entnommenen – Bildmaterials klarmachen:



Zunächst zwei Hermeline, wie sie sich als Reinheitssymbole auf Fahnen finden, die bei Umzügen zur Feier der Keuschheit
umhergetragen wurden und die durch ihre Haltung auf unser Tier vorauszuweisen scheinen. Es folgen allegorische Figuren der

C/D Das Ermalen des Bildes als Reise

Mit diesem Gepäck konnte die Expedition beginnen – ich wähle bewusst diese Metapher und denke dabei als gar nicht so unangemessenes Beispiel an Darwins Reise mit der Beagle, von der er neben vielen anderen Neuigkeiten mit keiner geringeren als der seiner Evolutionstheorie zurückkehrte. Auch für Leonardo, Autokreateur reinsten Wassers, war der Auftrag, der keiner war, mehr Ermächtigung als Korsett. Sein „Plan“, der auch noch kein rechter war, würde sich auskristallisieren, dabei aber auch unabsehbar bis in die Substanz hinein verändern müssen. Das Ermalen des fertigen Bildes, bestellt wie auch immer: für ihn war das eine Forschungsreise.

Weiblichkeit, die in typischer Haltung von Armen und Kopf – mit einem gen Himmel gehenden und von dort etwas erhörenden Blick, zweifellos die Zuwendung des liebenden christlichen Gottes, der zu Caritas statt Eros oder Sex ermahnt, danach die Heilige Agnes, wie sie das Jesus symbolisierende weiße (Gotttrd-und Unschuld-) Lamm mit der gleichen Haltung und dem gleichen Blick hält, alles nicht minder „Vorwegnahmen“ unserer Protagonistin mit ihrem Tier. Rechts dann eine weitere allegorische Person, für die Unschuld stehend, die sich mit abweisendem rechten Arm gegen die Sünde wehrt, aber vom Pfeil Armors schon durchbohrt ist, mit ihrer Tugend also, für die das unterhalb von ihr platzierte Hermelin steht, auf verlorenem Posten steht.



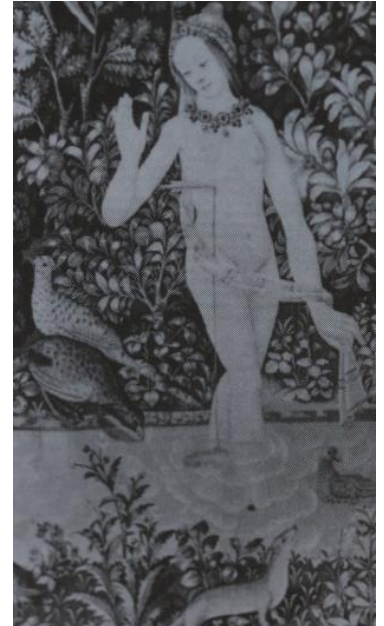
(Il. 25), Jacopo del Sellaio - fragment il. 24



(Il. 26), Jacopo del Sellaio - fragment il. 23



(Il. 27), Fra Angelico, San Agnesche - fragment



Dimensionen

Eine Dimension dieser Wirklichkeitserkundung war zweifellos

- Cecilia, der zu porträtierende Mensch,
- eine andere die Sozial- und die erotische Abhängigkeitsbeziehung, in der sie steht
- und zu der sie sich (emanzipatorisch) verhält,
- eine dritte, was hier-jetzt im Augenblick sich abspielt,
- eine vierte, was Liebe überhaupt und in der Unterschiedlichkeit von Mensch und Tier sei,
- wie naturgetreue Lebendigkeit,
- wie Präsenz sich herstellen lasse,
- wie Gefühle und eine seelische Verfasstheit sich zeigen
- ...

Tendenzen

Mit der Tendenz

- Von der Raum- und Zeitlosigkeit der Helden, Heiligen und Allegorien weg und in die historisch-lokale Gegenwart zu gelangen:
- ins Konkret-Individuelle incl. Seele und Selbst erforschend einzudringen
- eines Geistigen incl. Ethos habhaft zu werden, das intrinsisch aus dem leibhaftigen Individuum selber kommt,
- Liebe und was sie erzeugt (jene neue Schönheit, die aus der persönlich-auratischen *Anmutung* kommt, und jene andere Moral, die wir die *intrinsische* nennen) und wie sie sich (*im Augenblick und ganz irdisch*) zeigt.

Nichts kann diese Tendenz vielleicht drastischer auf den Punkt bringen als ein Vergleich *dieser* – der schließlich ermalten – Cecilia mit Fra Angelicos Heiliger Agnes: statuarisches Dastehen mit frömmelndem Himmelsblick – Vertikale! – hier, Vorbeirauschen mit lasziv herausforderndem Schulterblick-rückwärts, der dem eintretenden Mann gilt, sei dieser auch die Macht n Person – Horizontale! – dort.

Phasen

Atelier und Palast

Das Bild muss in ständigem / wiederholten Wechsel zwischen Leonardos Atelier und dem Malort Palast entstanden sein, also im hochpfortigen Eingangsbereich zu den „Gemächern“ Cecílias.

Im Atelier werden die Versuche, Schematisierungen und Skizzierungen stattgefunden haben, die zur Planung der Bewegungsdarstellung im Raum (Aus-dem-Hintergrund-Kommen, Vorbeigehen) und in sich (Kontrapost, Schulterblick) nötig waren.

Konzept – Skizzen – Begegnung – Beobachtung

Im Kontext ihrer Anfertigung muss es zur ersten projektbezogenen Begegnung zwischen Maler und Modell gekommen sein sowie zu zahlreichen Wiederholungen auch im Beisein des Moro, die Leonardo die Beobachtungen ermöglichten, die seine Erfahrungen „mit der malenden Hand“ möglich machten.

Nach den ersten Konzepten müssen zahlreiche Skizzen entstanden sein, die bis auf fragliche Ausnahmen* alle verloren sind.

Konstruktion

Einschneidend dann die Festlegung, die Leonardo vornehmen musste, als er die passende Walnusstafel präpariert hatte uns ans Werk ging, wovon wir wissen, dass es mit einer (verlorenen) Planskizze und Perforierungen geschah. Man erkennt anhand der immer noch gut zu unterscheidenden Punkte („polveri“*), dass dies geschehen sein muss, als die ersten diffusen Planungen bereits durch eine sich abzeichnende Neukonzeption überholt waren: schon befindet sich Cecilia in einer Bewegung durch den Raum, abrupt sich mit innerer Torsion (Kontrapost) nach links wendend – sie steht also nicht mehr wie St. Agnes gotthörig da..., sondern bewegt sich kokett und Erotisches verschenkend wie einsammelnd an uns vorbei !

Ausmalung von Antlitz und Gesamtfigur incl. Frisur und Kleidung (Bernia...)

Anschließend hat sich Leonardo sofort an die Ausmalung des Antlitzes gegeben; sie muss um der Ähnlichkeit und Lebendigkeit, aber insbesondere auch um des Auratischen willen, technisch gesprochen: um mit malerischem clair-obscur das gewissermaßen zitternde Licht dieses atmo-spärischen Luft-Raums (vgl. Dec) einfangen zu können, mit viel Zeit in Cecílias Wohnbereich, schon des dem nicht selbst malenden Laien schwer vorstellbaren Aufwandes mit wiederholtem Lasieren-Übermalen wegen aber auch mit noch mehr Zeit im Atelier stattgefunden haben.

Mehr nebenher dann die Ausmalung der Figur, obwohl sich auch hier jenes Malerische zu bewähren hatte, das die Präsenz hervorbringt. Sehr bezeichnend für die betonte Tendenz: in ihrer Verfolgung muss Leonardo sich zu einem relativ späten Zeitpunkt entschlossen haben, dem schlicht-bürgerlichen Outfit Cecílias mit jener aufwändig hinzugemalten Bernia – dem spanischen Reizmäntelchen mit seinem manipulierbaren und dann womöglich alles versprechenden Klaffen – höfisch-erotisch aufzuhelfen (Bilder auf der nächsten Seite).

Einfügung des Tieres⁵³

Ähnlich spät oder noch später ist das erste verifizierbare Auftauchen des Tiers auf dem Porträt anzusetzen, was Pascal Cotte, den verdienten Durchleucter des Bildes, vor wenigen Jahren zu der wie eine Bombe einschlagenden These gebracht habe, das „Hermelin“ sei überhaupt eine nachträgliche, womöglich erst Jahre später und auf

⁵³ Als erstes die Rekonstruktion einer tatsächlich denkbaren Erstfassung, deren Fertigstellung aber äußerst zweifelhaft bleibt. Dann das in den Malschichten als frühestes auftauchende Tier, im Umriss an ein Hermelin erinnernd, dass es schon der Farbe wegen aber nicht sein kann. Dann eine Zweitfassung beider mit einem schon noch hermelinfernen, obwohl noch nicht frettchenhaften Tier: ein noch nicht umdefiniertes Non-Hermelin. Dies zugestanden, wird man den Schritt zum heutigen Furetto kaum anders sehen können denn als **bewusste, ja demonstrative Frettisation**: der Maler integriert das Tier jetzt konsequent dem realistisch-präsentierenden Bildstil und macht das nachvollziehbar-wahrscheinlich, indem er es konsequent als das Alltags-Haustier Frettchen erscheinen lässt: Größe, Gelbweiße, Augen- Mund-Albinismus bei Fehlenbleiben der schwarzen Schwanzspitze: **mit der Frettisierung des Hermelins ist nicht nur Realistik um ihrer selbst willen erreicht, sondern auch die demonstrative Abweisung allen Hintersinns zugunsten vorgezeigt-vollendeter „Säkularisierung“** (könnte man sagen - siehe rechts).



Drängen des Moro vorgenommene Zutat. Wir-hier plädieren dafür, die Kirche im Dorf zu lassen und es im Einklang mit unseren obigen Überlegungen so zu sehen, dass es von Anfang an da war und wir nur nicht wissen, in welcher Form: sei's also auch als offengelassene Lücke; jedenfalls hat seine künftige Anwesenheit das Gesamtbild von Anfang an mitbestimmt, seine Ausmalung wurde aber zurückgestellt, so dass es *im Zuge der „säkularisierenden“ und dann verlebendigend-präsentierenden Verwandlung des Bildes* zu dem Problem kam, dass es mit seinem höchst allegorischen Wesen nicht mehr ins Bild hinein-, *zum in der Wolle umgefärbten Bildkonzept nicht mehr dazupasste*; so dass seine erste erhaltene Skizzierung zwar noch seinen Umriss, aber schon der Farbe wegen gewiss kein Hermelin selber mehr zeigt, ja: die noch unbeholfene, noch unbestimmte, noch zu keiner Alternative gelangte *Abkehr von ihm dokumentiert*.

Auch auf der rekonstruierten Zweifassung sieht das Tier in seinem Umriss schon weniger hemelinig aus, blickt aber schon trotz seiner undefiniertheit genau dort hin, wohin auch die hinzugemalte Bernia klafft: zu einem Ankömmling jenseits des Rahmens, der auch ihm etwas bedeutet. Damit liefert es uns die perfekte Folie, auf der wir mit aller Gewissheit jetzt bestimmen und bewerten können, was Leonardo danach gemacht hat:

Jetzt muss ihm der mehrere Probleme gleichzeitig lösende Einfall gekommen sein, statt eines Hermelins ein Frettchen zu nehmen: Es war geeignet,

- die ganze obsolet gewordene Symbolik loszuwerden;
- stattdessen die neuartige, das repräsentative Porträt in die Nähe von Erotica rückende Bildidee, dass der Liebhaber als hereinkommender Betrachter mit anwesend ist, im Einklang mit der Bernia entscheidend auszubauen und zu hinterfüttern;
- die Wendung des Normativen (Schönheit, Reinheit, Tugend) ins Intrinsische nicht nur mitzumachen, sondern auch mitzutragen;
- es passte der natürlichen Größe nach;
- es verursachte nicht mehr das Problem, einerseits Emblem und andererseits unzählbares Wildtier mit entsprechender Anmutung und entsprechendem Ruf zu sein*;
- es konnte im ganzen Ausmaß dessen studiert werden, was ein Leonardo sich von solchen Studien erhoffen musste: zur Not auch seziert, jedenfalls in natura beobachtet, betastet...
- alles zusammengenommen konnte es als Vorhof und Vorschule des ganzen Bildes genommen werden, als die Leseanweisung und Lese-Schule, die den Betrachter in die neu erwirkte Rezeptionshaltung – sagen wir kurz: Ergriffenheit – gegenüber dem Gemälde einführen konnte;
- kurzum: es konnte als das selbst erst rudimentär liebesfähige Wesen gemalt werden, das dem Betrachter aber nahe genug war, um ihn rühren und zu jener „Liebe“ des Bildes-im-Ganzen bringen zu können – in eine erotisch-dialogische Beziehung zu ihm

– die ihn dann in den Stand brachte, auch der in Cecalias Blicketausch zu Ausdruck kommenden Liebe-trotz-allem-in-Wirklichkeit inne zu werden.

Es war sogar geeignet, das alles ganz ausdrücklich, ja paradigmatisch-demonstrativ zu tun, weshalb Leonardo diese Frettisierung beinahe aufdringlich und jedenfalls unentkännlich-vorzeigend vornahm: dieser Hör- und Beißapparat, diese Albinofarben*— und sogar übertreibend: diese Leonitas und zugleich Canitas von tatzenbewehrter Aufrichtung und Hab-Acht-Stellung.

Und: das alles vertrug sich noch mit dem „Auftrag“, weil unbeschadet aller Realistik und aller Lebendigkeit so ein Tier dann doch wieder auch, nur auf anderer Ebene, repräsentieren und symbolisieren konnte: so, wie Courbet einmal, und zwar ausgerechnet für sein realistisches Jahrhundertbild „Atelier des Malers“, das Paradox „allégorie réelle“ geprägt hat: ein exklusives Schoßtier für eine über aller Spießermoral wie über allem feudalen Betthasenswesen stehende, aller Liebe im emphatischen Sinne würdige junge Frau⁵⁴, und das passende Jagdtier für den Mächtigsten seiner Zeit, durchgezüchtet, austrainiert, repräsentativ und mit bühnenfähiger Ausstrahlung.

Abschluss zur Abgabe

Seine oben schon angesprochene autopoietische Grundhaltung hat Leonardo nicht davor geschützt, das Bild als ein Auftragswerk eben doch beizeiten abliefern zu müssen. Als er es tat, war es nicht fertig, ihm aber *good enough*, und so blieb es bei der im Atelier entstandenen Überbemuskulung der linken Schulter (vielleicht nach Salai) wie bei der ebendort meisterlich und wahrscheinlich mit Hilfe von Modellen ausgeführten, aber nicht mehr auf Cecilia abgestimmten Riesinnenhand ebenso wie bei einer gewissen Unausgemaltheit des Bereiches links-unten... – wozu wir uns oben schon geäußert haben und uns noch äußern werden, weil es für die Nachgeschichte des Bildes – seine anhaltende Unverstandenheit – nicht unwichtig scheint...

*Ertrag*⁵⁵

Wie die des Kolumbus oder die von Darwin hatte die Expedition zu vorher Unabsehbarem geführt, war das Porträt etwas ganz anderes geworden als zu Anfang gedacht: Realistisch, mit so gut wie allem Sinn (oder „Wesen“) auf der Oberfläche („Erscheinung“), das Geistige intrinsisch-von-innen statt von außen rhetorisch behauptet und von außen einwirkend (Liebeszauber und Liebesfeuer- und -pfeil...), **PRÄSENT!!**

Das im „Auftrag“ und „Plan“ (der weder das eine war noch das andere) Enthaltene wurde um- und umgearbeitet, umfunktioniert und teils „aufgehoben“, teils stehen gelassen...

Kein makellooses, aber *DAS BILD, DAS UNS LIEBT* [so vielleicht der neue Titel dieses Essays mit dem eingeklammerten Untertitel Keine Dame, kein Hermelin). Oder *Das Mädchen mit dem Furetto. Die Sichtbarkeit der Liebe auf Leonardos unverstandenem Bildnis der Cecilia Gallerani* (der bisherige Titel, mit dem die Performanz der Liebe durch uns nicht hinreichend akzentuiert ist).

⁵⁴ Hier oder anderswo vielleicht noch der Hinweis auf die Schwangerschaftsbedeutung der Wiesel...

⁵⁵ Zu all dem bedurfte es einer radikalen Veränderung des Konzepts im Sinne des Auftrags, die auch tatsächlich im Prozess des Malens vor sich ging, nachdem Leonardo ihr (heimlich im Kopf: *reservatio mentalis*) vorgedacht hatte: von allegorisch-emblematisch-rhetorischer Panegyrik zum Medium liebenden Dialogisierens. Als bald musste sich herausstellen, dass das Hermelin nicht mehr zu gebrauchen war. Wir werden sehen: statt es zu verwerfen, hat Leonardo es umgemalt in ein Tier, das mit seiner ungeheuren Präsenz auf ungekannte Weise ins Bild hineinzog und sozusagen einweihte, wozu kein Hermelin mehr taugte, aber sehr wohl ein Frettchen, nachdem man es zum Herz- sowie Gebrauchs- und Repräsentationstier stilisiert (!) hatte⁵⁵: insofern schon auch eine *Re-Inkarnation!*

Will sagen: die letztlich herausgesprungene, als „Kern“ des Bildes anzusprechende Bild-Idee in aller Verschiedenheit vom ursprünglichen Plan...

E und F Kunst und Kultutgeschichtliche Wirkung des Bildes / Menschheitsgeschichte und Philosophie

Damit rückt das Bild auf eine etwas andere Weise in die Geschichte der Kunst und überhaupt in die Geschichte ein als gedacht!

Nicht zu verzichten ist auf die Überlegung, was dieses Bild denn kulturgeschichtlich bewirkt hat – und das ist mehr als die anerkannte einer Modernisierung der Porträtkunst. *Kunst*geschichtlich hat das Gemälde schon dadurch Epoche gemacht, dass es der gesamten Malerei Leonardos einen neuen Stil vorgeprägt hat – von nun an wird alles von Leonardo Gemalte im Sinne der Präsenz des Furetto *con amore* gemalt sein, und das nicht in der Weise einer Manier, sondern eben eines „Stils“ auch in dem Sinne, dass für jedes Werk und jeden Gegenstand neu herauszuerfinden war, wie das je-Andere zum „Kommen“-aus-*sich* zu verlocken war. Auf das neue Ideal der Intensität ist zu verweisen, auf die Heraufkunft einer mit Genialität asooziierte Kunst des *Selbst*-Ausdrucks, *Selbst*-Ausdrucks.

Womit auch auf den Zusammenhang der Zuwächse durch Leonardo in der bildenden Kunst mit solchen in den anderen Künsten hingewiesen ist: der mit unserem missbrauchten Mädchen beginnende Leonardo des *Abendmahls*, der *Mona Lisa* und des *Täufers* „ist“ auch schon Beethoven, „ist“ auch schon Jazz, „ist“ auch schon, was Nijinski dann fürs klassische Ballett geworden ist, „ist“ auch schon Marina Abramovic in „The Artist is Present“ (um die Zusammenhänge sehr plakativ anzudeuten).

Vollends ist umzuschreiben, worin die historische Bedeutung und universalgeschichtliche Wirksamkeit des Bildes denn liegt: damit, das erste moderne Porträt gewesen zu sein, ist es nicht getan:

Wenn auch gewiss nicht allein, so doch entscheidend mit diesem Werk nimmt die Kunstgeschichte der mit Liebe gemalten Bilder ihren Anfang, für die in der entscheidenden Epoche der Renaissance zunächst Tizian, Dürer, Rembrandt stehen, ...

Den Leonardo-Weg, diese Aufgabe mit Realismus-Naturalismus-Verismus zu verbinden, nehmen noch Ende des 19. Jahrhunderts Künstler wie Segantini, Corot und Courbet, für den der Vf. dies durchexerziert hat, als er bei der Ausarbeitung seiner Philosophie der Liebe darauf stieß, dass in der Kunst eigentlich alles „gesagt“, nur eben noch nicht *gesagt* ist*. Schon mit Turner und dann mit den Ismen der Moderne geht dieses Malen-aus-der-Liebe andere Wege, darunter den kubistischen und dann den der sog. Abstraktion, um nach der Jahrhundertmitte mit den Avantgarden die Grenzen des Tafelbilds zu überschreiten und in den Installationen und Kunstaktionen fortzuleben: die Marina Abramovic von „The Artist is Present“ (die Künstlerin *selbst* ist PRÄSENT) mag als Leonardo unserer Zeit apostrophiert werden!⁵⁶

Philosophie:

⁵⁶ Hinweis Umschlagrückseite

Bevor Kant unserer Einsicht die Epiphanie der Dinge-an-ihnen-selbst genommen hat – als reiner objektivierender wie als reiner spekulativer Vernunft – hat Leonardo (mit anderen bildenden Künstlern, mit Musikern und Dichtern) sie uns mit diesem Bild zurückgegeben: unserem Leibe, unserer gesamtleiblichen Sinnlichkeit, die, weil sie der Macht abzusagen vermögen, uns in den Dialog mit dem Anderen SELBST bringen, wenn auch nur in sehr bescheidenem Maße und im „Hof“ eines ästhetischen Vermögens, das jenseits dieses innersten Bezirks, in dem Kunst unmittelbar *Wahrheit* ist, noch ganz anderes kann.

Zu begreifen ist das erst heute – mit dem Abschied vom Optimismus einer Aufklärung, die in den Fängen des Begriffs und damit der Macht noch befangen blieb: insofern postmodern = *aufgeklärt*-aufgeklärt. Zur Kunst in einem Verhältnis des Lernens und der Deixis.

Auf die Verknennung des Bildes⁵⁷

Die Verknennung des Bildes kristallisiert sich in dem Hermelin, das es nicht zeigt, aber alles in es hineinragen lässt, was es den Ersten Blicken entfremdet und zur Sache der Experten macht. Zum Glück konnten wir es mit dem ersten Augenschein schon vertreiben – es ist einfach keins in seinem Format, in seinen Farben und Abzeichen, im Albinismus seiner Frettizität, in seiner mit Löwigkeit überhöhten Domestiziertheit-Canizität – um es dann völlig unmöglich zu machen, als wir den kritisch-realistischen Blick auf es richteten: nein, es ist⁵⁸ in einer sozialkritischen Genreszene das Jagdtier, das Schoßtier sein durfte...

In der Beleuchtung seiner Präsenz nun zeigte sich nebenbei, dass dieser Furetto aus einem Hermelin immerhin doch entstanden ist, dann aber und in der Hauptsache: dass ihm eine Schlüsselrolle zugefallen ist, die vom Hermelin herkommt und diese weit übertrifft: seine Präsenz führt in das Porträt der Cecilia hinein als ein liebendes, das Antwort auf eine charismatisch-auratische Anmutung gibt, und in ein Bild hinein, das auch uns in eine Liebesbeziehung hineinreißt, in die zwar, welche das Wesen wenn nicht der Kunst so doch eines neuen Paradigmas der Kunst ist⁵⁹.

Dies rückt die notorische Verknennung des Bildes noch einmal in ein neues Licht:

Zu seiner Zeit

Um 1500 konnte das Bild noch gar nicht verstanden werden – oder, genauer und mit der gehörigen Differenziertheit gesagt: es konnte *nur intuitiv*, mit dem Leibe die Malerei des Künstlers nachvollziehend, verstanden werden, *nicht aber begreifend*.

Leonardo selbst gibt hierfür das schönste Modell ab. Allen Ernstes tischt er in seinen Notizen eine Anekdote auf, die nur gelogen (oder geflunkert) sein kann – wie die Parallelgeschichte vom Hund, der einen andern Hund, aber von Leonardo gemalt, angebellt habe⁶⁰: da habe sich doch ein Kunde in eine von ihm gemalte Madonna derart unschicklich verliebt, dass er sich habe schämen müssen...

Wir haben oben schon diesen wunderbaren Ausspruch zitiert, den Leonardo einem Gemälde selbst in den Mund legte, sinngemäß: Wenn du mich anschaust, landest du im Gefängnis der Liebe

Beides läuft darauf hinaus, dass die Malerei mit dem ihr möglichen Verismus die einem Zauber vergleichbar unwiderstehliche Naturkraft der Liebe ausübe: Missverständnis ihrer gewaltlosen, aller Macht geradezu absagenden Seinsweise, die damals, in den Zeiten metaphysischer Ontologie, noch nicht zu begreifen war.⁶¹

⁵⁷ Die Verknennung des Bildes kristallisiert sich in dem Hermelin, das es nicht zeigt, aber alles in es hineinträgt, wonach es den Experten und Oberlehrern der Kunstgeschichte, wonach es denen ist, die sich der Kunst bemächtigen und sie im Interesse des Bestehenden uns in einer uns entmächtigenden Machtbeziehung von oben herab zu-teilen: eine Hermetik, die nur sie auflösen können, indem sie Embleme entziffern und Allegorese oder Symboldeutung betreiben. ...

⁵⁸ (wie auch immer an den Haaren herbeigezogen: *solche Frettchen gibt's nicht**)

⁵⁹ BILDAKTTHEORIE, mit Hilfe Leonardos auf den Punkt gebracht und über seinen und der heutigen Bildakttheoretiker Horizont hinaus auf die Transzendenz der Liebe bezogen.

⁶⁰ Heute wissen wir, dass so etwas unmöglich ist: Hunde und zumindest die meisten Tiere können Zwei- nicht in Dreidimensionales übersetzen, auch Menschenkinder lernen das erst

⁶¹ → Nicht einmal Leonardo selbst (oder wie sollte er auch!) konnte, was er ermalt hatte, begreifen!

Sehr wohl jedoch intuitiv zu erspüren – in diesem Sinne dürfen wir jetzt vielleicht jene rätselhafte Bemerkung des Hofdichters Belluncioni deuten, nach der Cecilia mit ihrem Blick nach draußen eine Hörende sei*: muss er nicht etwas von dem Liebesdialog verstanden haben, in den sie verfangen ist?⁶²

So blieb das Bild von Anfang an und gewissermaßen bis heute weitgehend unverstanden – was vielleicht etwas anders gekommen wäre, wenn Leonardo das Bild nicht hätte abgeben müssen. Vielleicht hätte er sich dann überhaupt nicht mehr von ihm getrennt und es wie die Mona Lisa mit nach Frankreich genommen, um es bis zu seinem Tod immer wieder zu überarbeiten. Dann wäre es früh in den Louvre gelangt und hätte immer zu den fraglosen Spitzenwerken gezählt, die mit ihm den Weg der erlebten Liebe in die Kunst dokumentieren.

⁶² In diesem Sinne lässt sich vielleicht auch Cecílias rätselhafte Antwort auf das Ansinnen verstehen, ihr Porträt zum Vergleich mit anderen Meisterwerken der Porträtkunst auszuleihen:*

Um 1900

So, wie es dann wirklich gekommen ist, kann man nach unserer Durchleuchtung der Furetto-Präsenz nur sagen, dass das Porträt nach dem großen Auftritt, den es 15xx im Palast der Gräfin d'Este gehabt haben muss, praktisch verschwand und eine Wiedergeburt erlebte, durch die es bis heute verdunkelt, nämlich „in den Fängen“ des Expertentums und einer Benennung geblieben ist, an der die Falschheit noch das Glücklichste ist, weil man sie so leicht korrigieren und von ihr aus so, wie es in diesem Heftlein geschieht, zu einem gediegenen Ersten Blick zurückkehren kann:

Für zweieinhalb Jahrhunderte fehlt von dem Bild jede Spur, wobei sich in seiner Versenkung das Gerücht, von Leonardo zu sein, gehalten haben muss, denn als „Leordo“ wird es Ende des 18. Jahrhunderts vom polnischen Grafen Czartoryski aufgestöbert und gekauft, um Ende des 19. Jahrhunderts durch ein großzügiges Geschenk im Geist eines aufgeklärten Egalitarismus in den identitätsstiftenden Schatz der polnischen Nation zu gelangen.

Seine problematische internationale „Wiedergeburt“ fand dann erst nach 1900 statt, und zwar weniger dadurch, dass man seine außerordentliche künstlerische Qualität wiedererkannte als dadurch, dass mittels der tierischen Beigabe die wissenschaftlich überzeugende Wiederschreibung an Leonardo gelang.

Eine folgenschwere Fehlgeburt war das deshalb, weil im Zuge dieses Zuschreibungsdiskurses das hochsymbolische Hermelin, obwohl von Leonardo in etwas ganz anderes, nämlich in ein reales, höchstgradig präsent Portaltier verwandelt, das einen liebenden Zugang initiiert, in den schier erfundenen und doch kanonische Bedeutung erlangenden Namen des Bildes einfluss, durch den es zur bis heute gültigen Leseanleitung und autoritären Vor-Schreibung seiner Interpretation durch den um seinen Ersten Blick gebrachten Betrachter wurde: „Die Dame mit dem Hermelin. Allegorisches Porträt ...“*.

2019 international

Unter dieser fehlgeschlagenen Wiedergeburt leidet das Bild bis heute. Unbeschadet einer internationalen Spezialforschung hohen Ranges, die an den ästhetischen Qualitäten des Gemäldes weißgott nicht vorbeigegangen ist, kann es in einem der beschlagensten, klügsten und kunstwissenschaftlich anspruchsvollsten Referenztexte als politisch motivierte Huldigung an die platonische Liebe des Mailänder Herzogs verkauft werden (Weppelmann*). Wikipedia, Werkverzeichnis von 2029, die zum 500. Todestag erschienen großen Biographien: alles ein Tenor: ein gewiss auch toll (lebendig! mit höchster Präsenz!) gemaltes, vor allem aber ein idealisierendes, symbolisch gemeintes und als Allegorie zu verstehendes Bild einer alle Qualitäten eines Renaissance-menschen in sich versammelnden „Dame“, eigentlich noch mehr Diva als Donna (ist man versucht hinzuzufügen), deren tierische Beigabe für all dieses steht, all dieses behauptet, ausdrückt, beglaubigt – womit die ästhetischen Qualitäten zum Dekor und die Ersten Blicke der unbeschlagenen Rezipienten zu Kinderkram werden*.

Was ist geschehen und hat sich verfestigt? Mit dem Hermelin wurde ein Indiz gefunden, von dem aus eine Kausalreihe zur vorliegenden Leinwand zu ziehen war, und da dieses Indiz in seiner Symbolträchtigkeit (Idealschönheit, Reinheit, Kostbarkeit, Eleganz, emblematischer Tiefsinn: „Lieber tot als befleckt“ sei der Wahlspruch des Hermelins) auch zum Schlüssel für das grundlegende Verständnis des Bildwerkes anbot, wurde es rasch zu genau diesem promoviert, wodurch man alles unmittelbare Hinsehen und womöglich laienhafte Entdecken-auf-eigene-Faust ein für alle Mal in den Griff bekommen hatte: in den Griff des Expertentums, in den hinein sich der Griff des allesbeherrschenden Ökonomisch-Sozialen verlängert und der ja nichts anderes als Ideologie, „notwendiges“ Bewusstsein im Interesse der Macht ist.

Krakau 2019 und 2020

In Krakau, wo das Bild seine Heimat und ein verehrendes Umfeld gefunden hat, liegen die Dinge anders, eigen und kompliziert. Das Porträt immer wieder und lukrativ zu internationalen Ausstellungen verleihend, die es dann spektakulär und genrebedingt innovationssüchtig vermarkteten*, hat man sich mit der internationalen Forschung verflochten, in der soliden Arbeit-vor-Ort aber ein Voranschreiten gepflegt, das ohne Spektakel auskommt und auf Nachhaltigkeit aus ist.

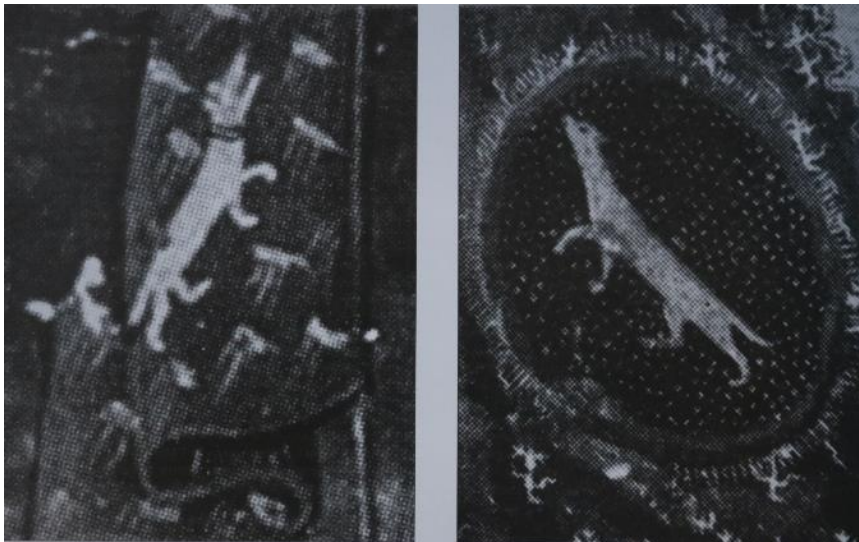
Walek

Im Czartoryski-Museum hat der Leiter der Abteilung für Europäische Kunst Janusz Walek im Rahmen einer Studie über Leonardos Frauenporträts schon in den neunziger Jahren die meiner Meinung nach bis heute unübertroffene Gesamtinterpretation unseres Gemäldes verfasst und zur bleibenden Grundlage der seiner musealen Präsentation gemacht.

Insbesondere leistet Walek Erstaunliches zur Aufhellung des ikonographischen Hintergrundes – nun: des „Hermelins“ selbstverständlich. Deutlicher und konkreter als hier könnte nicht werden, in welchem Maße die antik-mittelalterlich-frühneuzeitliche Allegorese dieses emblematischen Tiers die Formensprache Leonardos vorgeprägt hat.⁶³ Es scheint aber gerade der Reichtum seiner Erträge zu sein, der ihn gerade den genialen „Dreh“ verpassen

⁶³ Zunächst:Walek kann anhand eines reichen Materials erschöpfend belegen, in welchem Maße das Hermelin in Mittelalter und früher Neuzeit eine allegorisch-emblematische Standardbedeutung als #Rein- oder Keuschheitssymbol hatte, und wie auf den bildlichen Darstellungen tatsächlich vorgeprägt wird, wie – nämlich „heraldisch“ – die Bildidee ausgesehen haben muss, die Leonardo ursprünglich, als der zu Porträtierenden noch ein kommentierendes Hermelin beigegeben wollte, im Kopf gehabt haben muss.

Walek kann aber auch zeigen, dass die früh festgelegte Haltung Cecílias hier ihren Ursprung hat: christianisierte Evas oder Aphroditen / Veneres sitzen mit solcher Armhaltung und so da, als ob sie auf etwas hörten. Er hat sogar eine Heilige Agnes gefunden, die wie Cecilia mit dem albinösen Furetto mit einem unschuldsweißen Lamme („agnus“) da sitzt, einer Jesus-Anspielung ohne Zweifel:



lässt, mit dem Leonardo diese Formensprache in etwas ganz anderem *aufhob* (mit Hegel zu sprechen), indem er das allegorische Tier in ein biologisch wie kulturell reales wandelte, d.h. aus dem Hermelin ein alltägliches Frettchen machte, um alle tiefere Bedeutung aus einem Hintersinn in die Tiefe der lebendig-individuellen Wesen zu verlagern, aus der er sie dann mit den spezifischen und von ihm revolutionär weiterentwickelten Mitteln einer veristischen Ölmalerei hervor-malte:

Walek verkennt die ungeheure Präsenz der dargestellten Figuren und des Bildes im Ganzen in keiner Weise und beschreibt sie akribisch. Es entgeht ihm auch nicht, dass Cecilia sich im Einklang mit dem Tier auf eine sie gewissermaßen in Bann schlagende Person rechts-außerhalb des Bildrahmens bezieht. Er bleibt aber so auf den von der Hermelinität der tierischen Beigabe repräsentierten Hintersinn fixiert, dass er seine Aufzehrung in einem realen seelischen Vorgang, der zugleich ein konkret-leblich-unmittelbarer Erkenntnisprozess ist, nicht realisieren und dazu auch nicht die entscheidende Hilfe nutzen kann, die der Maler durch das Umschaffen des Hermelins in ein Alltagstier erheischt, ja gebietet:

Allen Ernstes dürfen es nicht das hereingelassene Licht und der sexaufgeladene Machtblick des Moro sein, die von rechts die Szene beleuchten und dahingehend definieren, dass Tier wie Frau nun wieder in Dienst gestellt sind, sondern es muss es das Feuer Amors sein, das hereindringt, um die durch das Tier allegorisch abgesicherte Tugend einer Jungfräulichen zu besiegen – dergestalt, dass der Moro hinter diesem Feuer allenfalls symbolisch anwesen darf. Folgerichtig muss dann das Bild, so kunstverständlich-detailliert und wortmächtig Walek Cecilias konkrete Individualität im Sinne von Lebendigkeit und seelischer Ausdrucksfülle beschreibt, in der Ausstellung als „allegorisches Porträt“ betitelt werden.



Sein interessantester Fund aber ist dieser Wandteppich, auf dem wir als Keuschheitseblem unten ein Hermelin erkennen, während die allegorische Frauengestalt von einem Pfeil durchbohrt wird, der nur von Amor kommen und mit Sicherheit sagen soll, dass die Liebe am Ende doch alle und alles besiegt: ja, genau, so etwas mag Leonardo vorgeschwebt haben, als er auf die Idee mit der Hermelinbeigabe kam*. Was Walek nun aber völlig verkennt – und zwar deshalb verkennt, weil er sich vom Hermelin nicht trennen kann, das ihn im Hintersinn festhält und für die in der Präsenz des Bildes verwirklichte Modernität, damit aber für den Kern des schließlichen Bildes und die auf ihm mit malerischen Mitteln erwirkte Befreiungstat Leonardos blind macht – die Liebe in die Hand des Menschen zurückgegeben zu haben!! Gewissermaßen betriebsblind oder mit der *déformation professionnelle* des Kunstgeschichtlers geschlagen bleibt Walek der Ideologe, über den Leonardo hinausgewachsen ist, indem er malte, was er aus eigener Erfahrung erahnt, in der Begegnung mit dem amour fou von Cecilia und Moro aber „mit dem Herzen“ *gesehen hatte*.

Walek ist sich des Widerspruchs bewusst – warum negierte er ihn sonst ausdrücklich? Seine Auflösung überzeugt nicht, weil so, wie er es darstellt, der allegorische Kerngehalt von allem Malerischen und damit von dem, worin alle revolutionäre Kraft des Gemäldes liegt, seine individuelle Durchformung, letztendlich zu Dekoration und Stil herabgestuft, in seiner je einmaligen Erkenntniskraft aber übersehen bleibt.

Walek schließt mit den folgenden Sätzen:

This revolutionary innovation of h form associated , as it seems, [...] with the traditional contents closed closed within the allegoric definitions is not contradictory in the least; it may only be a proof of the quick development of Leonardo`s scientific thinking which outpaced his times. He was the author of only a few pictures, each in a way following the old and well known schemes and at the same time discovering or trying to discover the new unknown aspects of the world of art.

„not contradictory“, „at the same time“: das ist der Punkt. Traditionalität und Modernität schaffende Originalität-Genialität Leonardos bleiben addiert und durchdringen einander nicht; das Rhetorische und das Ästhetische bleiben einander äußerlich; was durch Formung geschaffen wurde, fällt wieder auseinander in Oberfläche und Hintersinn, wie es einem veralteten Kunstverständnis entspricht – dem gerade, dem wir, entscheidend auch durch Leonardo, entwachsen sind.

Verkennung von Leonardos Geschichtstranszendenz:

Die Verkennung, der Walek gegen sein besseres Sehen und Spüren unterliegt, ist die des Historikers, der in seinem Historismus befangen bleibt, also die Erklärung des Kunstwerks aus seinen Bedingungen für letztgültig hält und das gerade verpasst, womit der Künstler das ihm Zugewachsene hinter sich lässt und nicht nur etwas wiederum Neues und Zeitgemäßes, sondern auch eine andere Weise überzeitlichen Wahrseins erschafft. Indem er sich an der Hermelinitas des gemalten Beutieres festklammert, entgeht ihm dieser Zugewinn deshalb, weil er dessen offensichtlich *gezielte, in distanzierender Absicht bewusst vorgenommene Verwandlung in das symbolisch unter- und dafür realitätsbezogen hochdeterminierte Frettchen* (die Enthermelinierung-Frettisation: siehe oben und später unter „Entstehungsprozess“; das in diesem Zusammenhang schlagendste Indiz ist neben der fehlenden Schneeweíße bei Unsichtbarkeit der unverzichtbaren schwarzen Schwanzspitze die auf Domestikation verweisende Helligkeit von Augen und Mund) also den „ausdrücklichen, wenn auch verschwiegenen Hinweis“ des Malers selber verkennt – oder umgekehrt: weil er in der Fixation auf seine ikonografisch-historisierende Tiererklärung für diese Verwandlung verblendet, kann er auch Leonardos Ausbruch aus der Geschichte oder seinen Wechsel des Paradigmas nicht verstehen, was ihn zur Unterschätzung der Malrevolution als eine des bloßen Dekors oder Stils bringt. Wobei die Verkennung des Tieres keiner Unkenntnis entsprungen sein muss (das Frettchen war längst in die Erwägungen einbezogen⁶⁴), sondern eher eine Abwehr darstellt.

Dec

In dem vorzüglichen Kommentar, den die Kuratorin und Walek-Schülerin Dorota Dec in der heutigen Präsentation unseres Gemäldes von einer Video-Wand herab spricht, erscheint diese Widersprüchlichkeit auf eine Spitze geführt, auf der sie geradezu von allein über sich hinaustreibt: so eindringlich vermag Dec zu vermitteln, was wir oben als „Präsenz des Furetto“ dargestellt und gleich mit dem Entsprechenden für die porträtierte Frau weiterführen werden

⁶⁴ Von Bode z.B. war auf die Lösung verfallen, Leonardo hätte ein Hermelin *gemeint*, als *Modell* aber ein Frettchen genommen! Zwischenruf: was hätte ihn gehindert, dem Tier die hermelinrichtigen Abzeichen anzumalen?

– und so wunderbarlich wirkt, wie es ihr dann doch wieder „gelingt“, sowohl das Frettchen als auch das Sich-Befinden Cecílias in einer erotischen Realsituation (in der sich dann das radikal *Außerordentliche* ereignet: die *Absage* an alles Machthafte und *Liebe* als *Ereignis!*) zu vermeiden⁶⁵.

Auf der Wand des Museums heißt es dann in dem Präsentationstext, der ja wohl die verbindliche Referenz darstellt

Cecilia holds a small white-coated, weasel-like animal, known as an ermine, in her arms. Studies have revealed that this is not a specific animal species but has emblematic, heraldic significance and alludes to both Duke Sforza and his beautiful mistress. The King of Naples decorated Duke Sforza with the Neapolitan Order of the Ermine in 1488, which is why he was sometimes referred to as Ermellino or Ermellino Bianco (White Ermine). It is also pointed out that the first part of Cecilia's surname, Galle-rani, is reminiscent of the Greek word for ermine, galée. The Duke may also be portrayed on the portrait in the form of light symbolizing Cupid's arrows, tipped with a fire that burns with ardent passion, towards which Cecilia's face is turned.

65



Wir sehen geradezu die Muskelbewegung unter der Haut des Hermelins.

Und wenn wir uns das Gemälde genauer ansehen, so erkennen wir, dass der Hermelin unter der Hand der Dame, unter ihrem Ellenbogen,

derart windet, dass er hinten mit seinen Beinchen auszutreten scheint, er ist unruhig. Dies lässt den Schluss zu, dass Leonardo Tiere beobachtet haben muss.

Wir kennen doch Leonardos zahlreiche Zeichnungen von Tieren, Studien, die er durch Beobachtungen anstellte, was er auf diesem Porträt in ausgezeichneter Form erfasste und darstellte.

Wenn Dorota Dec so eindringlich zeigt, mit welcher Lebendigkeit und Präsenz das Tier gemalt ist, warum zieht sie nicht den Schluss, dass genau dieses Tier von Leonardo studiert worden sein muss? Offensichtlich, weil es sie vom Hermelin abbringen und aufs Frettchen bringen müsste! Wäre sie aber aufs Frettchen gekommen, könnte sie auf der folgenden Bildsequenz das erlösende Wort sprechen: Ja, da ist der Moro, und es findet ein Blickwechsel zwischen ihm und Cecilia statt; sie lächelt ihn an, und das ist die Besiegelung eines Augenblicks-der-Liebe!

Als Leonardo sein Werk schuf, befand sich die Dame im Raum.

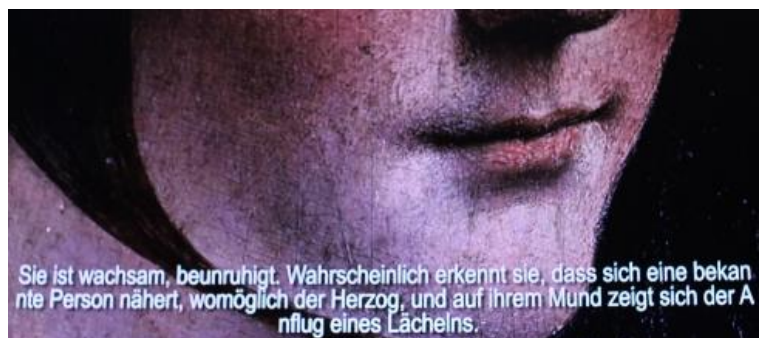
In einem Raum, der mithilfe von Licht ausgeformt war, in einem Luftraum.

Diese Illusion tut sich vor unseren Augen auf, wenn wir dieses Bild betrachten – genauer gesagt: wir haben den Eindruck, dass wir vor einer lebendigen Frau stehen.

Wenn wir uns nun dieses Gemälde vor Augen führen, sehen wir, dass die in einem Moment der Bewegung festgehaltene Dame auf etwas lauscht, nicht wahr?



Sie dreht ihren Kopf nach rechts, so als ob sie irgendwer in ihrem Denken oder in einer Ruhephase gestört hätte.



Sie ist wachsam, beunruhigt. Wahrscheinlich erkennt sie, dass sich eine bekannte Person nähert, womöglich der Herzog, und auf ihrem Mund zeigt sich der Anflug eines Lächelns.

Man beachte – auch im Rückblick auf das letztthin zu Walek Klargestellte: *keine* spezifische Tierart, *sondern* und *ausschließlich* emblematische Bedeutungen, keine reale Anwesenheit des Moro, *sondern* hintersinnig-symbolische. Damit bleibt der Widerspruch zwischen Hintersinn und Präsenz unaufgelöst: letztere kommt zu jener funktionslos hinzu und sinkt ab zu bloßer Dekoration, während wir es so darstellen konnten, dass die Präsenz neue Einsicht und neue Wahrheit eröffnet, die übers Hintersinnige hinausgeht ohne es als Nebensinn auszuschließen (noch Goya und Courbet sind so verfahren, selbst Picasso noch, wenn er sich in einen die Geliebte begeisternden Minotaurus verwandelt): auch die Stattlichkeit des realistisch präsent gemachten Furetto vermag die Großartigkeit des Moro zu repräsentieren, wie auch Charakterstärke des Tiers, der des Löwen vergleichbar, auf den seine Haltung anspielt, auf die Tugend Cecílias zu verweisen vermag ohne dass er dadurch zur Allegorie würde / zur *allegorischen Figur* (wie auf den älteren von Walek gefundenen Bildern) *zu regredieren*. (Für den Kunsthistoriker klingt in der Stilisierung des realen Frettchens das allegorische Hermelin nach, das sich aufgebraucht, seine geistige Energie, diese Aufladung mit Idealität, aber vererbt hat, so dass wir sie als hintergründigen Mit-Sinn, der wie eine Courbetsche Grotte, aus den eine Quelle fließt, zur Vertiefung ins Intrinsische einlädt.

Fazit

Wie nirgendwo sonst hat man in Krakau die Verkennung des Bildes als Allegorie fruchtbar gemacht – mit dem Effekt ihrer „Durchführung“, so dass sie neben den Fortschritten der Analyse und Interpretation des Malerischen, für den man offen geblieben ist, nicht mehr bestehen kann. → Sauber scheidet sich das nicht mehr ergreifende Historische, auf das gleichwohl nicht zu verzichten ist, vom Zeitlos-Aktuellen, dem Platz zu geben ist ohne es auf sich beruhen zu lassen: ...

Einleitung

Unter dem Stichwort „Verkennung“ muss auch noch einmal der so hilfreichen radiologischen Untersuchungen Pascal Cottés gedacht werden, die ja in eine voluminöse Monographie über das Bild eingeflossen sind, die keinen geringeren Anspruch erhebt als den, aus exakt-wissenschaftlicher Sicht eine abschließende Gesamtdeutung zu gewinnen.

Cottes Leistungen

Fotografie → Virtuelle Restaurierung, Malschichten und Malgeschichte

Lichtverhältnisse Präsenz und Verismus Körperrichtigkeit

Historische Treue Mimesis und Wirkung

Die Verkennung im Ganzen

Das alles hat sein Recht. „Verkennung“ nennen wir nicht, dass Cotte nicht zu unseren Ergebnissen gelangt. Sie beginnt erst, wo der Schuster seine Leisten verlässt und sich mit seinen Mitteln zu einer Gesamtdeutung versteigt.

Sie läuft darauf hinaus, dass Leonardo in vollendeter und darüber hinaus innovativer Weise seinen Auftrag erfüllt hat, ein getreues Porträt mit starker unmittelbar-ästhetischer sowie fernwirkend-langfristig-politischer Wirkung zu schaffen – und mehr nicht: keine Neuentdeckung des Individuums, keine Sichtbarkeit der Liebe, kein neues Paradigma der darstellenden Kunst, kein Fortschritt der Episteme. All in all: ein Triumph des Positivismus und der Technik über Kunst und Philosophie.

Die Verkennung des Tiers

Wie fast schon zu erwarten konzentriert sich diese Gesamtverkennung in derjenigen des beigegebenen Tiers.⁶⁷

⁶⁶ Ein „umwerfendes“ Ereignis war dann das Aufkreuzen des französischen Bilderradiologen Pascal Cotte, der in mehrwöchigen Aufenthalten in Krakau mit seinen Schicht-für-Schicht-Untersuchungen sensationelle Entdeckungen zur Entstehung und zu den Vorfassungen des Gemäldes machte. Zu Recht war man tief beeindruckt und hat man, längst bevor die noch lange nicht abgeschlossene Rezeption Cottés in der Kunstgeschichte überhaupt einsetzte, Wege gesucht ihn für die didaktische Aufbereitung des Gemäldes im Museum nutzbar zu machen.

Als ob man es geahnt hätte: die spektakulärsten Entdeckungen Cottés betreffen unsern Furetto. Durch Rekonstruktion ältere Malschichten und mit ihnen zum Vorschein kommenden Vor-Fassungen kann er zeigen, wie das Tier auf Leonardos Bild „sich“ entwickelte; um zu der nun in der Tat umwerfenden These zu gelangen, das Porträt sei längst fertig gewesen, als Jahre später und womöglich auf die nachträgliche Intervention des Moro hin, der nicht ganz zufrieden gewesen sein mochte, Leonardo das Tier *hinzugemalt* habe – was alles viel für sich hat, aber im Detail wie in der Schlussfolgerung über seriöse Ziele hinausschießt. Äußerst merkwürdig ist folgendes: In aufwändigsten Tierstudien (mit sehr schönen Fotos), die darin gipfeln, dass Cotte sich aus französischen Jägerbeständen einen tiefgefrorenen Steinmarder besorgt, um ihn mit einem polnischen Model, das Cecilia ähnelt, posieren zu lassen, führt er einen Argumentationszusammenhang auf, aus dem jeder andere den Schluss ziehen würde, dass es sich um *kein* Hermelin, sondern nur um ein Frettchen handeln kann, und macht daraus dann doch wieder eine Hermelin-These.

Warum? Cotte ist Naturwissenschaftler und also Positivist. Er braucht das Hermelin, weil er das Motiv braucht, das Leonardo veranlasste, dem Bild ein Tier einzufügen, also den Herzog, dessen Emblem das Hermelin-als-Symbol-oder-allegorisches-Tier war. Wofür Cotte (als Naturwissenschaftler und Positivist) blind ist, das sind die Gründe Leonardos, das angedachte emblematische Hermelin zugunsten eines Präsenz- oder eben auch Liebe-fähigen Realtiers-mit-eigenem-Schicksal fallenzulassen.

⁶⁷ Cotte rekonstruiert zunächst eine komplette Urfassung des Gemäldes, auf der kein beigegebenes Tier zu sehen ist, woraus er schließt, dass es bis dahin auch keins gegeben hat (das übermalt wurde) und suggeriert, dass auch keines in Planung war. Dadurch befreit er das Bild von uranfänglicher allegorischer Kommentiertheit, so dass Cecílias Antlitz und Haltung im Unterschied zu Waleks Ansatz nicht mehr im Kontext von Keuschheit und Liebe erscheint; In einer späteren Schicht entdeckt er dann den folgenden Tierkopf, der trotz seiner Farbigkeit für ihn mit emphatisch vorgetragener, uns aber zweifelhafter Gewissheit nur der eines Hermelins sein kann. In einer weiteren Schicht erscheint dann im Zuge einer neuen Komplettfassung das folgende Tier, über dessen Hermelinität jetzt vorentschieden ist, obwohl der Augenschein eher dagegen spricht: vgl. oben S. 54. Er „beweist“ es aber aufwändig, indem er mit Hilfe des folgenden Bildmaterials wie folgt argumentiert: Wenn etwas das

Indem er nämlich eine fertiggestellte Erstfassung rekonstruiert, die nicht die Spur eines beigegebenen Tieres aufweist, kappt er in einem ersten Schritt jegliche Verbindung zwischen diesem und dem, was den Kern des Gemäldes ausmacht: dem Porträt, so dass dieses nicht mehr wie so eindrucksvoll noch bei Walek in einem Kontext von Liebe und Keuschheit, sondern vollkommen säkularisiert und nur noch als ein solches erscheint.

Das Hermelin, das er dann findet – in einer jüngeren Schicht erst –, ist also eine bildästhetisch entbehrliche Zutat und Bestandteil einer später ebenfalls wieder übermalten Zweitfassung, die ihre Erklärung in einer nachträglichen Intervention des Herzogs findet, die womöglich erst Jahre nach Übergabe des Bildes an die Porträtierte erfolgte und den Sinn gehabt habe, seine ritterlichen Qualitäten im Porträt erscheinen zu lassen.

Hermelin eindeutig und alleinstellend charakterisiert, also *conditio sine qua non* seiner zutreffenden Abbildung ist, dann ist es die schwarze Schwanzspitze, die ebenso zur Uniform des lebenden Tieres im Schnee gehört, wie es den Hermelinpelz eines Venezianischen Dogen zertifiziert und noch auf der äußersten Stilisierung des Tieres wie auf der Flagge des Vereinigten Königreiches kenntlich bleibt; diese Schwanzspitze aber findet sich, wenn auch so unsichtbar, dass sie weiß punktiert werden muss, vor dem Unterleib des Tieres der zweiten Fassung:



Warum dieser verdächtige Aufwand? Cotte will darauf hinaus, dass es in dieser Fassung darum geht, den Moro in seiner Ritterlichkeit (Hermelinorden!) anwesen zu lassen.

Nun aber der erstaunlich Clou: dieser Ausweis von Hermelinität sei in der Endfassung bewusst getilgt, weil es nun um etwas anderes gegangen sei: die Macht und die Herrlichkeit des Herzogs, gespiegelt und symbolisiert in einem Tier, dem der Hermelin-Ausweis zwar genommen ist, das aber immer noch eines, und zwar in seiner Hybridform, darstellt, und zwar erst recht, gesteigert, in seiner Hybridform. Überzeugender kann man die Hermelinitas unseres Furetto nicht unfreiwillig ad absurdum führen.

Es tut sich die Frage auf, warum es sich Cotte so schwer macht, wo doch sein Radikalismus der Tierleugnung-im-Urkonzept-des-Gemäldes ihn auch auf andere, passendere Tiere hätte bringen können. Tatsächlich hat er genau das getan: scheinbar unvoreingenommen dekliniert Cotte alle Kandidaten durch, wobei tatsächlich unser Frettchen in die engste Auswahl kommt. Warum ist das Tier kein Frettchen, das der Größe und Farbe und vor allem der Zähmbarkeit und Einbindbarkeit in eine realistische Bildfiktion und schließlich auch der Studierbarkeit wegen alle Trümpfe für sich hat? Cottes Argumente sind schwach und tragen durchaus nicht: die Frettchennase sei zu stumpf, und die weißen Frettchen hätten als Albinos rote Augen (dabei hat Leonardo die Nase verbreitert, viel mehr aber noch die Stirn, und weit entscheidender als die *Farbe* der Albinoaugen ist ihre *Helligkeit*, die zusammen mit derjenigen der Schnauze den Kontrast zu allen Wildmardern ausmacht). Warum also kein Frettchen? Weil es keins sein darf. Insgeheim argumentiert Cotte nicht von den Ursachen, sondern von den Zwecken her: Leonardo hatte einen Auftrag zu erfüllen, und kein Frettchen wäre geeignet gewesen den Moro zufriedenzustellen, also kam es überhaupt nicht in Frage. Tatsächlich stellt Cotte sich die Sache so vor, dass Leonardo die erste Fassung abgeliefert und auf die Intervention eines unzufriedenen gewordenen Herzogs hin eine erste Übermalung vornahm, die ihm persönlich schmeichelte, und diese dann noch einmal korrigierte, indem er den politischen oder Machtaspekt in den Vordergrund stellte. Jetzt war von einem echten Hermelin nichts mehr zu sehen (was ja auch zutrifft!) und dafür ein erkünsteltes Hybridtier geschaffen, das als Hermelin im Sinne der Machtsymbolik noch besser geeignet war als ein echtes.

Den Ersatz dieses Zwischentiers durch das uns bekannte endgültige erklärte Cotte dann mit der Verschiebung dieser Moro-Intention zu der politischeren hin, ihn in seiner Machtfülle und Herrlichkeit zu repräsentieren. Und nun der Clou: dabei verliert sich wieder alle äußere Hermelinität, wie sie sich besonders an gewissen unentbehrlichen Abzeichen festmachen lässt, zugunsten einer nur noch innerlichen, die sich nach außen in der jedem echten Hermelin überlegenen Größe, Aufrichtung und Stattlichkeit des Tieres bekundet. Warum bekennt er sich nicht dazu, was doch der Augenschein sagt, sobald man unvoreingenommen hinschaut, nämlich zum Frettchen?

Mit naturwissenschaftlichem Ethos hat Cotte alle infrage kommenden Mardertiere in Betracht gezogen und ist auch prompt bei der engsten Wahl „Hermelin oder Frettchen“ gelandet. Seine Abwehr des letzteren fällt dann so dürftig aus, dass sie gegen den Augenschein keineswegs ankommt. Der einzige Grund am Hermelin festzuhalten ist jene innere Hermelinität, auf die Cotte nicht verzichten kann, *weil er sie braucht*.

Er braucht sie, weil aus der Angelegenheit anders kein Schuh für ihn wird – für den Physiker: was sonst hätte die Umarbeitung des Porträts motivieren können? Es kann nur der Wille des Mächtigen gewesen sein, dem der Maler sich fügte. Was offenkundig ein realer, wenn auch stilisierter Furetto und integraler Bestandteil des Werkes ist, wie man dieses auch nimmt*, darf nur ein Hermelin sein, weil das die einzige positive Erklärung, die Erklärung aus dem realen Ursache-Wirkungs-Konnex ist.

So wird Cotte wider Willen zum Zeugen für die wirkliche Verwandlung des (hintersinnigen) Hermelins in ein (reales, alltagswahrscheinliches...) Frettchen und all das, was damit zusammenhängt und jenseits des positivistischen Blickwinkels liegt.⁶⁸

68 I: Entgeschichtlichung

Haltlos ist spätestens nach der Gesamtdarstellung und den mit Bildern belegten (s.o.) Forschungen Waleks, dass das Hermelin nicht immer mitgedacht und mitkonzpiert, also in summa bloß zurückgestellt war. Cotte beschneidet das Bild um die historisch-konzeptionelle Dimension, in der es von Anfang an, und zwar (auch) von Leonardo aus als Darstellung der Liebe in einem emphatischen, in einem höheren Sinne gedacht war: wie sie die Tugend oder die Keuschheit besiegt, aber eben damit ihre Anerkennung betreibt. Er nimmt so gewissermaßen dem schon ausgemalten Antlitz genau diese Dimension / entblößt es von dieser – oder macht doch den Weg frei zu solcher, wie man sagen könnte, „Säkularisierung“.

II: Entlebendigung

So wird das Tier ausgerechnet mit der Wiederauferstehung seiner Hermelinität seiner realen Lebendigkeit beraubt. Hermelinität bedeutet jetzt Status, Repräsentativität, Exklusivität, Adel.

III: Verzweckung

Das Tier muss um seine Frettizität, die Lebendigkeit, Menschennähe, Haus- und Jagdtierbeseelung bedeutet und seine unvergleichliche *Präsenz* ermöglicht, gebracht werden, weil so nur für den naturwissenschaftlich denkenden Foto-Analysten aus den angehäuften Daten ein Schuh wird: nur als zum Kunst- und Idealtier erstarrtes Prestige-Hermelin, dem Mantel aus Hermelin-Pelz vergleichbar und vergleichbar tot, kann unser Furetto der Zweckrationalität genügen, welcher der in den Grenzenden des Positivismus denkende Techniker hier die Kunst unterwirft, weil er sie nicht versteht.

!

?Überleitung?



Pascal Cotte hat lange in Krakau gearbeitet und dort auch Gehör und die verdiente Wertschätzung gefunden*. So findet sich im präsentatorisch-didaktischen Beiwerk unseres Bildes ein in jeder Hinsicht gipsernes Modell unseres Frettchens, das aber auf äußerst merkwürdige Weise auf Hermelinität im Sinn Cottes hin stilisiert ist: Einerseits ist es wie auf dem Bild unmäßig vergrößert und fehlen wie dort die für ein Hermelin unverzichtbaren Schwarzpunkte (Augen, Schnauze und Schwanzspitze: das ist mit der Schneeweiße und der filigranlanggestreckten Wieselgestalt die Uniform-sine-qua-non des Hermelins), andererseits ist es weit übers Original hinaus durch Positur und Bemählung hinüber zum Majestätischen stilisiert, so dass es gleichsam löwiger als ein Löwe erscheint: in der Tat, mit so einem Tier wäre dem „Mohren“, der sich gern als Italiens „weißes Hermelin“ feiern ließ, zu schmeicheln gewesen, und es treibt ja auch einen Zug auf einsame Spitze, den Leonardos Tier (aus differenzierter zu sehendem Grund *) tatsächlich besitzt; was ihm fehlt, ist die Präsenz einer wirklichen Lebendigkeit, die einen auch rühren könnte...

Fazit

Blickt man auf die Verkennungen des Gemäldes zurück, kann man folgendes Fazit ziehen:

Es gab eine Verkettung unglücklicher Umstände, die den Blick auf das verstellten, was sein Kern ist: die Darstellung des Geheimnisses, welches die Liebe ist, und eine malerische Durchformung, die beim Betrachter das Vermögen allererst schafft, der Liebe ansichtig zu werden: mit dem Bild in den Dialog zu treten, den beiderseitige Präsenz ermöglicht, also sich ihm mit der eigenen Leibesliebe zu öffnen, so dass es mir seinerseits wie liebend entgegenkommt.

Der erste dieser unglücklichen Umstände war, was wir oben in der Vorschau auf die Geschichte des Gemäldes schon angedeutet haben und noch ausführen werden: dass Leonardo mit diesem Projekt sehr viel Größeres vorhatte, als die Auftragsarbeit eines Damenporträts zu erledigen: dies letztere nämlich holte ihn ein und zwang ihn zu einer verfrühten Abgabe, wie sie zu seiner bekannten Art, eher kein Ende zu finden, überhaupt nicht passte: „normalerweise“ hätte er es wie jene anderen Wunderwerke, an deren Spitze wir die Mona Lisa stellen, behalten, hätte es mit über die Alpen geschleppt und bis zu seinem Tod weiter daran gearbeitet – mit der Tendenz ohne Zweifel, das Allegorisch-Rhetorische oder den Hintersinn, der dem Bild mit seiner ersten Konzeption eingepflegt war, sich noch konsequenter und durchdringender zugunsten seiner malerisch-*intrinsic* Botschaft aufzehen zu lassen (wenn wir die kleineren Unstimmigkeiten wie die zu große Hand oder den übergewaltigen Trapezmuskel beiseitelassen). Das Bild wäre also eindeutiger geworden, und es wäre zwischen Mona Lisa und Anna selbdritt im Louvre gelandet, wo man dann immer schon die über Norm- und Idealerfüllung hinausgehende Schönheit der Porträtierten bewundert hätte und auf ein Hermelin mit seinen allegorischen und idealistisch-elitären Implikationen oder andere Hintersinnigkeit, die auf der Oberfläche selbst sich nicht ausdrückt, erst einmal gar gekommen wäre (erst bei *kunsthistorischer*, bei *entstehungsgeschichtlicher* Forschung wäre man drauf gekommen).

Der tiefere Grund ist aber ein anderer: dass es uns von Anfang an und bis heute überfordert, sobald wir von einem Ersten Blick, der spontan und intuitiv ist und den besonderen Augenblick nutzt, den Kunstwerke zu evozieren

vermögen, zu einem Zweiten Blick übergehen, d.h. das Bild uns bewusst anzueignen versuchen. Es überfordert uns dann, weil es über unsern auf das Begreifen hin ausgelegten Horizont überschreitet und eine kommen-lassende Zuwendung-mit-dem-ganzen-Leibe erheischt, die in der bemächtigten Welt nicht vorgesehen ist.

Schon Leonardo selbst überforderte sich, als er das, was er ermalt hatte, auf den Begriff bringen wollte und dazu einmal auf die zwielichtige Metapher des Zaubers, ein andermal aufs anekdotische Flunkern zurückgriff: dass einer sich dermaßen in eine von ihm gemalte Madonna verknallt hätte, dass er sich habe schämen müssen. Die kunstkritische Mitwelt blieb in übersteigerten Lobpreisungen nach konventionellen Kriterien hängen, ersetzte also Verständnis durch panegyrisches Übermaß.

Um 1900 geriet das Werk dann in den Sog einer Zuschreibungsdebatte, durch die seine positivistische Identifikation sich wie ein Filter vor seinen Augenschein schob und das Expertentum sich seiner auf lange Dauer – bis heute – bemächtigte, in der Kodifizierung als „Dame mit dem Hermelin“ dem Publikum autoritär verordnet.

Der fortgeschrittenste Stand – die Krakauer Präsentation – ist der, dass eine dem Bild angemessene liebende Rezeption Schritt für Schritt und Detail um Detail ausgearbeitet, aber gegen die positivistische Identifikation immer noch nicht entscheidend angekommen ist, weil man, obwohl in Gestalt seiner *präsentierenden* Malweise schon mit Händen zu greifen, vor dem Historismus überwindenden Bekennerschritt zu Leonardos *Transzendenz seiner historischen Bedingungen* zurückschreckt.

An Pascal Cotte wird *unübersehbar*, dass der tiefste Grund des Verkennens Ideologie im strengsten Verstande ist: notwendig falsches Bewusstsein, das nicht darüber hinauskommt, dass Begreifen Bemächtigung ist: daran scheiterte schon Leonardo selbst, der zwar mit der malenden Hand, aber eben auch nicht mit dem Kopf die ideologische Schranke hinwegkam, das ließ seine Zeitgenossen in undifferenzierter Bewunderung starr werden, das hinderte noch einen Walek, aus dem Gesehenen und Erspürten die Konsequenz zu ziehen – während bei Cotte die Maske dann fällt: großartig, was Technik zu leisten vermag, auch zur Aufhellung von Kunst, aber fatal, zu welcher Bornierung das Verharren im Zweckrationalen führen kann und dann führt, wenn es um die Kunst geht, deren eigengesetzlicher Kern etwas ganz anderes, *das Ganz-Andere*, nämlich Liebe ist.⁶⁹

⁶⁹ Eine andere / jetzt die krasseste Variante von Bemächtigung der Kunst, Stillstellung ihres anarchistischen Wesens, der anderen Wahrheit, der sie aus der Liebe ohnmächtig-mächtig ist: nicht denkbar in der hingegenommenen Welt des herrschenden SEINS...

Peinliche Rückfrage

Damit lässt sich eine peinliche Rückfrage an uns selbst nicht mehr zurückhalten: Wie konnten denn wir dem entkommen, was also Ideologie-als-notwendig-falsches-Bewusstsein ist, und den freien Blick auf das Gemälde werfen, der es „endlich“ versteht? Die Antwort teilt sich auf in eine sachliche und eine genetische – also: wie war es möglich, und wie ist es gekommen?

Es war möglich, weil, zugespitzt, der Erste Blick alles schon weiß. Was er selbst nicht verstand und über die Jahrhunderte unterdrückt blieb, hat Leonardo auf eine Weise zu *ermalen* gewusst, die bis heute unmittelbar überzeugt, weil sie bis heute die frischest-denkbare Botschaft ist: Weil SEIN Bemächtigung ist, ist es auch die begriffliche Identifikation, aber von jenseits dessen, was ein Anderes *IST*, kann die Sinnlichkeit unseres Leibes von dem angemetet werden, was es selbst ist und vice versa uns in unserem Selbstsein-jenseits-der-Identifikation-und-Identität ergreifen / in Dialoge verstricken.

Was wir mit dem alltagsunterbrechenden Blick der Leibesintuition alle wissen, entgleitet uns aber sofort, sobald wir uns seiner zu vergewissern versuchen und damit dort wieder landen, wo wir Bemächtigte und uns des Anderen Bemächtigende sind – wie in Krakau, wenn uns von der Präsenz des Furetto, der Cecilia und des Bildes Ergriffenen und in dieser Ergriffenheit von spürsamer Erläuterung Bestärkten erklärt wird, das alles gehe auf bestimmte Absichten zurück.

Es müsste uns nicht entgleiten – und es entgleitet uns auch nicht dauerhaft, denn auf den Ersten Blick kommen wir ja immer wieder zurück, tauschen ihn aus, vertiefen ihn. Das Problem ist die Vergewisserung. Gibt es eine andere Vergewisserung als die der begreifenden Macht, die das intuitiv Erfasste verfliegen lässt?

Man muss dem Zwang zu ihr, man muss dem Zwang, das leiblich Erfahrene um der eigenen Selbstbehauptung-als-Subjekt-und-Ich willen auf Begriffe zu bringen, entgangen sein und eine rationale, aufgeklärte Weise der Vergewisserung gefunden haben, die sich dem leiblich Erhörten nicht mehr vorordnet und es in sich zu überführen sucht, sondern es für sich selbst gelten lässt, um unter Preisgabe aller Macht auf es zu verweisen, um es selbst „sprechen“ oder epiphaniieren zu lassen.

Das ist erst in Zeiten der Postmoderne, also mit und nach Nietzsche, Heidegger, Levinas, Adorno, Derrida möglich geworden: nachdem die Leistungsfähigkeit wie auch das Ethos des Begriffs in Verruf geraten und nur dadurch rettbar geworden sind, dass man sie an die Leiblichkeit und mit dieser an die Liebe zurückbindet, die Kunst aber nicht mehr in den Dienst des begreifenden Wissens, sondern die Philosophie in den ihren und damit in den der Liebe stellt: die dritte Aufklärung, wenn man so will: diejenige, die nach ihrer in Kant kulminierten Selbstkritik dahin fortschreitet, Vernunft durch Liebe zu überbieten.

Zu verraten ist das Geheimnis des Verfassers: nein, für einen überfliegenden oder auch nur satisfaktionsfähigen Kunstkenner hält er sich nicht, bei ihm paarte sich nur durch Zufall ein großer Eigensinn des Bestehens auf Ersten Blicken damit, dass er gerade mit der Ausarbeitung einer ontologiekritisch ambitionierten Liebesphilosophie beschäftigt war und eben den Gedanken gefasst hatte, Kunst sei eigentlich Liebe und von da her nicht Material, sondern Lehrmeisterin der Philosophie, als ihm diese junge Frau über den Weg lief⁷⁰ und er als notorischer Waldgänger merkte, dass ihr Hermelin nur ein Frettchen und folglich sie keine Dame war, woraus einiges folgte.

⁷⁰ Ausführlich dargestellt habe ich das in dem Hauptteil „Meine Geschichte“ der Erstfassung dieser Schrift, der in verkürzter Form vielleicht wieder hier im Anhang auftauchen wird.

Was tun?

Die Frage stellt sich nicht anders als bei ihrer berühmten Erstausgabe: von selbst; sie formuliert nur, wonach eine selbstwidersprüchlich gewordene Wirklichkeit von sich aus schon drängt: eine in einem ebenso fehlgehenden wie aufspießenden Namen sowie in gebetsmühlenartig sich wiederholenden Topoi der Werkinterpretation zementierte Verbuchung des Bildes, die dem Interesse der Macht an Abtötung von Kunst und Liebe dient, steht die Lebendigkeit des Bildes selbst und eine außerordentliche paradigmatische Kraft gegenüber, die der unvoreingenommene Erste Blick schon erfasst und erahnt und der dabei ist, sich in der soliden Forschung ebenso Bahn zu brechen wie in der Kunsttheorie und im Weltverhältnis postmoderner Philosophie: so kann es einfach nicht weitergehen, und es fließt ja auch schon über, das Fass!

Dieses Bild gehört den Leuten und nicht den Experten und Institutionen, und es ist da, um geliebt zu werden und dabei wissen zu lassen, was das ist, Liebe und Kunst, und nachvollziehbar zu machen, wie unsere Befähigung zu Freiheit und Glück historisch möglich wurde – auch und gewiss nicht zuletzt durch die Herkulesarbeit der Überflieger, unter denen Leonardo in der ersten Reihe steht, auch und gewiss nicht zuletzt durch die Spitzenwerke von „Welterbe“-Rang, von denen das Porträt der Cecilia eines ist.

Krakau

Nimmt man alles zusammen, so erscheint heute das Czartoryski-Museum in Krakau, die angestammte Heimat, in die das Bild soeben zurückgekehrt ist, um sie für keine weiteren internationale Ausstellungen mehr zu verlassen*, als der Ort, von dem eine epochale Wende der Rezeption unseres Gemäldes ausgehen muss: Dies sollte nach den im vorliegenden Essay geleisteten Vorarbeiten außer Frage stehen: Hier ist der Ort einer mit Traditionen behutsam umgehenden und doch in Neuland vorstoßenden soliden Forschung einerseits und der einer demokratischen Vermittlung an die Menschen, die ganz besonders dieses Bild immer neu aus Eigenem zu beleben haben und zu beleben vermögen, damit es seine wirklichkeitsformenden Potenzen entfalte – im Sinn einer realen Utopie, in der die Macht vor der Kunst und der Liebe zurückweicht.

Zur Jahreswende ist das Bild wieder in das von den Czartoryskis gespendete Museum umgezogen – nach internationalem Maßstab „in aller Stille“, so dass noch aussteht, was mit diesem Umzug verbunden werden könnte: die fällige, an Ort und Stelle längst und wie nirgendwo sonst vorbereitete Revision des Bildes und seiner Präsentation, gipfelnd und zugespitzt womöglich in seiner wohlbegründeten proklamatorischen – in der weltweiten Wahrnehmung des Werkes ein Zeichen setzenden Wiedertaufe – ob mit oder ohne Fretchen ist zweitrangig, was vollzogen werden müsste, ist der Abschied von Dame und Hermelin.

Es wäre, nach über 500 Jahren, die *wahre* Wiedergeburt des Bildes – in einer historisch-denkgeschichtlichen Lage, in der es endlich verstanden und in seiner menschheitlichen Bedeutung gewürdigt werden kann.⁷¹

⁷¹ Das Czartoryski-Museum in Krakau hat der Verfasser auch instinktiv zielsicher* angesteuert, als ihm nach einer ersten Konzeption seines Ansatzes im Jahr 2011 acht Jahre später aufging, dass sich ohne weiteres wenig daran ändern würde, dass das Gemälde unsern Ersten Blicken als Idealbild und Allegorie entzogen blieb. Er schickte **erste Fassungen seiner Thesen ans dortige Nationalmuseum und fand dort in einem Maße Gehör**, wie er das nach vergleichbaren Erfahrungen in Deutschland*(auf den offensichtlich berechtigten Korrekturvorschlag zum Wandkommentar eines Courbet im Niedersächsischen Landesmuseum erfolgte nicht einmal eine Eingangsbestätigung) nicht für möglich gehalten hatte: die Lage dort war, wie gezeigt, unübersichtlich und voller Widersprüche, aber **so „auf dem Stand“ und in Bewegung, dass nur noch ein Katalysator zu fehlen schien. Ein aufgeschlossener Direktor und eine**

Kuratorin, die selbst schon auf dem Sprung zu einer neuen, das malerische Wie und insbesondere die Präsenz des Bildes würdigenden neuen Sicht schien, stellten ihm für das Jahr 2020 institutionalisierte Diskurse in Aussicht, die ihm internationales Gehör bieten würden.

Möglicherweise war es bereits eine Reaktion auf hier vorgetragene Gedanken, dass Direktor NN bei der Vorstellung des Gemäldes **im Leonardo-Film der Reihe Exhibition on Screen dieses nicht mehr als Lady with an Ermine, sondern als „Portrait of Cecilia Gallerani (Lady with an Ermine)“ vorstellte** – die Klammer stuft den alten Titel zum Zitat herab, zumindest *kann* man es so lesen! – und statt sich mit dem Hintersinn des Bildes aufzuhalten seine ästhetischen Qualitäten in den Vordergrund stellte.

Wie auch immer: Nach dem Wiederumzug des Bildes an seinen nunmehr endgültigen Ort, verbunden mit einem Wechsel in Direktorat wie Kuratorium, **darf man für 2020 ein Ringen um neue Weichenstellungen erwarten**. Die vorliegende Schrift ist das Herzstück einer überarbeiteten Fassung, der der Verfasser die erste Ausarbeitung seiner Thesen vom Frühjahr 2019 unterzogen hat, um für die anstehenden Diskussionen gerüstet zu sein. Um alle Freiheiten zu bewahren und flexibel zu bleiben, bringt er seinen Essay **mehrsprachig und zumindest vorerst im Selbstverlag und im Internet** heraus.

Publikation und Fachdiskussion

Wie immer es in Krakau ausgehen wird: unsere Thesen hier müssen international unter die Leute – wobei „Leute“ wörtlich zu nehmen ist: die fällige Revision des Bildverständnisses mag „von oben“, von Krakau aus angestoßen werden, sie sollte aber nicht den Expertenkreisen überlassen bleiben, sondern mehr und mehr den umgekehrten Weg gehen, bottom-up, von den sich austauschenden und in Diskursen sich bildenden Werfern der Ersten Blicke, deren Entdeckungen unabsehbar sind. Der fachlichen Forschung und der Didaktik in Museum, Publizistik und Schule bleibt anderes zu tun: das intuitiv Erkundete in die historischen und handwerklichen Zusammenhänge zurückzubinden und sie dort sich vertiefen zu lassen statt sie autoritär zu belehren und ideologisch in Dienst zu stellen.

Deshalb werde ich bei aller Bereitschaft, das hier Entwickelte in Krakau und anderswo (Gesellschaften, Fachzeitschriften, Verlage) zur Verfügung zu stellen und zu verteidigen, erst einmal auf eigene Faust und Rechnung publizieren und nutzen, dass z.B. die Datenbank der hierzulande lieferbaren Bücher sowie die Wikipedia „demokratische“ Institutionen sind.

Internet und soziale Netzwerke

Großen Wert werde ich auf die Präsenz dieser Arbeit im Internet legen, also sie sehr weitgehend auch kostenlos verfügbar machen und durch geeignete Verlinkungen usw. dafür sorgen, dass sie bekannt wird. Auch Youtube, facebook und überhaupt die sozialen Netzwerke sollen auf ihre Verwendbarkeit hin geprüft und nach Eignung eingesetzt werden.

Appell

Allen voran aber möchte ich Sie, meine Leserinnen und meine Leser, aufs Mit-Streiten hin ansprechen. Schreiben Sie mir, rufen Sie, mailen Sie mich an, und streiten Sie untereinander. Wir sollten uns bei allen Differenzen, die sich zeigen werden, darüber einig sein, dass es mit diesem Wunderwerk so wie bisher nicht weitergehen darf. Man muss wieder die Ersten Blicke auf es werfen können ohne der Fachzensur und der Selbstzensur ausgesetzt zu sein, man muss die wirklichen Erfahrungen austauschen, die ein jeder für sich mit dem Gemälde macht, und vertiefende fachliche Diskurse führen, die seiner malerischen Qualität und seiner Bedeutung für alle Menschen gerecht werden, und zwar auch in praktischer, ja in politischer Absicht.