



An die Mitarbeitswilligen unter den Mitlesern gerichtete
Beilage zu „Die Entstehung des Bildes“:
Einfügung in den Zusammenhang, Erklärung der Absicht,
Methode, Abstract, Stand der Ausarbeitung,
Hilfe-Ruf

Inhalt

| | |
|---|----|
| Der Kern meiner Interpretation | 2 |
| Befürchtung | 3 |
| Wie war es möglich? | 3 |
| Abgrenzung | 4 |
| DIE ALTERNATIVE EINER KUNSTWERK- GESCHICHTE ALS GENETISCHER INTERPRETATION | 5 |
| Einleitung | 5 |
| Hintergrund | 6 |
| Initialzündung und selbstgestellt „AUFGABE“ als früheste Konzipierung . | 7 |
| Aufgabe statt Auftrag: Wesensart und besondere Stellung Leonardos bei Hofe in Mailand | 7 |
| Vorfindliches als MATERIAL | 7 |
| Ein Konzept als erster Schritt eines KREATIVEN Prozesses | 7 |
| Konzept und Bildplan als Versuchsanordnung und Planung einer Forschungsreise | 8 |
| Die ERMALUNG als ABENTEUER unvordenklichen Ausgangs | 8 |
| Deren Überlegenheit | 8 |
| Deren Schwierigkeit / Anspruchshöhe | 9 |
| Deren Leichtigkeit | 9 |
| Deren Ressourcen | 10 |
| Einleitung | 10 |

| | |
|--|----|
| Das vordergründig Gegebene, das Übliche | 10 |
| Das fertige Bild als Sediment / Steinbruch seiner Materialien und seines Konzepts | 11 |
| Das durchleuchtete Bild | 12 |
| Das Ergebnis | 12 |
| Alles zusammengenommen | 12 |
| Das Ergebnis | 13 |
| Abstract in Überzeichnung | 13 |
| Methode | 16 |
| Einleitung | 16 |
| Genesisorientierte Ausschlichtung des fertigen Bildes | 16 |
| Der emphatische Ansatz als Kunst ersten Ranges und die entsprechend alternative Einfügung in Horizont ... | 17 |
| Der Ansatz von Werkoriginalität und die Versammlung des Ausgangsmaterials | 17 |
| Das Postulat des Leonardesken und die Rekonstruktion von Projektidee und Konzept | 17 |
| Der Ansatz bei der Technik und die Rekonstruktion der Ermalung | 18 |
| Der Ansatz beim Widerspruch und Wechselspiel von thematischer Fiktion vs. Porträt und die historisch- systematisch-taxonomische Verortung des Bildes | 18 |

| | | | |
|---|----|--|----|
| Genesiorientierte Interpretation der durch Phototechnik ermittelten Vorfassungen | 21 | Porträt und Fiktion | 56 |
| Interpretation d. Bernia-Korrektur . | 21 | Liebe..... | 57 |
| Rekonstruktion einer Krise | 21 | Philosophie..... | 58 |
| Rekonstruktion einer Umkonzipierung..... | 22 | Kunst | 60 |
| Rekonstruktion der Verwandlung der Hermelin-Allegorie in ein repräsentatives Realtier | 23 | Der geschichtliche Hintergrund | 61 |
| Genesiorientierte Kritik der Fertigstellung des Bildes | 23 | Der universalhistorische Horizont... 61 | |
| Bilanz | 25 | Summe und Ausblick | 62 |
| Einbettung in die Geschichte | 25 | II Kompatibilität und Anschluss | 62 |
| Bilanz der Methodik..... | 26 | III Erweiterung und Verbesserung aufgrund von? | 63 |
| Überleitung | 30 | IV Summe / Ertrag | 63 |
| Anschluss an den Stand der kunsthistorischen Forschung | 31 | V Singuläres Kunst-WERK, und zwar von Rang..... | 64 |
| [Einleitung]..... | 31 | VI Restriktion | 66 |
| Die historischen Bedingungen..... | 31 | VII Offenheit..... | 74 |
| Das Material..... | 32 | VIII Selbstverständnis | 74 |
| Das Konzept | 33 | IX Abschied..... | 75 |
| DER PRODUKTIONSPROZESS IM GANZEN UND IM PRINZIP („IDEAL“) | 34 | Unterwegs zu einer Darstellungsform | 76 |
| DER PRODUKTIONSPROZESS IM DETAIL UND EMPIRISCH | 46 | Schritte der Darstellungsentwicklung I: | |
| Porträt und Doppelporträt | 55 | 1. Fassung..... | 76 |
| | | II: 2. Fassung..... | 76 |
| | | III: Endfassung | 77 |
| | | IV: Die vorliegende Fassung, Stand: Unterwegs..... | 78 |
| | | V: Beratungsbedarf | 78 |

Der Kern meiner Interpretation

Das Bild mit dem problematischen Namen ist eine eigentümliche Kreuzung von Porträt und thematischer Fiktion, Abbildung eines erstaunlichen Menschen, den es wirklich gegeben hat, und mimetischer Abhandlung eines Themas. Letzteres lässt es alles an gängigen Bildformeln und zeitgenössischen Ideen zum Thema Liebe aufbieten, um es mit spezifisch malerischen Mitteln, die als Mittel der Erforschung von Wahrheit aufgefasst und eingesetzt sind, in ein autonomes ästhetisches Konstrukt von emphatischer Einmaligkeit zu überführen, das unserer Sinnlichkeit auf gültige, verbindliche Weise das Wesen der Liebe entbirgt, ersteres bindet es an eine bestimmte historische Person, die für die Liebe steht und an der ein *erkundendes Malen* seine Feldforschung vornimmt. Es entwickelt eine überwältigende Präsenz, in der es den Betrachter zuinnerst ergreift und aus der eigenen biografischen Erinnerung zum Nachvollzug dessen befähigt, was dem seinerseits „professionell verliebten“ Maler an der gemalten Person und an der Beziehung, in der sie steckte, anfänglich und die Grenzen des Denkens seiner Zeit sprengend aufgegangen sein muss: dass die Liebe nicht Verschmelzung, sondern dialogisches Kommen-Lassen des Anderen *selbst*¹ / des fremd bleibenden Selbsts des Anderen in einem *postmetaphysischen* oder *negativ-ontologischen* Sinne ist: des Anderen in seiner sich erst finden müssenden, dort aber nie ankommenden *Leibes*-Integrität. Diese Liebesbeziehung zwischen Betrachter und Bild – Verschärfung der aktuellen Theorie des Bildaktes (Bredenkamp u.a.) und Paradigma einer neuen, einer spezifisch modernen Art Kunst – hat ihr Vorbild in der empirischen Liebesbeziehung, die sie wirklichkeitsmimetisch darstellt, so dass dieses Bild den Moment markiert, in dem die wenn auch noch längst nicht begrifflich, so doch schon ästhetisch (avantgardistisch-malerisch eben) erfassbar gewordene Leibesliebe auf die Kunst überspringt – hier: auf die avantgardistische Tafelmalerei in Zentralperspektive und Öl, und zwar direkt überspringt, die bis dahin unumgehbaren ideologischen, überbaulichen, religiös-philosophischen Vermittlungen abstreifend². Das Bild erfasst den sekundlichen Augen-Blick, in dem die Porträtierte wie in Hochmomenten des wirklichen Lebens mit ihrem außerhalb des Rahmens zu imaginierenden Liebhaber im emphatischsten Sinne *den Liebesblick tauscht*, der Dialog ihrer seinstranszendenten (oder nichtidentischen, „ganz anderen“, „fremd“ bleibenden) Tiefen-Selbste-im-Werden ist (die Theorie dazu entwickle ich anderweitig), und wir können das nachvollziehen, weil uns nach diesem Vorbild der Maler in das (uns wie liebend entgegenkommende) Bild und in die uns (wie liebend entgegenkommende) Frau verliebt gemacht hat³: Ursache der merkwürdigen Tatsache,

¹ – oder des ebenso unverallgemeiner- wie uneinschmelzbaren Selbsts des *Anderen* –

² Zuvor:: unter Abstreifung dieser immer noch benötigten – als Sprungbretter dienlichen – Vermittlungen

³ – **so dass wir unseres eigenen Tiefen-Selbsts inne werden**

dass dieses Bild immer wieder mehr und buchstäblicher „geliebt“ wird als das malerisch gewiss überzeugendere Spätwerk des Meisters der Meister.

Befürchtung

Das ist der Kern der hier vorgetragenen und zunächst nicht umsonst in das Gewand eines polemischen Pamphlets gekleideten Bildinterpretation. Man sollte meinen, es sei damit der Innovation und der Herausforderung an die Fachwelt genug. Indessen fragt sich, ob es nicht von beidem zu viel ist:

Ich fürchte, dass sich die herausgeforderte Fachwelt⁴ auf solche Phänomenologie gar nicht einlassen wird, weil diese ihrem Horizont und dem Wissen, das sie angehäuft hat, zu weit enteilt: ist das alles nicht bloß subjektiv und Spekulation, ganz nett und geistreich vielleicht, aber ohne die Bodenhaftung der Wissenschaft?

Wie war es möglich?

Der Vorbehalt ist nicht grundlos. Was ich beschreibe, ist sozusagen ein Wunder: das „Wunder“⁵ der allen Menschen von je her zugänglichen Liebe, die dem, was ist und wie es ist, entgegentritt und entkommt, um zum *An-sich-Selbst* zu gelangen (das nichtidentisch, fremd und fließend bleibt und sich doch zu Sichtbarkeit-in-Schönheit artikuliert), und es ist das Wunder der wahrhaft und emphatisch „Schöpfung“ zu nennenden Kunst, die in der Liebe ihre Herkunft, ihren Grund und ihr Wesen hat und sich in ebenso wahrhaft und emphatisch *Werk* zu nennenden Individual- und Singulargebildern artikuliert.

Die Frage, die sich stellt, ist eine durchaus zweifelnde, um nicht zu sagen: bangende, ängstliche: *Wie soll dergleichen möglich sein?* Wie kann es die Liebe und wie kann es die Kunst-dieser-Sorte in einer Welt und in einer Wirklichkeit geben, die Identität, Gleichheit mit anderem, Primat des Generischen um der Verfügbarkeit willen unerlässlich verlangt, weil *MACHT* ihr Prinzip ist? Als philosophische ist diese Frage anderswo zu behandeln, aber sie hat auch ihren empirischen und wissenschaftlich zu bearbeitenden Sinn: Wie konnte das Gemälde als dieses Kunstwerk und wie konnte ästhetische Einsicht von solcher Tiefe – ins *Selbst* einer Person und ins *Wesen* eine Beziehung – in der Welt, wie sie ist, wirklich werden? Welche Bedingungen haben in diesem besonderen Fall das an sich offenbar Mögliche (Tatsachenfeststellung in phänomenologischer Interpretation, im vorherigen Kapitel „Die Präsenz des Bildes“ abgeschlossen und philosophisch zu fundamentieren) zu Realität und Geltung gebracht: die kunstgeschichtliche Aufgabe.

⁴ vom Laien, der sich den Augenschein nicht ausreden lässt und auf Philosophie sich beruft,

⁵ (*metaphorisch gesprochen!*)

Bleibt sie unbearbeitet, schmälert das zwar nicht die Wahrheit der phänomenologischen Interpretation, die im gemeinsamen Erlebnis des Von-selbst-Kommens und Sich-selbst-Zeigens des Anderen im Kunstwerk gründet (wir erfahren das so und es lässt sich philosophisch begründen) und die Jahrhunderte spielend überbrückt, aber es lässt sie gewissermaßen in der Luft hängen: man kann es nur von ungefähr in das einbetten, was man empirisch-historisch wissen kann, und die Interpretation findet keinen Anschluss an den fachlichen Diskurs und an das, was man den Stand der Wissenschaft nennt.⁶

Abgrenzung

Das konkrete Möglichwerden dieses eminenten Gemäldes als wahrheitshaltiges „Wunder“-Werkes-der-Kunst nachzuzeichnen und es damit in seine Zeit und Gesellschaft einzubetten, selbst aber damit Anschluss an die Fachwissenschaft zu bekommen und dort diskutabel zu werden, war jedenfalls mein Antrieb für das Unternehmen, der provokanten Neu-Sicht des Gemäldes eine satisfaktionsfähige Entstehungsgeschichte folgen zu lassen – besser: den Versuch einer solchen, die nun eine ganz andere sein müsste als die gewohnte, die es der herausgeforderten Fachwelt scheinbar erlaubt, mit dem hier Vertretenen kurzen Prozess zu machen und mir „natürlich“ (das lässt sich vorhersagen und ist im Vorfeld auch schon geschehen) entgegenhält:

Hat der Hofunterhalter, der Leonardo damals war, nicht einfach die Landesschönheit, die sich sein feudaler Dienstherr ins Bett geholt hatte, abgemalt und ihr nach Maßverhältnissen, denen er auf die Spur gekommen war, noch etwas nachgeholfen? Toppt er nicht einfach die zeitgenössische Tendenz zu Naturtreue und illusionistischer Lebendigkeit, ja Psychologie, den „Stil“ weiterentwickelnd, der sich in der frühen Verkündigung schon andeutete und in Mona Lisa, Johannes, Anna selbdritt vollenden wird? Dreht er nicht darum die Dargestellte ins Halbprofil mit in den Nahraum gerichteten Augen, setzt er sie nicht einfach darum in Bewegung statt sie im Profil-mit-Nirgendwohin-Blick statisch verharren zu lassen usw.? Ist da dieses Tier nicht einfach einfach, weil sie Gallerani heißt, was an das griechische gal'äi = ‚Hermelin‘ oder ‚Wiesel‘ anklängt und weil seine Bedeutsamkeit, sein Hintersinn sich weiter ausbauen lässt: Symbol *ihrer* Reinheit-und-Tugend, gleichzeitig Markenzeichen *seiner* Ritterlichkeit und vielleicht auch noch

⁶ In der Tat hängt meine Interpretation in der Luft. Zwar hat sie ihre Begründung und Wahrheit, aber man fragt sich doch: Wie war das möglich?

Auch wenn ich die positivistisch-historistische Herleitung / Erklärung nicht nötig habe und diese ohnehin fragwürdig ist, fragt sich doch

A) ob und wie ich meine Interpretation bzw. das von mir so Gesehene einbetten kann, und

B) ob und wie ich Anschluss an die Wissenschaft und ihren Stand... finden will – den ich ja wohl nicht links liegen lasse?

Anspielung auf ihre tatsächliche Schwangerschaft (Wiesel sind Schwangerschaftsemele)? Ist das Ganze nicht schlicht eine Auftragsarbeit, der Leonardo entsprochen hat, so gut er es konnte, also ins Spiel bringend, was alles er technisch vermochte? So dass wir in summa eine Huldigung an Ludovico Sforza, den Moro, vor uns haben, wie er sich mit einer bellezza von Rang schmückte und sich durch petrarkamäßig-platonischen Liebesdienst zusätzlich adelte?

Bricht also das hier Vorgetragene nicht einfach dadurch zusammen, dass alles sich viel einfacher, aber faktengestützt und in Kausalketten erklären lässt, die durch die Forschung von Generationen Hand und Fuß haben?⁷

DIE ALTERNATIVE EINER KUNSTWERK-GESCHICHTE ALS GENETISCHER INTERPRETATION

Einleitung

Ich könnte dem mit vorauseilender Metakritik entgegentreten und nachweisen, wie scheinsolide solch historisierender Positivismus ist, wie er hinter dem eigenen Anspruch zurückbleibt (diese – nur scheinbaren! – Kausalketten tragen nicht) und die Dimensionen des Ästhetischen und der Kunst gar nicht erreicht⁸!

Viel reizvoller die angedeutete Alternativgenese, die vom Werk, vom Malerischen, vom Ereignis, von der Präsenz, von der ästhetischen Wahrheit, von jener Epiphanie der Liebe als Dialog der der Selbste = in summa vom „Wunder“ ausgeht und fragt, wie es in der Wirklichkeit der Welt, wie sie ist bzw. war, geschehen konnte.

Solche alternative Entstehungsgeschichte müsste gegenüber der hergebrachten auf das „Wunder“ der kreierte Werksingularität und durch sie hervorgebrachten Wahrheit fokussieren und darzustellen versuchen, wie es gleichwohl aus seinen gegebenen historisch-gesellschaftlichen und kunst-handwerklichen sowie biografischen Bedingungen

⁷ Der positivistische Einwand

Name

Auftrag

Allegorie

Halbprofil und Bewegtheit

Psychologie

Lebendigkeit und Präsenz als Stil (Leonardos)

In summa

In summa reiche das alles zusammengenommen bei weitem, das Bild zu erklären.

⁸ (es und sie unterliegen eigenen Gesetzen, *verwandeln* das sie Bedingende)

erwächst, aus den Zufälligkeiten der historischen Stunde auch (dieser Herrscher, diese Mätresse, diese politische, diese private Konstellation)... ohne dabei in historistisch-positivistischer Weise es auf seine Bedingungen zu reduzieren, wie es z.B. geschieht, wenn man das Bild als Erledigung eines Auftrags, als Ausführung eines Plans oder als Wahrnehmung eines Interesses interpretiert.

Sie müsste im Gegenteil eine einführende Rekonstruktion seiner Schöpfung aus den in dieser Schöpfung zu verwandelnden, „aufzuhebenden“ Bedingungen werden, eine KunstWERK-GESCHICHTE, die zugleich *genetische Interpretation* wäre. Für eine solche wäre der Auftrag nur Anlass (statt Grund), das Konzept und der Plan nur notwendiger Ausgangspunkt (statt verbindlicher Vorwegnahme), das Denken der Zeit, die Bildsprache der Zeit (Bildformeln, Allegoresen, Metaphern, Mythologeme...), die zeitgenössischen Normen und Ideale der Kunst nur Material (und nicht Botschaft).

Dieses Bild und solches Bild ist nicht Resultat seiner Bedingungen und Produkt der historisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit, es ist deren Transzendenz aus menschlicher Freiheit und Kreativekraft. Zu fragen ist nicht nach Ursachen, sondern nach Motiven, und zwar solchen, die über unmittelbare Interessen hinausgehen, auch wenn sie von solchen vielleicht ihren Ausgang nehmen. Statt nach Zwecken, die sich dann im Resultat abbilden und aus ihm erschlossen werden können, ist nach (subjektiven) Absichten zu fragen, in denen auch Idealvorstellungen und persönlichkeitsaffine Tendenzen enthalten sein mögen. Zu rechnen ist mit unvorhersehbaren Ereignissen, die mit einem Mal ganz und gar Neues oder das Bekannte anders als zuvor sehen lassen; mit Intuitionen, mit denen man in verfahrenere Lage Auswege findet; nach Einfällen, die „Schuppen von den Augen“ fallen lassen. auf ein anderes Gleis setzen und aus dem Vorhersagbaren ausbrechen lassen; zu rechnen ist damit, dass man woanders ankommt, als wohin man wollte, dass ein Werk etwas Selbstläuferisches entwickelt und *unter der Hand* (welch schöner, aus Erfahrung wissender Ausdruck!) „plötzlich“ etwas ist, was man noch nicht kannte und vielleicht gar ein Muster für Neuartiges abgeben wird; etwas den ursprünglichen eigenen Intentionen gar Zuwiderlaufendes, ja einem selbst vielleicht gar nicht Verständliches, so dass am Ende etwas entsteht, dem die eigenen Begriffe nicht mehr gewachsen sind.

Hintergrund⁹

Für eine solche Entstehungsgeschichte ist ein anderer historischer Hintergrund zu zeichnen als der eines Hoflebens, in dem ein unterforderter Alleskönner dem Inhaber der Macht und

⁹ Hintergrund:

dem diplomatieverpflichteten Hof einen Gefallen und dabei seinen nächsten Karriereschritt tut, nebenbei seine malerischen Mittel optimierend und so langsam seinen Stil findend. Ein Horizont ist zu umreißen, in dem die Kräfte des Neuen (der Freiheit, des Humanen) auf das beharrliche Alte (die Unfreiheit, das Unmenschliche) stoßen und ein Jahrtausendgenie eine Herausforderung findet oder sich schafft...

Initialzündung und selbstgestellt „AUFGABE“ als früheste Konzipierung

Als Initialzündung kann nicht so etwas Buchhalterisches wie ein feudaler Auftrag an einen Dienstleister angesetzt werden, vielmehr das, was einer wie Leonardo, pragmatisch, käuflich, beflissen wie auch immer, schließlich für eine Idee hatte und sich vornahm, sich als Aufgabe stellte, „Auftrag“ und Machthabererwartung hin oder her.

Aufgabe statt Auftrag: Wesensart und besondere Stellung Leonardos bei Hofe in Mailand

Eine Aufgabe, die unterm Primat seines Schaffens-, Erkundungs-, Kunstwillens... stand.

Vorfindliches als MATERIAL

Von allem, was er vorfand und als Ressource in sein Werk einfluss, ist nicht zu erwarten, dass wir es dort 1 : 1 wiederfinden, sondern dass er es einschmolz und umschmiedete und etwas vielleicht ganz und gar Neues und Neuartiges daraus machte. Eine Körperhaltung, eine Bewegung, eine Geste, eine Art zu blicken, ein Lächeln; eine Allegorese, ein mythologisches Versatzstück, ein Emblem, ein Symbol, eine Metapher...

...wird bei einem wie ihm immer etwas (wenigstens nuanciert) anderes sein / bedeuten als bei einem anderen Künstler und dann noch einmal etwas anderes in jedem seiner einzelnen Werke...

Ein Konzept als erster Schritt eines KREATIVEN Prozesses

Von dem Konzept, das er für sein Bild fasste, ist aber nicht bereits dies nur zu erwarten, sondern auch, dass es seinerseits noch nichts endgültig Bindendes war.

Nicht nur wie üblich Florenz-Mailand-Hofunterhalter-Maschinist-usw., sondern auch Selbstbewusstsein und Selbstverständnis als universaler Forscher-und-Philosoph, Einschätzung der wahren und nicht bloß vorgegebenen (Neben-) Bedeutung der Malerei, Bedeutung der Liebe für Leonardo philosophisch-naturkundlich, biografische Vermutung eigener Betroffenheit, Amour fou des Herzogs als Politikum auch, tatsächliche Eminenz der charismatischen Cecilia

Konzept und Bildplan als Versuchsanordnung und Planung einer Forschungsreise

Dass es mehr einer (gewagten) Versuchsanordnung oder der Planung einer sagen wir kolumbianisch-darwinischen Forschungsreise als dem Grundriss für ein Vorstadthaus glich.

Die ERMALUNG als ABENTEUER unvordenklichen Ausgangs

Dass der Malprozess dann ein risikoreiches Abenteuer ungewissen Ausgangs war, das zu Anderem führte als von irgendwem vor- und vorhergesehen, und dass es Krisen, Umkonzipierungen, Um-Malungen gab – und dass keineswegs sicher ist, dass ein glattes Meisterwerk dabei herauskam, das des Preises einer Akademie würdig gewesen wäre – oder auch nur etwas den Künstler selber restlos Zufriedenstellendes

Deren Überlegenheit¹⁰

Deren Überlegenheit besteht schlicht darin, dass die den Kunst- und d speziell den Werk- und noch spezieller den Spitzenwerk-Charakter... gerecht zu werden trachtet. Dass da Erkundung stattfindet, auf Wahrheit ausgegangen wird, Innovation angesagt ist.

¹⁰ Erst eine solche Entstehungsgeschichte trüge dem Rechnung,
Dass es sich um eine spezifisch malerische Kommunikation handelt.
Dass ein Kunstwerk ersten Ranges vorliegt
Mit eigener „philosophischer“ Wahrheit.
Leonardo!
Als Porträt erkundend: die Erfahrung einer Person (doppelter Genitiv).

Deren Schwierigkeit / Anspruchshöhe

Gewiss wächst damit die Anspruchshöhe ins Schwindelerregende und damit die Schwierigkeit:

- Wie ermittelt man Motive, Absichten, ideenbestimmte Zielvorstellungen, persönliche Tendenzen...?
- Wie macht man Ereignisse dingfest, wenn keine dokumentiert sind, sie also postuliert werden müssen?
- Wie rekonstruiert man Intuitionen, Epiphanie- oder Schuppen-von-den-Augen-fall-Erfahrungen, Heureka-Erlebnisse?
- Wie kommt man in Leonardo-inside hinein oder überhaupt in das innere Problemlösen eines professionellen Künstlers?
- Wie ermittelt man Eigen-Gravitationen, die während des Produktionsprozesses im Werk selber entstehen und sich womöglich gegen die bewussten Absichten des Produzenten richten?
- Wie unterscheidet man, was substantiell neu oder gar *neuartig: paradigmatisch* neu ist?

Deren Leichtigkeit

Andererseits muss man sehen, dass hier nicht mehr wie im historistischen Positivismus hergebracht-akademischer Entstehungsgeschichte Kausalbeziehungen und entsprechendes Erklären-aus = Reduzieren-auf gefragt ist, das ohne Faktenverknüpfung und Analyse nicht auskommt, sondern dass es „*nur*“ um den Erweis von *Möglichkeit* geht: man ist dann nicht auf Fakten allein verweisen, sondern nur noch auf *Vereinbarkeit* mit den erwiesenen Tatsachen, mit den anerkannten Sichtweisen, mit dem, was offenbar so und so gewesen ist... *Wahrscheinlichkeit* ist das Ziel (an die Aristotelische Unterscheidung von Historie und Theater ist zu erinnern) , und damit kommen Intuition, Phantasie... zu eigenem Recht (übers Lückenbüßen hinaus).

Freilich unter hohen Ansprüchen, denen sich der Vf. keineswegs immer gewachsen fühlte!: Offensichtlich muss man auf verschiedenen Gebieten (...) sehr viel wissen, nicht nur Weit-, sondern auch Überblick haben, die Spezialforschung kennen, abwägen, gewichten, urteilen können, dann aber auch kombinieren und darüber hinaus hochgradig Empathiefähigkeit und das besitzen, was man konkrete Phantasie nennt, ja in gewisser Weise geht es nicht ohne selbst, wenn auch sekundär nur, kreativ zu werden...

Deren Ressourcen

Einleitung

Doch was geht überhaupt? Wissen wir genug, um eine Entstehungsgeschichte höheren Anspruchs schreiben zu können? Welches sind denn unsere Ressourcen für so etwas?

Auf der einen Seite einer neuen Entstehungsgeschichte, der ihres Zieles, steht also das vollgültige Kunstwerk in seiner Singularität, in seiner Autonomie und mit seinem Anspruch auf Wahrheit – und was steht auf der anderen, auf der Seite des empirisch Wissbaren, aus dem die Möglichkeit des „Wunders“ (re-)konstruiert werden könnte?

Das vordergründig Gegebene, das Übliche

Auf den ersten Blick ist es fast nichts: Es gab diese Frau in dieser Funktion, es gab diplomatische Verwicklungen ihretwegen, weil der Herzog anderweitig verlobt war, tatsächlich hat er sie alsbald weggeschickt, allerdings nicht ohne ihr das natürlich damals schon kostbare Bild zu überlassen und ihr eine Verheiratung mit einem Grafen anzubahnen, freilich wurde sie noch schwanger, wenn sie es nicht schon war, und der gemeinsame Sohn hieß dann Cesare Sforza, was auf ein dynastisches Kalkül schließen lässt, ein Auftrag für das Bild liegt nicht vor, ist aber zu erschließen, es muss irgendwann irgendwie übergeben worden sein, Bezahlung unbekannt, es war dann ein öffentliches Ereignis mit positiver Resonanz, wie den Lobeshymnen des Hofdichters zu entnehmen ist, Cecilia nahm es mit in ihr sehr gehobenes Leben als Gräfin us., usw. – das ist alles, bis auf die eine oder andere Zeichnung, die eine Vorstudie sein wird, und die aus den Spuren der Vorzeichnung erschließbaren Bildplan. Kein Arbeitsprotokoll, kein Tagebuch, kein flaubertmäßiger Briefwechsel

Das fertige Bild als Sediment / Steinbruch seiner Materialien und seines Konzepts

Eine ergiebige weitere Ressource gewinnt man, wenn man sich klarmacht, dass solches Bild ja immer auch das Konzept dokumentiert, das ihm vorhergeht, und dass es ein Behältnis der Materialien ist, aus denen es sich zusammensetzt und die mit ihrem Gepräge – sie sind ja nicht formlose „Materie“ – so etwas wie Vorstufen sind. Wir finden in ihm die übernommenen Bildformeln, Embleme, Allegorien, Mythologeme, Metaphern, Liebes- und Schönheitskonzepte, Geisteshaltungen wie den angesagten Neoplatonismus, von denen Leonardo ausgegangen ist, dürfen nur nicht den Fehler machen, ihnen aufzusitzen, als seien sie schon die Botschaft des Werkes (das tun die allfälligen Positivisten und Historisten unter den Kunsthistorikern): sie sind *Material*, das zu überformen war und Veränderung erfuhr, so dass es ins schließliche Werk hineinpasst, wo es funktioniert und Moment eines anderen Ganzen wird: *Entstehungsgeschichte* in der Dimension von *Kunst*.¹¹

¹¹ → Synkretismus, Suchen-und-Finden mit offenen Augen fürs Werk wie für die Tradition und ihre Bestände: „viel wissen“ als Methode (Curtius)

→ Unstimmigkeiten; sedimentierte Unfertigkeit und Flüchtigkeit (vernachlässigte Zonen...)

→ Phasen

Dabei rechnet solche Genetik mit Abweichungen von Konzept und Plan, mit dem Auftauchen von Widersprüchen, ja mit paradigmatischen Wechseln, weil ihr die Philosophizität des großen Kunstwerks und insbesondere bewusst ist, dass „Liebe“ ein Thema ontologischen Ranges ist, dessen Bearbeitung sehr wohl auch auf die Performanz des Kunstschaffens und -rezipierens zurückwirken könnte. Im Bereich des Möglichen / Wahrscheinlichen ist durchaus, dass im Schaffensprozess sich das Werk gegen die Intentionen und Pläne des Künstlers entwickelt und ihm unter der malenden Hand etwas paradigmatisch Neues entsteht, das er selbst nicht versteht bzw. *begreift*.

Das durchleuchtete Bild

Von ungeheurem Interesse für jede und so auch für unsere Genetik des Bildes sind die Ergebnisse seiner physischen Analyse, speziell seiner Durchleuchtung. Wusste man lange schon von den vielen zu Sfumato-Zwecken übereinandergelegten Schichten... und den polveri, die eine durchgepauste verbindliche Vorzeichnung > -Planung verraten, so haben neuerdings (20xx) die fototechnischen Durchleuchtungen Pascal Cottés für aufregende, freilich immer auch sorgfältig zu interpretierende Entdeckungen gesorgt. Wenn dort sich herausstellte, dass Leonardo zunächst das Gesicht* der Porträtierten zu Ende malte, daraufhin aber am Rest des Bildes tiefgreifende Änderungen vornahm, so rechnet unsere Genetik aus Gründen, die eben dargelegt wurden, mit mehr als nur ephemeren Verbesserungsbemühungen: vielmehr auch damit, dass sich über der entdeckend-rekonstruierend-erschaffenden Bemühung um das Sichtbarmachen der Liebe das Bild in unvorhergesehen-unvordenklich andere Richtung als geplant entwickelt hat und seine Produktion in eine tiefe *Krise* und in einen geradezu *neu konzipierenden Umbau* geraten sein muss.

(Der abenteuerlichen Vorstellung von Cotte selbst, das Porträt sei ursprünglich ohne tierische Beigabe konzipiert gewesen und sogar fertiggestellt worden, um erst Jahre später durch Intervention des Herzogs diesen Zusatz zu erfahren, folgt unsere Genese natürlich nicht: allein schon die Statik von Cecilias Haltung fordert etwas, das sie einher trägt...)

Das Ergebnis

Alles zusammengekommen

Wir unterscheiden also vier Momente, aus deren Zusammenspiel eine alternative Entstehungsgeschichte gedeihen kann: Die bekannten positiven Wissensbestände, der Ansatz des Bildes als *Werk der Kunst* im je emphatischsten Sinne (Singularität, Autonomie, Wahrheitsbezug), das fertige, uns noch weitgehend intakt* vor Augen stehende Gemälde als Behältnis seiner vorgeprägt-umzuwandelnden „Atome“ und die neuerdings dank Phototechnik rekonstruierbaren Vorfassungen

Das Ergebnis

Alles drei zusammengenommen macht eine Genesis des Gemäldes-als-Kunstwerk möglich, die im Gegensatz zu den historistisch-positivistischen reduktiven Entsublimierungen nicht weniger darstellt als den solid fundamentierten Nachvollzug des in aller Realitätsverwurzelung und Alltäglichkeit genuin *schöpferischen* Prozesses, ohne den Werke solchen Ranges nicht zu haben sind.

Sie verankert das „Wunder“ in der banalen Realität, welche die Summe seiner Bedingungen darstellt, und zugleich führt sie die zunächst hier gelieferte phänomenologische oder *Werk*Interpretation mit dem Stand der fachlichen Forschung zusammen.

Zur großen Befriedigung des Verfassers stellte noch ein Drittes sich ein: Man kann diese Entstehungsgeschichte auch als genetische Interpretation lesen, die sich zur phänomenologischen gegenläufig-spiegelbildlich verhält und diese aus anderer Perspektive bestätigt: gewiss wurde sie vorausgesetzt, aber wäre sie nicht triftig gewesen, hätte sie zu solchem Ergebnis, zu so reichem Ertrag, nicht geführt. Sie muss einfach gestimmt haben.

Abstract in Überzeichnung

Nachdem er in Mailand Fuß gefasst und sich lange genug als Unterhaltungsfaktotum am Hof des Herzogs verausgabt hatte, besann sich Leonardo, selbst etwas anrücklich verliebt, in dem Moment auf seine Kernkompetenz Malen, als sein Dienstherr einem charismatischen Bürgermädchen wegen einem staatsgefährdenden amour fou unterlegen war, und holte sich den Auftrag, die junge Frau und Mätresse vor ihrer unausweichlichen Verabschiedung so zu porträtieren, dass damit zugleich im Sinne des angesagten Petrarka und des höfisch gefeierten Platonismus der Liebe als einer höheren Macht gehuldigt wurde. Er konzipierte das Bildnis als *dramatisierte Aufnahme des fruchtbaren Augenblicks*, in dem die wartende Geliebte dem aufkreuzenden Gebieter den Wind aus den Segeln nimmt, indem sie am Eintretend-Inspizierend-in-Besitz-Nehmenden vorbeirauschend ihm den Schulterblick der Verführerinnen zuwirft, der aber zugleich ihr zurückschreckendes Palladium-der-Jungfrau-Athene ist und vom Eintretenden fordert, den Preis einer *liebvollen* Zuwendung zu zahlen, was im nämlichen Blick auch umgehend – dialogisch – geschieht. Das aber war eine Versuchsanordnung mit ungewissem Ausgang, und deshalb sollte die Frau in ihren den Leib beschützenden Armen als zusätzliches Palladium ein allegorisches Reinheits- und Tugendtier einhertragen, das aber wie der Löwe des Heiligen Hieronymus mitspielen und

dem Ankömmling seinerseits einen moralisierend durchdringenden Blick zuwarf. im Lauf der Ausmalung dieses zunächst skizzierten und auf der Bildtafel fixierten Blaupause – vor Ort in den Gemächern Cecílias und beobachtend-rekonstruierend – vollzog sich aber unvorhergesehen eine paradigmatische Veränderung und Neuerung dessen, was Malen überhaupt sei: nicht mehr Abbildung einer- und Rhetorik / Botschaftsverkündung andererseits, sondern, mit entscheidender Hilfe der in Entwicklung befindlichen Kunst des clair-obscur, die den Betrachter zum Mitschaffenden macht, das in einer Art erotischer Präsenz das zu Malende „kommen“ machende *Sich-* Offenbaren dessen *selbst*. Indem der Betrachter sich unter Aufbietung seiner autobiografischen Liebeserfahrung in den ernalten Dialog-der-Blicke hineinfühlt und sich von ihm infizieren lässt, vollzieht er die Liebe zu der Gemalten nach, in die aus aufgezeigtem professionellen Grund schon der Maler verfallen musste, damit sie auch „komme“: aus sich selbst epiphaniere. Als Leonardo das ernalt hatte – und ausweislich der rekonstruierbaren Malschichten konzentrierte er sich zunächst ganz auf das für alle Sinne „blickende“ Antlitz Cecílias – hatte er sein Ziel erreicht, sich aber in Konflikt mit dem geplanten und nur noch in engen Grenzen zu verändernden „Rest“ des Bildes gebracht. Er brachte aufschlussreiche Änderungen an wie das hocherotisch geschlitz-lockende Reizmäntelchen auf der linken, der Schulterblick-Schulter, aber mit dem Hermelin war als mitspielender Allegorie nichts mehr anzufangen, weil längst alles, für das es allegorisierend eintreten sollte, anderweitig und tiefer, mit medienspezifischen, mit malerischen Mitteln „gesagt“ war. Eigentlich war das Bild damit gescheitert und Leonardo hätte auf den genialen Ausweg verfallen können, den Courbet mit „Origine du monde“ gewählt hat: das auszuschneiden, worauf es ankam, aber ihm kam die Idee eines anderen Auswegs aus der Krise, eines anderen Profitschlagens aus dieser: er besetzte dessen Planstelle um mit der eines alltäglich-realistischen Haustiers, das auf ganz andere als allegorisierende Weise mitspielen konnte: als repräsentatives Jagdtier des Herzogs, als Schoßtier der Schwanger-Erwartenden, als Wesen aber, das nur wie eine Sache oder ein Tier eben geliebt wird und seinerseits wohl wie ein Mensch lieben möchte, es aber nicht kann. Dieses Tier wird von Leonardo in unterscheidbaren Malschritten aufgebaut, erst generalisierend mit seinen repräsentierenden Qualitäten – reithengstliche Aufrichtung, löwige Imposanz, hündische Ergebenheit – dann spezifizierend als Frettchen (Hör- und Tastapparat, auf Sektion durch Leonardo selbst hinweisende Muskelstirn, Albinismus von Fell, Augen, Schnauze), schließlich so sfumatomäßig übermalend und in die Stimmung des Porträts einstimmend-integrierend, dass Cecilia ebenbürtig *präsent* ist und den Ausdruck des Ganzen ebenso mitbestimmt, wie es als Eigenwesen in einem Doppelporträt aufscheint. Im Doppelporträt aber ist es das Portaltier geworden, das die zweite Aufmerksamkeit des

Betrachters auf sich zieht und diesem als Propädeutikum dient, auf die sichtbare Präsenz der Cecilia und die unsichtbare ihres Liebhabers und der Liebe selbst vorzubereiten. Aus der rückversichernden allegorischen Zutat war ein zugleich integraler Bestandteil und vermittelnder Vorbau des Porträts entstanden, das nun ausdrücklich ein die Liebe als Kunst und Kunstrezeption performierendes thematisches Gemälde über die Liebe ist und den Moment markiert, in dem die Leibesliebe der Menschen in Wirklichkeit in die Kunst des Malens einzieht.

Damit war die Krise bewältigt und über alle Erwartbarkeit hinaus fruchtbar gemacht. Da das Gemälde nun aber doch auch eine Auftragsarbeit war, stellte Leonardo es unter Mithilfe seiner Werkstatt übereilt fertig, so dass es stellenweise (links unten...) unausgemalt geblieben ist und Fehler wie der vielleicht von Salai stammende arg männliche Schultermuskel und die übergroße, zu keiner Sechzehnjährigen passenden Riesenhand stehen geblieben sind

Methode¹²

Einleitung

Dieses konsistent erscheinende Resultat, das sich zur phänomenologischen Interpretation wie eine invertiert-spiegelbildliche Wiederholung verhält, sie mit ihrem genetischen Ansatz aber in Zeit, Gesellschaft und Kunstgeschichte sowie eben damit im fachlichen Diskurs auch verankert, wird allerdings nur durch eine problematische Vielzahl von Methoden ermöglicht, die auf keiner gemeinsamen Linie liegen und ganz unterschiedlichen wissenschaftlichen Wertes... erscheinen...

Genesisorientierte Ausschichtung des fertigen Bildes

Das gilt bereits für die erste und ergiebigste Quelle historisch-genetischer Nachforschung, das fertige Bild selbst. Einerseits ist es Steinbruch für die Fahndung nach gängigen Bildformeln und Denkmustern, auf denen die Arbeit des Künstlers fußte, weil er Material brauchte, andererseits ist es ausweislich unserer Interpretationen so dezidiert ein Werk

¹² Analyse

Das fertige, uns vorliegende Bild ermöglicht es also, das zu isolieren und anderswo wiederzufinden, wovon es zehrt,

Überblick und Kombinatorik

fordert einen bewanderten Blick und ein umfängliches Sich-Auskennen in Kunst, Kultur, Philosophie der Zeit

suchen, sammeln, zuordnen

Erschließen, Folgern, Synthesen-Bilden

Einfühlung in den Produktionsprozess

zu rekonstruieren, wie der Künstler dies in das Konzept von etwas Neuem verwandelte

die Fähigkeit zu nach-schaffendem Nachvollzug

Einfühlungsvermögen, Vorstellungskraft und Eigenintuition, mit dem gepaart, was man auch Urteilskraft nennt.

Einfühlung in die professionelle Problemlage

Einer Genese, die dem gerecht werden will, bleibt nichts anderes übrig, als sich nach Kräften in das Innere des Schaffenden einzufühlen, wie er unverhofft in unvorhersehbare Schwierigkeiten geraten sein, ja vor dem Scheitern seiner ganzen Planung gestanden haben muss...¹²

Entsprechendes Rekonstruieren von Einfällen, Intuitionen, Erlebnissen: all diesen Bedingungen für Innovation-Kreation

Es wollen dann Intuitionen, Einfälle, Erlebnisse und sonstiges Ereignishafte erwogen sein, die der Maler gehabt und sich abverlangt haben muss, um Auswege aus der Krise zu finden. Notwendig werden Bewertungen wie die, ob die Krise vielleicht gar gefruchtet hat; einfühlende Offenheit für neue Perspektiven, die notwendig wurden oder vielleicht auch übers Vorausbedachte hinausführten...

Konkrete Phantasie

Thesenbildung und Urteil

Begrenzte Machbarkeit: also Modell nur

Nun fehlt es an vielem; kein Tagebuch, keine Briefe (Flaubert)

Aber das macht nichts, weil die Entstehungsgeschichte hier ja kein Selbstzweck ist oder sein muss: es reicht der Nachweis, dass sie geht (und von kompetenteren Verfassern in späteren Zeiten überholt werden kann)

der *Kunst* im emphatischsten Sinne, dass mit seiner Eigenart und mit seinen Neuerungen in jenen Bereich ragt, den Hegel dem absoluten Geist vorbehält: gehört also als treibendes Moment mit in die Geschichte der menschheitlichen Selbst- und Weltvergewisserung. Einerseits gehört es zu den maßgeblichen Fußabdrücken des Jahrtausendgenies Leonardo da Vinci, andererseits löst es auf originelle Weise das Problem, – als thematisches Gemälde – dem Reich der mimetischen Fiktionen und zugleich – als Porträt – dem der realitätsverpflichteten Gebrauchskunst anzugehören, was Alltagszugehörigkeit wie Alltagsreflexion zu seinen Dimensionen macht und empirische Forschung wie philosophische Auseinandersetzung auf sich zieht.

Der emphatische Ansatz als Kunst ersten Ranges und die entsprechend alternative Einfügung in Horizont

Als Kunstwerk von Rang mit entsprechender Innovationskraft verlangt das Bild einen anderen Horizont-der-Betrachtung als andere Auftragswerke eines Hofes der Zeit, nämlich den der Ideologie- und Geistesgeschichte, der die epochalen Leistungen von Wissenschaft, Religion und Künsten versammelt. In ihm ist es zu verorten, was den entsprechenden Überblick und eine Beurteilung in diesem Kontext erforderlich macht.

Der Ansatz von Werkoriginalität und die Versammlung des Ausgangsmaterials

Schlicht als Kunstwerk genommen, als autonomes Gefüge-in-sich, stößt das Bild sich von allem, was seinen mit anderen Werken geteilten Inhalt ausmacht, von den Bildformeln, Metaphern, Mythologemen, aber auch Ideologischem, von Denkmustern... ab und macht sie zum Material seiner Überformung – also zu historisch-genetischen Bedingungen, denen es entkommt, die es hinter sich lässt, die es möglicherweise überwindet – was rezeptive Aufmerksamkeit, Augen-„Beweis“ durch Zeichnung detektivischen Spürsinn und auf der anderen Seite eine gewisse Bildung viel Wissen (Sich-Auskennen) und Kombinationskraft erfordert.

Das Postulat des Leonardesken und die Rekonstruktion von Projektidee und Konzept

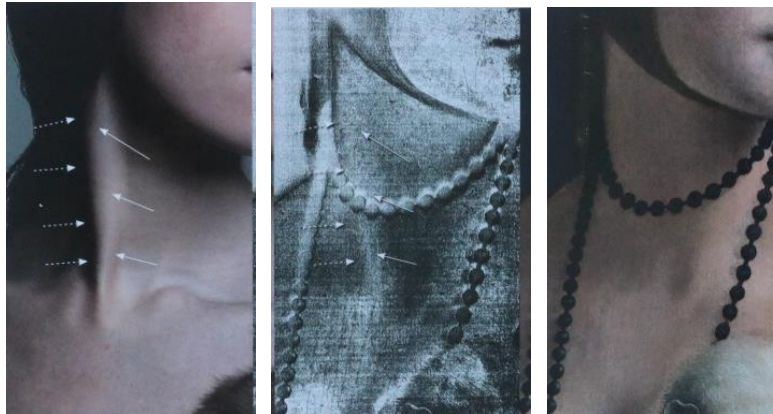
Einen weiteren Zugang bedeutet die Unterstellung, dass Leonardo hier so ähnlich wie auch anderswo gearbeitet haben wird, was zwar erstmal erwiesen werden muss, aber schon ein heuristisches Suchmuster darstellt, dazu angetan, Vorstufen des fertigen Bildes selbst, ihm vorausgehende Konzeptualisierungen... auszumachen: einfühlsam, eigenkreativ, vorstellungskräftig, wagnisbereit. Tatsächlich geht die Untersuchung in erkundender Absicht so weit, verlorengegangene, aber zu postulierende Vorstudien Leonardos eigenschöpferisch zu rekonstruieren, mit dem Zeichenstift: s. rechts:

Rainer Grimm



Der Ansatz bei der Technik und die Rekonstruktion der Ermalung

Reichen Ertrag bietet die methodische Konsequenz aus der Überlegung, dass Leonardo ja auch ein Neuerer auf dem Gebiet der Maltechnik war, aber in dem Sinne, dass er damit sein bevorzugtes Erkenntnismittel oder Forschungsinstrument ausbaute / verfeinerte: detailgenaue, letzte Feinheiten des Verfahrens rekonstruierende Beschreibungen des Malens-Lasierens-Übermalens-Lasierens... z.B. ermöglichen den genetischen Zugang zu dem geschaffenen „Wunder“ der Bildlebendigkeit-Bildpräsenz, in der etwas Unbegreifliches und noch nie so Fixiertes aufscheint: die *Liebe*, das *Selbst*...



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

Der Ansatz beim Widerspruch und Wechselspiel von thematischer Fiktion vs. Porträt und die historisch-systematisch-taxonomische Verortung des Bildes

Einleitung

Einen letzten Ansatz zu seinem genetischen Verständnis bietet unser Gemälde dadurch an, dass ihm mit seiner urtümlichen Erstidee her schon der Doppelcharakter eingeschrieben ist, einerseits ein Bild über die Liebe und andererseits Porträt, also wahre Abbildung eines historischen Menschen werden zu sollen, hier Fiktion und dort Reportage, und dass aus dieser Doppelung und diesem Widerspruch etwas Drittes und möglicherweise *das* Innovative oder Revolutionäre des Werkes entstanden ist.

Widerspruch und Wechselspiel

Das Porträt will als dargestellte Wirklichkeit die getreue Abbildung dieses empirisch vorkommenden Menschen (womöglich / ... in seiner ihn bestimmenden und / oder von ihm bestimmten Umgebung-und-Situation), während die thematische Fiktion auf das Allgemeine aus ist, wie es in der Realität allerorten und jederzeit aufscheinen kann, jedenfalls ungebunden an raum-zetliche und fallweise... Singularität, die ihr nur als prinzipiell auszutauschender Träger dient...

Synthesis: Das ganz erfüllte Porträt und das Paradigma einer „realistischen“ (statt allegorisierenden) Malerei

Zunächst ist ein Nebeneinander / ein Sowohl-als-auch denkbar und sicher auch gedacht gewesen: warum nicht ein Porträt, das zugleich...? Es wird sich aber, und zwar ereignishaft, überraschend, als Heureka, etwas Unvorhersehbares ergeben haben: dass die auf das Wesen der Liebe angesetzte malerische Fiktion letztlich als Epiphanie einer Form von „Geist-dieses-Menschen“ ins Ziel kam, die nach nie formuliert worden war, obwohl die Menschen sie immer schon gekannt haben: als jenes tiefere emphatische *SELBST*, das von jenseits des SEINS kommt und der Macht des Allgemeinen nicht unterliegt; das immer nur als Werdendes vorkommt, aber dem artikulierenden und um Kontinuität ringenden Bemühen des konkret-individuellen Subjekts-je unterliegt: das dialogische Aufeinandertreffen zweier solcher, einander erkennender Subjekte und ihre wechselseitige Förderung-hierin ist die Liebe – und dass *damit* entdeckt war, worauf es im Porträt, wenn es wahr sein sollte, ankam. Um die Liebe darstellen zu können, musste Cecilia dargestellt oder abgebildet werden, wie sie zutiefst und noch jenseits ihrer feststellbaren Identität „ist“, besser am Werden war, was sich im Liebesblickwechsel mit ihrem Geliebten offenbarte, also in der Fiktion, aber nur an ihr selbst – porträtierend, vor Ort, auf das Ereignis lauernd – ablesbar war.

Der „passierte“ Kurzschluss mit der um eine thematische Wahrheit ringenden Fiktion – bei Leonardo ein Experiment-mit-dem-Blick – hatte *der Porträtkunst eine neue Dimension* erschlossen – es galt von nun an je diesen Menschen in seiner je „kommen“ könnenden Lieblichkeit festzuhalten – indem sie eine Sache der Liebe und des Jetzt-auch-vom-Maler-„geliebt“-Werdens geworden war und in den Spitzenwerken bleiben würde (so lange es ging*).

Er hatte aber auch die fingierend-darstellende und thematische Wahrheit anstrebende Malkunst revolutioniert, indem sie von nun an auf *Liebe* verwiesen war: nicht unbedingt auf deren Darstellung – von der war sie nur abgelernt worden – aber auf deren malende und dann (durch den Betrachter) rezipierende *Performanz*.

Method

Es geht also jetzt / hier um die Genese des Gemäldes als paradigmwechselnden Meilensteins der Kunst-, wenn nicht überhaupt „Erkenntnis“-Geschichte. *Methodisch* kommt das darin zum Ausdruck, dass mit denkerisch-malerisch-schöpferischen Ereignissen und mit unvordenklichen Einfällen zu rechnen war und zu ihrer Einholung / Bewältigung philosophiert werden musste: wir bewegen uns am Rand des Begreiflichen, dort, wo

Transzendenz aufscheint (heruntergedimmt auf die, entmythologisiert / entmetaphysiziert zu der sich ihrer bewusst werdenden nichtidentische Leiblichkeit) und das Geheimnis oder das Wunder beginnt.

Philosophie als Methode

An dieser Stelle gehen Kunstkritik und Philosophie ineinander über: Dieses Gemälde ist am Ende nur als der „philosophische“ Meilenstein zu deuten, bei dem das Geschäft einer Kunst, die auf Wahrheit ausgeht und sich mit Leonardo als Speerspitze der Wissenschaft versteht, in das übergeht, was herkömmlich das der Philosophie ist, von dieser aber nicht mehr oder noch nicht wieder betrieben werden kann, weil bzw. solange sie in den Grenzen des begreifenden, und das heißt: onto-logischen, auf SEIN (als Bemächtigung) fixierten Einsehens verbleibt. Forschend-malend vor Ort, angesichts eines auratisch-charismatisch *liebenden*, darin aber zugleich besonderen und exemplarischen Menschen, den es historisch-wirklich gegeben hat und der für Mitwelt wie Nachwelt im Wesen seiner selbst zu fixieren war (eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit), erlebt Leonardo rekonstruierend-ermalend / ermalt Leonardo erfahrend, was die Philosophie noch nicht denken kann: dass die Liebe das andere, das machtbefreite und von Macht befreiende andere Sein – besser: Seinen – ist, in welchem die – nichtidentischen! – Selbste von ehemals Subjekt und Objekt dialogisch zu einander kommen. Er erfährt es in der ablernend-fingierenden Rekonstruktion von Cecilia-Ludovicos Liebesblick, um es „erst“ für die darzustellende Wirklichkeit der Liebe und „dann“ – in Wahrheit zugleich damit – für das in Auftrag genommene Porträt auszumünzen, für beide, für die Porträt- wie für die thematisch-gegenständlich Fiktionsmalerei, neue Paradigmen zu schaffen: das spezifisch moderne Porträt, das statt äußerer Ähnlichkeit plus Idealität... das radikalauthentische Selbst-in-statu-nascendi-permanentis des Leibes vorführt, und das spezifisch moderne, schließlich von Courbet zur Kulmination gebrachte spezifisch moderne Wirklichkeitsbild, das buchstäblich liebend nach dem *Selbst* jeglichen „Objekts“ fahndet (bei Courbet „sprechen“ dann im auf den Betrachter übertragenen Blick des professionell liebenden Malers sowohl die Leibesnacktheit [Origine du monde] als auch die sterbende Forelle und gar das tobende Meer), während die Philosophie erst *postmodern* und hinter der Kunst sich einreihend dies Nichtidentische avisiert.

Wie man sieht, muss Kunstkritik auf hohem Niveau *philosophieren*, um in die wirkliche Tiefe von einem wie Leonardo und dieses epochalen Gemäldes von ihm zu gelangen.

Genesisorientierte Interpretation der durch Phototechnik ermittelten Vorfassungen

Einleitung

Von geradezu sensationeller Ergiebigkeit für die Entstehungsgeschichte sind die von P.C. durch Phototechnik ermittelten Vorfassungen, dokumentiert in einem opulenten...



Interpretation der Bernia-Korrektur

In einer „tiefen“ und also frühen Malschicht haben Cottes Durchleuchtungen eine Fassung zum Vorschein gebracht, in der die Porträtierte noch durchgehend so schlicht in Brauntönen gekleidet ist, wie es die linke Seite des Gemäldes zeigt. Auf seiner Linie wie auch derjenigen der herkömmlichen Sichtweisen hat die Hinzufügung eines tief blauen geschlitzten Überwurfs, der purpurrot aufklafft, den rein ästhetischen Sinn einer optischen Aufwertung, während wir nach dem Zwingenden fragen, das von der erfolgten Verwandlung des Gemäldes in die paradigmatische Neuigkeit einer mit äußerster Präsenz zum unmittelbaren Ausdruck gebrachten *Liebeswerbung* ausgegangen sein muss – nach dem *Sinn* also im Ensemble der Stimmen, die das Bild als ein Werk des neuen Typs konstituieren, bei dem alles auf immanente Stimmigkeit ankommt. Die gewonnene Einsicht, dass Cecilias Antlitz in aller



Unmittelbarkeit ein Liebesverlangen aufscheinen lässt, das Leibesverführung und Kommen-Lassen der tieferen Selbst gleichzeitig ist, traditionell gesprochen niedere und höhere Liebe, Sexus, Eros und Agape in einem, öffnet die Augen für eine notwendig gewordene Umakzentuierung: das Moment der Leibesverführung, im koketten Gang mit Schulterblick diskret angedeutet, musste stärker nach vorn gebracht werden, wenn es in der Sublimation nicht untergehen sollte: also Reizmäntelchen, über die Schulterblickschulter geworfen den Schulterblick massiv unterstreichend / hinterfütternd ein durch symbolische Verschleierung gerade noch ziemliches Winken mit der Geschlechtsöffnung.

Methodisch besehen, also: werkimmanentes Interpretieren plus ethologische Analyse von Mode und persönlicher „gerichteter“ Einkleidung...

Rekonstruktion einer Krise

Im übrigen findet sich nach Einmalung des spanischen Reizmäntelchens dort, wo das Hermelin hinkonzipiert war, eine Leere. Ohne Sinn für die Statik von Cecilias Gang und transitorischem Verharren im Schulterblick-Kontrapost sowie als Naturwissenschaftler auf handfeste Kausalketten fixiert schlussfolgert Cotte selbst, dass wir jetzt die erste und auch

übergebene Endfassung des Porträts vor uns haben, in die Leonardo auf Verlangen des Moro erst nach Jahren das „Hermelin“, wie er es gegen den eigenen Augenschein* nennt, eingefügt habe. Von der Unerlässlichkeit eines Hermelins für Erstkonzept und Bildplan / Blaupause überzeugt, halten wir das für abwegig und konstatieren mit Blick auf die Leerstelle – erschließen es mit gewagter Hypothese –, dass Leonardos Projekt an dieser Stelle in eine tiefe, das auskonzipierte und auf die Walnusstafel vorgezeichnete Bild über die einprogrammierte Offenheit* hinaus in eine tiefe, das in der Hauptsache schon fertige Gemälde unmöglich machende *Krise* gestürzt war: *das Hermelin*, seinem Wesen nach allegorisch, *ging nicht mehr*: die in atmosphärischer Dichte und äußerster Präsenz vor Augen geführte Alltagswelt-der-Cecilia-in-einer-bestimmten-Sekunde vertrug die ja ohnehin mehr als Absicherung vorgesehene Beigabe von verkörpertem Hintersinn nicht mehr, und dieser hatte sich mit dem Gelingen des Experiments: dem Sich-Einstellen des Liebesblicks in Realität und Fiktion, zudem erübrigt: Unantastbarkeit, Tugend, innere Stärke der Cecilia waren – als *intrinsische* Qualitäten – schon da. Das *geplante* Bild aber, im Grundriss und unwiderruflich das einer Frau, die etwas Bedeutsames vor sich herträgt, war gescheitert.

Methodisch besehen also: Analyse von Statik, Argumentation mit kunstwerklicher Entwicklungslogik, Sich-Versetzen in den künstlerischen Produktionsprozess incl. dessen subjektiven Erlebens durch den Künstler selbst, Beurteilung einer handwerklich-fachlichen Problemlage – wieder aufgrund von *Werk*-Interpretation, Phantasie einer (Krisen-) Situation...



Rekonstruktion einer Umkonzipierung

Die gewagte, aber unumgängliche Rekonstruktion dieser Krise lässt dann das „alsbaldige“ Auftauchen eines Tierkopfes in einer vordergründigeren Fassung in einem ganz anderen Licht erscheinen als Cotte, seinem Entdecker: für ihn ist das die erste Spur des Hermelins überhaupt, während wir in ihm schon den späteren Furetto erkennen (!)*, der zunächst einmal die dezidierte Absage an allegoriekonnotierten Hermelinismus darstellt: ein Non-Hermelin, noch kein Frettchen und ganz unstilisiert, aber schon unserm Mitleid überantwortetes, verzweifelt liebebedürftiges Haustier

Methodisch besehen also: intuitives Vergleichen-Wiedererkennen → psychologisch-ikonologische Interpretation



Rekonstruktion der Verwandlung der Hermelin-Allegorie in ein repräsentatives Realtier

Noch weiter „vorn“ oder „oben“ und also später dann ein weiteres Tierprovisorium: länglich und beschnurrhaart... wie alle Marder, aber als Schoßtier versuchsweise in Cecilians Arm gegossen: Antihermelin, jämmerliches Haustier, ebenfalls noch sehr embryonale Vorstudie zum endgültigen Furetto-als-repräsentativ-ausstilisiertem-?Maskottchen, dessen Genese wir nun entwicklungslogisch-systematisch rekonstruieren (Methode!) können: *erst* die aus einem verfügbaren Formenschatz konstruierende Herausarbeitung generischer Qualitäten wie Equitas (paradierende Aufrichtung), Leonitas (Majestät), Canitas (Ergebenheit und resigniert-melancholische Unterwerfung), *dann* die biologisch-taxonomische Spezifizierung als Frettchen, *schließlich* die Einholung, die Integration in ein von seiner Thematik, der Leibes-Liebe gesättigten Bildes, der klassischen Komödie vergleichbar, wo sich das vornehme gern in einem Dienerpaar spiegelt.

Insgesamt besehen, erweist sich das neukonzipierte Begleittier als leidlich realistische, aber doch symbolisierend-bedeutungsträchtige Zugabe von verlagertem Gewicht: thematisch erweiterndes und zudem propädeutisch-didaktisches Doppelporträt...

Methodisch besehen also: Bio-Taxonomie, Bildanalyse mehrfältig (Tier in der Bildfiktion, Symbolqualitäten, Formensprache [Spiegelung]), Methodenreflexion

Genesisorientierte Kritik der Fertigstellung des Bildes

Die Vielfalt der Methoden findet ihren Abschluss in Beschreibung und Kritik des Bild-Abschlusses, dessen Verfrühtheit immer schon aufgefallen ist, aber aus Respekt... und Hermoniestreben... / unter der Leit- und Zwangsvorstellung, es müsse ein Meisterwerk vorliegen, heruntergespielt wird. Wir dagegen haben ja gefunden, dass Leonardo sein Primärziel, der Liebe auf die Spur zu kommen,



mit dem Antlitz der Cecilia schon... - und damit zugleich auch – auf erhöhtem, ein neues Paradigma schaffendem Niveau – das nächstprimäre Ziel eines vertieften... Porträts... längst erreicht undp bereits ein Krise ins Produktive gewendet → zu einem (didaktischen) Ausbau des Bildes genutzt hatte.

Laienempathisch können wir nachvollziehen, dass er keine Lust mehr hatte, zumal er das Bild ja doch nicht behalten und wie die Mona Lisa... behalten konnte, um... Wir sehen also gnadenlos-kritisch nicht nur die Unausgemaltheit unten-links, sondern auch die Monstrositäten von Schulter und Hand und wagen die hypothetischen Erklärungen, dass es im Falle der Schulter einfach bei etwas belassen wurde, was noch vor den Sitzungen mit Cecilia im Atelier entstanden war (es könnte sich um die Schulter des dort als Modell verfügbaren Salai handeln: Augen-



„Beweis“ durch Zeichnung), während im Falle der Hand ein entmotivierter Meister die ungeliebte Fertigstellung einem fähigen, gut ausgebildeten, mit den eigenen Schlichen vertrauten Schüler überlassen hat, der dann in den ihm erteilten Anweisungen stecken blieb und die Disproportion zu Cecílias Körperlichkeit-im-Ganzen mit Schülertrotz („klammheimlich“) hinnahm... und von der Unausgemaltheit wohl angenommen wurde, dass sie nicht bemerkt werde.

Methodisch besehen, also: formalästhetische Kritik, sehr hypothetische, sehr gewagte Künstler-Einfühlung, Augen-„Beweis“ durch Zeichnung, spekulatives Unterstellen von suboptimalem Künstlerverhalten und egozentrischer, die persönliche Befindlichkeit übergewichtender Prioritätensetzung

Bilanz

Einleitung

Sind damit unsere Ziele erreicht? Sie waren: Einbettung in die Geschichte, Anschluss an Forschungsstand

Einbettung in die Geschichte

Einleitung

Wie war es möglich?

Die hergebrachte Genetik umgeht diese Frage durch Positivismus: dass es möglich war, ist durch Wirklichkeit erwiesen, also brauchen wir nur nach den Fakten zu suchen...

„Theoretische“ oder Denk- und erwiesene Konkret-Möglichkeit: wie es wirklich gegangen sein könnte: DAS ist unser Ansatz

Warum ist das so schwierig, so schwierig, dass es solchen methodischen Aufwands bedurfte / bedarf?

Es ist schwierig wegen der ungeheuren Fallhöhe oder des Spagats...

Hier: das Kunstwerk in seiner Spezifik und Werk-Singularität, Autonomie... In seinem absolut-geistigen Wahrheitsbezug. In Spitzenwerken und bei Leonardo gar: Malen als Höchstform des Forschens, was jedes Werk darauf verpflichtet, über Grenzen hinauszugehen, ja geradezu / fast: Paradigma eines Neuen zu werden

Dort: Die krude Wirklichkeit in ihrer Macht- und SEINS-Bestimmtheit und in ihren „Kausalitäts“-Beziehungen, -Ketten

Von hier aus führt kein Weg nach dort („Hier“). Zum „Wunder“, zum Geheimnis. Und doch ist es kein Wunder und kein verschlossen bleibendes Geheimnis: kein Geniekult, kein metaphysisches Raunen, kein Irrationalismus, keine Esoterik ist angebracht

Wohl aber: Vielfalt der Methoden, darunter unorthodoxe: das menschliche Erkenntnisvermögen ausschöpfende, einander scheinbar entgegengesetzt / unverträglich, die ganze Skala von unmittelbarer Einfühlung bis metaphysischer „Abstraktion“.

Bilanz der Methodik¹³

Einleitung

Es stellte sich heraus, dass einerseits sehr genau / akribisch im Sinne hergebrachter Forschung gearbeitet werden konnte, andererseits aber in methodisches Neuland / Problemland vorzustoßen / überzugehen war: A Philosophie, ...

B: textgattungsprengend,gezogene Wissenschaftlichkeitsgrenzen überschreitend ins romannahe Reich der Fiktion... Vermutung... Phantasie, ja Eigen-KU

... Fallhöhe, Spagat

¹³ Aus Methodendivergenz erwachsende Darstellungsprobleme

Entsprechendes Neben- und Durcheinander verschiedenster „Methoden“: Analyse, Synkretismus, Spekulation, Einfühlung, Nachschöpfung...

Beobachtung, Analyse, Kombinatorik, Interpretation, ..., ..., ...,

All dies zusammengenommen bürdet dieser Genetik eine ungemeine Vielfalt verschieden(st)er Methoden... auf, von denen etliche nicht zum Repertoire hergebrachter Wissenschaftlichkeit zählen: neben Analyse, Beleg..., ..., ... und Schlussfolgerung eben auch das Sich-Ausmalen von nie belegbaren Ereignissen, Erlebnissen, der Nachvollzug von unvordenklichen Einfällen, das Sich-Hineindenken oder -phantasieren in die Malerpsyche mit professionell gefärbten Problemen, die dem Laien erst einmal gar nicht zugänglich sind – bis hin zum Wagnis des versuchten Nachvollzug des Kreativektes, wobei die Grenze zwischen „konkreter“, d.h. begründeter, und „abstrakter“, d.h. grundloser und sozusagen wilder Spekulation schwer zu ziehen sind.

Identifizieren, Zuordnen, Kombinieren

...

Aber auch, aus der betonteren *Werkperspektive*, Neuentdeckungen: Maria Magalena., Palladium
Immer aber ist nach der Verwandlung zu fragen, nie sind wir schon da, nie kann eine Kausalbeziehung oder sonstiges Determinierende, vorweg Fixierende hergestellt werden: Auftrag, Bildformeln, Denkmuster, Formen, Stilistisches, Normatives

Konzipieren

Die erste Rundum-Verwandlung allen Auftrags, Vorhabens, Materials, Wissensbestandes...

Non-additiv, nach eigenem Stil, aber eben damit auch je-spezifiziert: der geniale Aufgriff des Showdown-Blickwechsels: *nachschaffend* zu rekonstruieren, wenn auch von anderen Werken + Seklit lernend Sich-ausmalend! Gewagte zeichnerische Rekonstruktion eines „Leonardo“! (Grimm)

I: Von der Versammlung der Muster zur Nach-Kreation des verlorenen #Bildplans / der Blaupause

Das wird bereits im Vorfeld des Malens-im-engeren-Sinne oder KUNST-Produktion sdhrend deutlich. Das Material, mit dem erarbeiten wird, besorgt sich Leonardo nicht anders, als wir das auch tun würden würden: nach Verfügbarkeits- und ökonomischen Kriterien, und so können wir das mit den entsprechenden Methoden des Identifizierens, Abgleichens, Sammeln..., auch Kombinierens... erfassen – historistisch-positivistisch – aber sobald wir so etwas wie Konzept oder Plan ins Auge fassen, müssen wir uns zu Nachschaffenden machen = in die „Seele“ des *Künstlers* uns einfühlen, ja evtl. eigenproduktivNach-schaffen, was verloren ist.. So haben wir nicht nur einfühlsam er-phantasiert, was einer wie Leonardo / ... sich nach erteiltem Auftrag *zur Aufgabe* gemacht haben wird und welche Idee ihm zu einem Konzept gekommen sein muss (rekonstruierbar aus dem fertigen Bild), sondern wir haben uns das sogar durch zeichnende = selbst künstlerische / ausführende Rekonstruktion und fast Fälschung konkretisiert, um den Erweis / die Bestätigung durch Augenschein zu bekommen: Ja, da kann, wenn nicht muss ein durchdringend BLICKENDES Hermelin (! noch kein Frettchen) vor sich her getragen worden sein.

II: Von der Handwerklichkeit des Malens in Öl zur philosophierenden Rekonstruktion eines Wahrheitsgeschehens¹⁴

Ähnliche Methodenamplitude bei der Formanalyse (), die bei der Maltechnik ansetzt. Beschreibung der Öl-Technik-mit-sfumato geht über in psychologisierend- phänomenologisierendes Sich-Einfühlen, das „alle Sinne“ und gar die autobiografische Intimerinnerung des Betrachters mitnimmt, aber mit Kollektiv- und Geltungsanspruch, so dass es zur Rekonstruktion eines Wahrheitsgeschehens kommt, was wiederum Philosophie ins Spiel bringt.

Von der Technik-Beschreibung über Lebendigkeit und Präsenz-als-Stil zur Rekonstruktion der Ermalung und des Ermalten: Das Liebes-Ereignis fiktiv wie performativ in Fiktion und Porträt. Phänomenologische Rekonstruktion einer SEINS-Transzendenz unter Berufung auf die autobiografische Intim-Liebes-Erfahrung des Betrachters Auto-Bio-Psychologie-Psychologieüberschreitung → ein Wahrheitsgeschehen

¹⁴ Ausgehend von der Öl-Technik: die den Betrachter hereinziehende und ihn das gemalte Wesen empathisch verinnerlichen machende Mal-Performanz, die zugleich auf Belauern beruht: Ereignis-Erfahrung vor Ort rekonstruierend festhält. Feinste Pänomenologie (die autob. Liebeserinnerung)! Mit Risiko der handwerklichen Inkompetenz

III: Von der phänomenologischen Ermittlung von Transzendenz zur kunstwissenschaftlichen von Paradigmen und ihren Wechseln¹⁵

Wenn aber Philosophie als Methode ins Spiel kommen muss (weil das Malen bei Leonardo / in diesem Bild mimetisch wie performativ ein metaphysisches Wahrheitsgeschehen hervorruft / ins Werk setzt), dann auch Kunsttheorie: Kunst bzw. die Avantgardekunst Malerei wird an dieser Stelle im Kern etwas, was sie vorher nicht war, wodurch mit diesem besonderen Werk zugleich neue Paradigmen entstehen: das moderne Porträt und – Courbet vorwegnehmend und in seinem Sinne – der moderne Realismus. Was keine Etikettierungen sind, sondern herausarbeitet, was im Bild selber / was im Prozess seiner Ermalung geschieht: Methode.

IV: Von den Ergebnissen der Durchleuchtung zur Rekonstruktion einer Projektkrise und der eines gewandelten Konzepts

Selbstverständlich ist auch für unsere Genetik-des-Gemäldes die neueröffnete Möglichkeit, per Phototechnik in die Entstehung hineinzuschauen – indem sie uns übermalte Vor-Fassungen zu lesen gibt – von größtem Interesse: wir beteiligen uns mit Begeisterung. Allerdings ist es wie mit dem Aufspüren von gängigen Bildformeln usw.: wir begnügen uns nicht damit, das sichtbar Gemachte in Zusammenhängen von Ursache und Wirkung, Mittel und Zweck, Absicht und Effekt, Auftrag und Auftragserfüllung... zu sehen, sondern stellen es auch in die zuletzt entwickelten Kontexte und erfassen dann, dass die Hinzufügung des Reizmäntelchens aus der veränderten Logik eines Porträts heraus notwendig geworden war, das Tugend nicht mehr „rhetorisch“ konstatierte, indem es sie an Beigaben festmachte, sondern als intrinsische Qualität des oder der Porträtierten *selbst* zum Ausdruck brachte; viel gewichtiger aber: dass das Hermelin in einer bestimmten Phase nicht deshalb fehlt, weil es nie da war, sondern weil es durch die aus innerer Notwendigkeit heraus erfolgte paradigmatische Verwandlung des Gemäldes in seiner Substanz ebenso unmöglich wie überflüssig und kontraproduktiv geworden war; und dass *dieses* Fehlen wegen der technischen Unentbehrlichkeit eines einhergetragenen bedeutsamen Objekts eine tiefe Krise des ganzen Projekts bedeutet haben muss, die nur durch durchgreifende Neukonzipierung zu bewältigen war: statt Frau-mit-Maskottchen nun Doppel-*Porträt* mit jenseits des Rahmens anwesendem Dritten – Porträt mit Emphase sprechen, weil in paradigmatisch

¹⁵ Gültigkeit

**Aber reflektiert: für alle, so dass wir das eingebrachte Intime als Gemeinsames erfahren
Und mit Philosophie identifizieren können: KU als Liebe**

Paradigmenwechsel

**Die auf professionelles „Lieben“ gegründete, in Courbet kulminierende... modern-„realistische“
Tafelmalerei = Sorte von Bildakt-Kunst
Mit Philosophie um- oder ausdeuten: > Liebe; Sich-Geben-Lassen des Nichtidentischen**

neuem, in einem spezifisch modernen Sinne – , statt für sich sprechender fiction eine solche mit Vorspann oder Vorhof, durch den oder in dem auf das Hauptereignis des Bildes vorbereitet wurde, zugleich seine Thematik um das der Mensch-Tier-Beziehung erweiternd. Wieder wird Kunst-Theorie zum Interpretament, zur werkerschließenden Methode.

**Aus der Logik des Paradigmenwechsels zu erschließen, veranlasst durch Verschwinden des Hermelins so schon, dann auch und gerade durch Cottés hermelinlose Zwischenfassung. Bernia als Detail-, nicht als Generallösung: Urteil! ~ Künstler selbst! Einfühlung: er bekam die Krise! Wegschmeißen oder Aussägen! Methode: Erschließen < Festmachen durch empathische Ausmalung. URKOPF dann empathisch-genialisch als vorwegnehmende Vision, die noch kein Fleisch hat und dies dann schrittweise bekommt: näAbschn.
Spekulationen um Herkünfte: Kürschner? Hypothetisch s.u.!**

V: Nachschöpfung einer Schimäre¹⁶

Vom begründeten Postulat einer Werk-Krise zur Unterstellung einer persönlichen des Schaffenden selbst ist es ein Schritt, der nicht getan werden muss, hier aber getan wird, um der Sache Gewicht, Plastizität, Nachvollziehbarkeit zu verleihen. Solche Einfühlung kann aber auch einen methodischen Sinn haben, und den entfaltet sie hier, wenn es um den merkwürdigen Kopf geht, der nach den Durchleuchtungen Cottés plötzlich dort auftaucht, wo das emblematische Hermelin soeben verschwunden oder „gestorben“ war. Außer dass es sich wieder um eine Art Wiesel oder Marder handeln könnte, hat dieser Kopf nichts mehr mit dem Hermelin, wie es konzipiert gewesen sein muss (allegorisch-heraldisch) oder möglicherweise konzipiert gewesen war (s.o.: mit durchdringendem Parallelblick auf den umzustimmenden Moro), zu tun – ja es wirkt sogar wie dessen ausdrückliche Negation: antiallegorisch und unrhetorisch, ohne schon als Frettchen kenntlich zu sein oder die Stattlichkeit des Furetto aufzuweisen. Es hat aber bereits die hündisch-melancholische Ergebenheit im Gesicht, die den letzteren dann auszeichnet, scheint wie er gestimmt zu sein (depressiv verstimmt), ähnelt ihm sogar physiognomisch und gibt sich als Menschen-Tier zu erkennen, jedenfalls ein Haustier und Schoßtier, uns angeähnel, wie das so ist. Eingefühlt in den von der Werk-Krise mitgenommenen und in ihr „verzweifelt“ nach Auswegen suchend, kann man dem mit so etwas wie Psychoanalyse beikommen: Ist dieses schattenhaft Tier nicht im Sinn eines Freudschen Phantasmas die vorlaufende Vision eines noch ungeformten Wesens noch unbestimmter Art, das aber den Gegenpart zu Cecalias selbstbewusster Liebeskommunikation abgeben könnte? Ich gehe sogar noch einen Schritt weiter und erspekuliere haltlos ein „Kürschnererlebnis“: könnte Leonardo nicht auf dieses Un-Wesen gekommen sein, als er sich auf der Suche nach Inspiration bei einem Kürschner umsah (nichts dergleichen ist

¹⁶ **Bildanalyse nach ?Dimensionen (Generik, Spezifik, Individualität...). Sehr hypothetisch DIES Nacheinander: Vision-Generik-... - aber exemplarisch: so könnte..., anders ginge auch, Hauptsache: Möglichkeit, was immer die wahrscheinlichste sei**

überliefert) und auf die mangels Augen blicklosen entschädelten „Gesichter“ von allerlei Pelztieren stieß? Einen methodischen Sinn hat das, befreit es uns doch erstens aus der Engführung durch Cotte, der partout wieder ein Hermelin sehen will, und ermöglicht es doch, sich in dem sozusagen wolkigen Frei-Raum der assoziierenden künstlerischen Einbildungskraft zu bewegen.

„Inside Leonardo“, „being Leonardo“ sind wir dann imstande, mit scharfer Beobachtung der späteren Malschichten und analytisch-synthetischer Unterscheidung von Dimensionen der Formgebung zu rekonstruieren, wie dann der schließliche Furetto entstanden ist, wie wir ihn nicht nur aus ästhetischen Gründen nennen¹⁷: *erst* generisch (in seiner hündisch-melancholischen Ergebenheit bei löwenhaft heraldischer Aufrichtung...), *dann erst* spezifisch (zumindest entwicklungslogisch, wenn nicht auch zeitlich) als unverkennbares Frettchen und schließlich als das animal sui generis, das der im Bild seine Funktionen erfüllende „Furetto“ am Ende ist.

Überleitung¹⁸

Nun ist die hiermit hinlänglich charakterisierte (!) Einbettung des Bildes in seinen historischen Kontext und Horizont die Vorderseite der Medaille, auf deren Rückseite sie der Anschluss unserer unorthodoxen, ausreißerischen, provozierenden Forschungen an den Stand der vorfindlich-fachlichen Forschung ist: nur indem sie dieses ist, leistet sie jenes / sie leistet jenes, indem sie dieses tut. Vergewissern wir uns dessen, indem wir a) auf den Ertrag schauen und b) abklären, welcher Art dieser Anschluss ist!

¹⁷

¹⁸ **Fazit: eine hypothetische Einbettung**

Methodenpotpourri mit Widersprüchen, Brüchen, Ungleichmaß, drastischen Wertigkeitsdifferenzen...

Wagnissen, Bruchstellen

Insgesamt „nur“ hypothetisch, aber erstens kann es anders nicht sein

Es geht aber besser: eben darum ist diese hier auch nur ein Pamphlet, berechtigt aus offenbarem Außenseiter- und Philosophen-Desiderat

Nimmt man das alles zusammen, kann einem bei der Frage, wie man derlei Heterogenes zusammenhängend und lesbar darstellen soll, bange werden. Zuvor stellt sich aber eine andere Frage: In welchem Sinne ist das überhaupt Wissenschaft? Das wiederum sollte klarer werden, wenn wir uns nun zunächst dem anderen Anlass für diese Genese zuwenden: mit unserer ausreißerischen Deutung des Gemäldes Anschluss an den Stand der Fachwissenschaft zu bewerkstelligen.

Anschluss an den Stand der kunsthistorischen Forschung

[Einleitung¹⁹]

Die historischen Bedingungen

Sie sind, wie sich denken lässt, bestens erforscht, und ich habe mich so gut ich konnte informiert und reproduziere... Diese Forschung kulminiert in der unanfechtbaren* Konstruktion eines Auftrags... Zweifellos sind durch die Beauftragung Interessen... in das eingeflossen, was..., und...

Durchdrungen von dem, was die Tiefeninterpretation von Präsenz, Singularität und Philosophizität des Gemäldes erbracht hat, konnte ich hiermit nicht zufrieden sein...

Leonardo verfolgte mit seinem Malen andere Ziele, ... Es war ihm Medium der Wirklichkeitserforschung = dessen, was die Welt...

Wahrscheinlich ist, dass er sich den Auftrag gezielt besorgt hat.

Damit aber rückt das Werk in ganz andere Zusammenhänge: Geschichte der *Kunst* (nicht nur des Porträts) in ihrer paradigmatischen Entwicklung; Geschichte der Wahrheit / der „Philosophie“; der LIEBE metaphysisch-ontologisch < des Individuums, der Persönlichkeit < der Politik- und der Gesellschaftsgeschichte: Emanzipation (gerade auch der Frau), Überwindung der Standesschranken.

Was ist Kunst? Was ist Liebe? Als Naturkraft < Seinsmodus

Das Material

Ebenfalls gut erforscht: Embleme, Allegorien, Bildformeln, Mythologeme, ...
Versatzstücke, Malkonventionen, Denkmuster, Denkmoden wie Platonismus-Petrarkismus
auch im gesellschaftlichen Leben / an den Höfen. Ideologisches wie das Hierarchische
(notwendig falsches Bewusstsein wie das der Notwendigkeit von Hierarchie), die
Machtanbetung + MODERNisierung – MORO! Charismatische Persönlichkeit: das
Individuum unabhängig von Geschlecht und Stand

- was man das Material nennen kann. Wir haben dankbar Gebrauch gemacht...

Angeschärft aber (s.o.) noch genauer hingesehen und umfänglicher recherchiert (auch
Zufall: M Magdalena! (auch dank der realismusnäheren Schulterblick-Sicht!) Palladium! (aus
empathischer, liebender, Erinnerung ins Spiel bringender Vertiefung ins Bild

Wir bleiben aber an keiner Stelle bei Affirmation stehen (Positivismus, Reduktionismus).
Material als Material: wird „verdaut“, integriert, umfunktioniert und -gedeutet: (schulter-)
Blick, Hermelin, LIEBEsemphatik / -Platonismus. MACHT-Anerkennung und weibliche
Gegenmacht der Verführung < Macht-Absage und -Aufhebung. Von der Persönlichkeit zum
SELBST

A Interpretation von Absichten und Motiven

B WERK-Interpretation

Das Paradebeispiel für unsern Umgang mit dem, was bei Leonardo Material ist, ist aber das
Hermelin. Belässt es die hergebrachte genetische Information in der Allegorizität, der es
zweifellos seine Anwesenheit im Bilde verdankt, um so das ganze Werk als ein allegorisches
(Krakau: „Allegorisches Porträt der CG“) festzuschreiben (= die große Misere der etablierten
Forschung-und-Ausstellung / Vermittlung, gegen die hier angegangen wird), so machen wir
diese Sicht zunächst stärker, als sie je war*, und reichern sie sogar ausdifferenzierend an (s.
im Folgenden: „mitspielendes Maskottchen“), um sie dann aber werk- und emphatisch
KUNSTgerechter Perspektive radikal aufzuheben und mit Hilfe auch kunstwissenschaftlicher
und dann biologisch-ethologischer Kategorien*, letztlich aber WERKinterpretierend
dahingehend zu „kippen“, dass es sich um ein synthetisch stilisiertes Überfrettchen,
letztlich aber den singulären, unvergleichlichen Furetto* exklusiv dieses Bildes hier handelt,
der in ihm einzigartige bildkonstitutive Funktionen erfüllt

Das Konzept

Die offiziöse Genetik des Gemäldes hat Leonardos Konzept dahingehende rekonstruiert, dass wir bei ihm abweichend vom Zeittypischen* eine Frau in Bewegung sehen, die sich ruckartig umdreht, ihren Blick nach rechts aus dem Bild hinaus wirft und uns so, kurz in einem Kontrapost verharrend, ihr Halbprofil zuwendet. Statt es aber dabei bewenden zu lassen – „Bewegtheit“, „Blick in die Ferne“ und „Halbprofil“ sind dann die Schlüsselwörter einer formorientierten Interpretation-als-innovatives-Porträt – haben wir diesen Gestus und diese Haltung schärfer gefasst, indem wir sie einerseits biologisch-ethologisch dem Mensch und Tier verbindenden Verführungsverhalten der verführenden Scheinflucht und andererseits der natürlich ebenfalls hier gründenden Maria-Magdalena-Bildformel des Schulterblicks zugeordnet haben, wodurch dann klar wird, dass der Blick keineswegs in die Ferne geht, sondern an einen zu verführenden Ankömmling gerichtet wird, der nur der Liebhaber, hier also nur der Herzog sein kann – im fertigen Bild dann entscheidend dadurch hervorgehoben und abgesichert, dass das (allegorische) Hermelin zum („realistischen“) Jagdbegleiter mutiert ist. Zunächst jedoch haben wir das letztlich von uns bestrittene Hermelin stärker gemacht, als es je war, indem wir den kleinen Tondo, auf dem Leonardo die Hermelin-Legende auf *seine* Weise erzählt, indem er sie auf den „fruchtbaren Augenblick“ des durchdringenden Blicks fokussiert, mit dem das gejagte Tier seinen Totschläger ins Wanken bringt, in eine bisher nicht gesehene engste Verbindung mit dem Bildkonzept gebracht haben: wenn es eine Vorstudie zu ihm war oder eine Nachbearbeitung (der Unterschied tut nichts zur Sache), dann hat zum Konzept die mitspielende Allegorie gehört: das Maskottchen der ihre Reinheit bewahrenden Frau flankiert ihren Blick-zum-Geliebten mit dem seinen, ihn „am Portepeee fassend“. Diese gewagte Hypothese haben wir mit der noch gewagteren Verifizierung durch eine selbst* skizzierte Zeichnung versehen und sie damit der Intuition des Lesers anheimgestellt – mit dem Gewinn einer Gewissheit abseits aller herkömmlichen Wissenschaftlichkeit – aber darum unwissenschaftlich? Oder eher den Beweis erbringend, dass Wissenschaftlichkeit weiter als üblich verstanden werden muss, wenn es um Kunst und gar ums solch innovative wie die eines Leonardo geht?

Dieses Konzept aber wäre darüber hinaus ein solches grundlegend anderer Art, als die hergebrachte Genetik es wissen will: nicht mehr zu erfüllender „Bildplan“ wie die Blaupause oder die Fertigungsplanung in der industriellen Produktion, sondern als erste Stufe der Verwandlung einer Idee in KUNST, die ihrerseits für weitere Verwandlung offen war und so eher den Charakter einer Versuchsanordnung oder einer Darwinschen Forschungsreise besaß:

Cecilia's Blick, so die wiederum aus der philosophisch begriffenen Eigenart von KUNST geschöpfte Überlegung, wurde von Leonardo als Showdown konzipiert, in dem sich das, worauf es ankam, erst und erstmals zeigen sollte und an dessen Gelingen oder Nichtgelingen sich wie bei einer klassisch-florentinischen Skulptur das Gelingen des ganzen Werkes als einer Wirklichkeits- / Wahrheitserkundung entscheiden musste

DER PRODUKTIONSPROZESS IM GANZEN UND IM PRINZIP („IDEAL“)

Einleitung

Im diametralen Gegensatz zu unserer – soeben dargelegten – Sicht liegt für die hergebrachte Genetik die Botschaft des Bildes fest, wenn die Arbeit mit dem Pinsel beginnt.

Was dann noch kommt, ist keine Frage des Gemäldes-hier spezifisch, sondern eine des „Stils“ in weiterem Sinne. Genauer: Es kommt in der Endproduktion mit dem Pinsel darauf an, der festgelegten Aussage möglichst nahe zu kommen und zu entsprechen und dazu das bereitliegende „Material“ optimal zu bewältigen: eine Aufgabe, die so immer wieder sich stellt, also in Lernprozesse gehört, die über das Werk selbst (in seiner Singularität) hinausgehen und in der Summe das ausmachen, was man den in eine Epoche eingegliederten mehr oder weniger originellen Stil eines Autors nennt. Bei Leonardo rückt so das finale *Malen* des konzipierten Porträts in die Geschichte seines Beitrags zur Technik der zentralperspektivischen Tafelmalerei in Öl, zur Porträtkunst, zur Kunde des Sehens und Blickens, zur Natur- und biologischen Menschenkunde.

Der ideale Produktionsprozess aus Sicht herkömmlicher Genetik

Zwei Säulen der Herkunft nach: Mimesis (Poetik) und Wirkung (Rhetorik)

Mimesis des Generischen/ Natur-Richtigkeit

Aneignung der Kräfte (Licht, Sehen-und-Blicken...)

Lebendigkeit und Präsenz

Leonardo und die Ölmalerei und das sfumato... Dec

In summa

Starke Ergebnisse, sowohl beobachtet als auch durch Selbstverständnis Leonardos und anderweitig gestützt, aber keine Verbindung oder Vermittlung. Das Bild-hier im Strom der Leonardo-Entwicklung als Porträtist, Ölmaler, Tierforscher, Gesetzes- und Maßverhältnisse- und „Sprach“-Formen-Aufspürer / -Rekonstrukteur, Menschenkundler / Psychologe... Keine Botschafts- oder sonstige *Werk*-hier-Bedeutung, von ästhetischem Entzücken... abgesehen (was alles aber ja auch generalisiert)

Aus unserer Sicht

*Mimesis des Generischen/ Natur-Richtigkeit*²⁰

Einleitung

Punkt für Punkt haben wir uns angeschlossen: gelernt, reproduziert, weitergeführt – nur aus einem anderen Blickwinkel und darum – weil dies der überlegene war! – *zusätzlich*-entdeckend und...

Cecilia

Leonardo hat sie nicht so gemalt, wie es geschehen ist, um von jetzt an mit seiner Malerei der Natur näher zu kommen, sondern er hat seine Kenntnis der Maßverhältnisse des menschlichen Gesichts, des Seh-und-Blickvorgangs, der Mechanik von Augen- und Mundbewegung, der von Licht und Wärme sowie von Gemütsbewegungen abhängigen Durchblutung der Haut vervollkommnet, um diesen besonderen Menschen-hier einzufangen²¹. Also haben wir auf die bei näherem Hinsehen frappante Unterschiedlichkeit der Augen und den Ausdruck fokussiert, die sie in Kombination miteinander je nach dem annehmen, wie man sie von der Oszillation der Lippen her interpretiert sowie, ob man das feine Erröten hinzu-wahrnimmt...

Der Furetto

Beim Tier ging es nicht (primär) um Naturkunde, sondern zunächst einmal darum, es den archetypischen Eigenschaften nach aufzubauen, die es als menschnahes soziales Mitwesen hat; die Löwigkeit und die Hengstigkeit eines feudalen Repräsentationstiers, das Hündische eines Schoß- und Gebrauchstiers, dann um seine bio-taxonomische Spezifizierung als Frettchen – alles beides aber wiederum nicht um seiner selbst willen, sondern um des (stets sehr) individuellen Tierschicksals willen, das sich dahinter verbirgt. Also haben wir diese verschiedenen Schichten auseinandergelassen und konnten jede für sich, von dieser ihrer eigentlichen Bestimmung (der im Werk hier; der Aufgabe-hier

²⁰ **Verismus und Realismus**

Gewiss: Naturtreue – hier aber: metaphysisch < negativ-ontologisch-philosophisch

Das akribisch erforschte und abgebildete objektiv Seiende, Identifizierbare wird transzendiert und so unser Erkenntnisvermögen über sich hinausgeführt: die Chancen des ganzen LEIBES, der humanen Sinnlichkeit; Er-Fühlen des SELBST jenseits des SEINS

²¹ , und zwar nicht nur in dem, was ihn ausmacht*, sondern auch und vor allem in dem, was darunterliegt: in seinem tieferen Selbst, in dem, was sich als werdende Ganzheit dieses beseelten Leibes am Artikulieren ist

entsprechend) her kommend, differenzierte und richtiger beschreiben, als es der Fachwelt gelungen war

Lebendigkeit (und Präsenz?)

Cecilia

Nicht einfach darum ist es Leonardo gegangen, seine Illusionskunst zu steigern und das Publikum in den Bann des Bildes zu schlagen, sondern das, was man auch die Lebendigkeit einer Menschen-Abbildung nennt, steht ganz so wie das eben besprochene Generische im Dienste der Wahrheit – also der Wahrheit dieses Menschen, der seines Selbst – nicht nur in dem, was ihn ausmacht*, sondern auch und vor allem in dem, was darunterliegt: in seinem tieferen Selbst, in dem, was sich als werdende Ganzheit dieses beseelten Leibes am Artikulieren ist. Also sind wir nicht wie die Krakauer Kommentatorin dabei stehengeblieben, Cecilias Lebendigkeit und psychologische Tiefe zu bewundern, sondern sind der Aufforderung des Gemäldes selbst nachgekommen, uns in sie einzufühlen, dabei gar ihrer sedimentierten Traumata gewahr werdend

Der Furetto

Das gleiche bei ihm: er scheint sich nicht nur zu bewegen und sein Fell flimmert nicht nur von den Muskelbewegungen darunter, sondern eingefühlt auch in ihn werden wir seiner (traurigen) Gestimmtheit gewahr, im Sinne Adornos als Trauer darüber zu interpretieren, als Träger von Funktionen und eingesperrt in eine spezifische Teriheit, die keine oder fast keine Transparenz zulässt – im So-Sein festnagelt – kein Mensch schon zu sein: an der Liebe zwischen Schoßhalterin und Jagdherr nicht teilhaben zu können

Aneignung der Kräfte (Licht, Sehen-und-Blicken...)

Nicht um Illusionskunst um ihrer selbst willen und ihrer fortschreitenden Beherrschung ging es Leonardo, wenn er bis in erstaunliche Details hinein – deren Beobachtung wir teils entlehnen, teils weitertreiben, weil es bei uns den / diesen höheren Stellenwert hat – die wahren Lichtverhältnisse im definiertesten Raum studierend und mit dem ausgeklügeltesten Lichtmanagement in diesem Gemälde beantwortend noch die Schatten zu sehen und durch die Haut Cecillas hindurch spüren lässt, die von ihrer Perlenkette geworfen werden, sondern auch dies dient der Erkenntnis: die Wahrheit soll herauspringen, die nur im genauen Bruchteil einer historischen Sekunde sich zeigt. Eingefangen wird, was sich dem mitlebenden-mitliebenden Maler-in-residence, dem in den Palast eingezogenen Poerträtisten offenabarte: was der Liebesblick sei – gemäß jener aufs Unvordenkliche gestellten Konzept-und-Expeditionsplanung-oder-Versuchsanordnung

Auch hier haben wir gerne gelernt, u.a. vom akribischen Fotomenschen Cotte, übernommen und weitergeführt – aber eben eingebunden...

→ Epiphanie! Dialog der Selbste durch die Leiber hindurch!

In summa

..., aber Ungenügen daran, das bloß als Technik und Stil zu verstehen – stattdessen: einmalig-werksingulär und bahnbrechende Präsenz – Erarbeitung-mit-Wahrheitserforschung an C + M + Situation / Augenblick

Methode und Methoden

Punkt für Punkt haben wir uns angeschlossen: gelernt, reproduziert, weitergeführt:

- Lichtmanagement
- Maltechnik
- Anatomie
- Detailinterpretation

– nur aus einem anderen Blickwinkel und darum – weil dies der überlegene war! –
zusätzlich-entdeckend:

- Zusammenspiel der Augen untereinander und mit Mund sowie Wangenrot
- Muskelstirn und Muskelspiel
- Duftigkeit
- Kehlgrube

und...

Beobachtung und phänomenologische Noesis

Ich bin aber, an das anknüpfend und das ernstnehmend, was mir und uns der Erste Blick auf das Gemälde beschert, und dazu weiterführend, was unter fortgeschrittenen Kunstkritikern* bezüglich des *sfumato* Konsens ist, methodisch weitergegangen, indem ich, dem Appell des Bildes selbst folgend, mich in das in den Feinheiten von... zum Ausdruck kommende Inner(st)e Cecílias (umd des Tiers) eigefühlt habe, so dass ich an extremen und vielleicht prekären Stellen mit Bestimmtheit sagen konnte., Cecílias flüchtiges Erröten könne nur der Schamreaktion auf den von ihr durch Selbstpreisgabe evozierten und nun tatsächlich eingetretenen *Liebesblick* des Moro zu danken sein und die Blicklosigkeit des Furetto nur dem Leiden an der Opazität des nicht-durchgeistigten Tierkörpers: noetische Beobachtungsreflexion aus dem Geist der Husserl-Heideggerschen Phänomenologie.

Intersubjektive Empathie

Solche Einfühlung ist nichts auf Privatheit eingeschränktes Persönliches, sondern wenn sie auf Geheiß und Anleitung des Werkes geschieht, wie es gemalt ist, dann vollzieht sie etwas uns allen Gemeinsames, und so ist dann ihr Gipfel, dass wir nämlich ins Spiel der konstruierenden Rezeption die Intimerinnerung an Liebeserlebnisse *einschließlich der mit ihnen verbundenen zweifelsfreien Wahrheitsgewissheit* einbringen, ebenfalls von intersubjektiver und von allen anderen mitgestützter *Geltung*.

Ästhetische Wahrheit

In solcher Hingegebenheit an das uns ergreifende und zu äußerster Freiheit überwältigende Bild realisieren wir das (dialogische: also zugleich „praktische“) Erkenntnisvermögen des ganzen Leibes = der menschlichen Gesamt-„Sinnlichkeit“*: *Dies* ist der zuinnerst springende Punkt unserer Methode, die damit einerseits erfasse, was *im Leben* zwischen Cecilia und dem Moro geschah und von Leonardo erst erschnappt und dann malerisch / malend *rekonstruiert* wurde und von uns allen aus Eigenem wiederholt werden kann, andererseits aber auch und zugleich und so, dass das eine das andere bedingt und stützt, was in der Malerei geschehen kann, hier (mit) zum ersten Mal / paradigmatisch geschieht und ebenfalls in unser konstruktives Rezipieren mit einzieht: *was eigentlich Liebe ist oder sei*, nämlich dies dialogische Epiphänieren, dies „Kommen“ und Kommen-Lassen.

Philosophie (als Methode)

Womit fundamentale *Philosophie* – als begriffsskeptische Erkenntnistheorie und negative Ontologie (des Nichtidentischen) – *als Methode* ins Spiel kommt, denn zwar ist das soeben Ausgeführte dem auf unsere intimste Selbsterfahrung „zurückgreifenden“ – ganz lapidar gesprochen: dem uns liebend zu Gegenliebe anstiftenden – Bilde *selbst* entnommen, *beschreiben* kann es aber nur eine sich ihrer Grenzen bewusst gewordene Erste Philosophie, die um der Erreichung ihres Zieles willen – Einsicht in die „Dinge“ an ihnen SELBST – auf das Wissen des Leibes und das es ästhetisch, durch Formgebung, für alle artikulierende Wissen der Kunst angewiesen ist, und das heißt: nicht (illusionär) selbstbegründend bleiben, sondern deiktisch werden muss.

Bilanz, Selbstkritik und Selbstrestriktion

Einleitung

Das sind gewaltige Zumutungen, ohne die es aber nicht geht. Es: ...

Wir dürfen einen immensen Gewinn verzeichnen, haben aber auch Grenzen einzugestehen, um das hier Geleistete realistisch einschätzen zu können. Es besteht nicht in empirischer Ableitung unserer Deutung des Gemäldes, sondern durch den genetischen Erweis ihrer historischen Möglichkeit in ihrer Erweiterung um eine ganze Dimension – sie wird zur historischen Interpretation, die das unmittelbar Bewunderte als kulturgeschichtliche Großtat-mit-Weichenstellung erscheinen lässt, das unmittelbar zu „Sehende“ durch Plastifizierung anreichert und schärft und jenen Wahrheits-„Beweis“ beisteuert, der sich einstellt, wenn ein Ansatz *fruchtet*.

Der Gewinn

Zunächst aber ist diese andere Entstehungsgeschichte eine *Befreiung*: die definitive Befreiung von der unausrottbar scheinenden Fehlsicht des Gemäldes als unserm ersten Blick unzugänglicher Allegorie, wie sie im kanonischen Titel festgezurrert ist und die in positivistischer Genetik gründet: Leonardo hatte ein Porträt mit Reinheit und Ritterlichkeit symbolisierendem Beutier zu malen, und das tat er dann auch. Haben wir das zunächst dadurch aus den Angeln gehoben, dass wir das Tier als hintersinnsfreies Frettchen enttarnten und nach dieser Entfesselung eine „hinsehende“ Interpretation im Sinne eines kritischen Genre-Realismus* sowie als autonomes Kunstwerk mit spezifisch ästhetischem Wahrheitsanspruch entwickelten, so haben wir jener Fehlsicht jetzt allen Grund dadurch entzogen, dass wir ihre Herkunftslegitimation durch eine alternative ersetzen. Zu *widerlegen* war da freilich nichts, denn mit den immer angeführten Tatsachen selbst hat es ja seine Richtigkeit – wir selber benutzen sie – aber es ist so, dass diese Tatsachen, für sich genommen, eben noch gar nichts erklären (Crux des Positivismus), während wir sie in einen dem Bild als Kunstwerk (von Rang) angemessenen Zusammenhang bringen.

Wir erlösen also das Gemälde aus dem expertenmäßig mit historisch-empirischem Zwang begründeten Korsett oder Panzer, Erledigung eines Auftrags im Horizont höfischer Kunstvorstellungen / Renaissancefürsten-Ansprüche sowie Produkt nach dem Muster des Handwerks zu sein und setzen es zu dem frei, was es immer gewesen ist:

1. Ein singuläres Werk sui generis entsprechend einer von einem wahrlich Kreativen sich selbst gestellten Aufgabe.

2. Etwas wesentlich *Neues*.
3. Mit er *Erfahrung* von Neuem statt der mimetischen Wiederholung des Bekannt-Verbindlichen verbunden, will sagen: der Unvordenklichkeit von Kunstschaffen gemäß etwas, das unser Wissen von der Natur der Dinge bereichern kann.
4. Aus dem gleichen Grund, aber insbesondere auch (weder) leonardogemäß etwas in doppelter Weise neuer Erfahrung Offenes: auf das Wesen der zu porträtierenden Frau ebenso bezogen („ist“ sie, was si zu „sein“ scheint – identisch mit ihrer sozialen Identität als Mätresse?) wie auf das der Aufgabe eingeschriebene *Liebes*-Thema (ist sie Platonische Anabasis, ist sie Naturkraft, oder noch etwas anderes?).
5. Etwas potentiell *Neuartiges*, will sagen: der Unvordenklichkeit von Kunstschaffen gemäß etwas, das auch neue Paradigmen kreieren kann.
6. Ein potenter Beitrag zu dynamischer Kunstgeschichte: der des Porträts, der des thematischen Bildes-mit einer-Fiktion.
7. Vielleicht gar – Leonardo! – ein Beitrag zum Wissen im allgemeinsten und grundsätzlichen Sinn, in dem von „Philosophie“ oder „absolutem Geist“, wie Hegel sagen würde.

Die Grenze

Eins muss allerdings klar sein: auch diese Entstehungsgeschichte leistet nicht, was der Tatsachenpositivismus auch nicht und nur dem Scheine nach leistet: eine handfest empirische Ableitung. Sie setzt das Bild als Kunstwerk im emphatischsten Sinne an, kann dieses, in der Werkinterpretation plausibel gemacht, aber nicht genetisch erklären / empirisch herleiten / ... Vielmehr wird ein hermeneutischer Zirkel geschlagen, der dies voraussetzt und, unter seiner heuristischen Bedingung stehend, dies explorativ durchzieht und dabei das Ergebnis erzielt, dass es konkret möglich gewesen, dass die Bedingungen seiner Möglichkeit so oder so, so oder anders, gegeben waren.

So oder so, so oder anders: Man kann nicht

Das Hypothetische

Hypothetisch ist alles, dessen Geltung an etwas hängt, das man nur umschreiben oder höchstens als etwas benennen kann, an dem sich aber mangels zweifelsfreier / allgemein zugestandener Gewissheit-Fixiertheit nichts *festmachen* lässt. So „hängt“ das mit unseren Rekonstruktionen der Werkgenese Gewonnene an so vielem und mit allem zusammengenommen doch „in der Luft“:

- ...
- ...
- ...

In den beschriebenen Grenzen (hypothetisch, möglich, wahrscheinlich...) ist das aber legitim!

Die Vorläufigkeit

Schon gar nicht kann ich.... → Vorläufigkeit

Die Hauptleistung: der Erweis historischer Möglichkeit des aktuell als wirk-lich Erwiesenen

Wenn das aktuell Wirk-liche historisch konkret-möglich war (> Aufzeigen der Kräfte..., *Möglichkeitsbedingungen...*), dann ist seine Gewordenheit in seiner Zeit (hypothetisch) gewiss (thetisch) und werden *wahrscheinliche* Genesen möglich, zu deren Kriterien dann auch das der heuristischen Fruchtbarkeit zählt

Historische Werkinterpretation „thetisch“: auch dann (wenn auch nicht absolut oder dogmatisch) haltbar, wenn es in vielem / allem anders war. Es war dieser Zusammenfluss und dieser doppelte Paradigmenwechsel – mit weitestreichenden Folgen für Kunst- und „Philosophie“-Geschichte – und Dignität, Stellenwert ... dieses Bildes

Die Nebenleistung: heuristische Verifikation

Meine Grenzen

DER PRODUKTIONSPROZESS IM DETAIL UND EMPIRISCH²²

Einleitung

Die beiden Modelle

Was wir mit der herkömmlichen Entstehungsgeschichte und unserer Alternative vor uns haben, sind also verschiedene *Modelle*. Beide können nicht sagen, wie es gewesen ist und wie sich das Gemälde aus seinen historischen Voraussetzungen empirisch erklärt, sondern beide rekonstruieren gemäß bestimmter Grundannahmen, wie es in Übereinstimmung mit den gesicherten Tatsachen / Daten gewesen sein kann und welches die konkreten Bedingungen waren, die das Werk sich verwirklichen ließen.

Die herkömmliche Genetik hält sich in der Weise an die Tatsachen, dass sie bei ihnen bleibt und sie kausal bzw. zweckursächlich miteinander verknüpft: Da gab es persönliche und politische Interessen und einen Auftrag, und dem wurde auf dem Stand der damaligen Porträt- und thematischen Malerei optimal und darüber hinaus wegweisend entsprochen

Für uns dagegen...

Für das eine...

Für das andere...

Die Modelle stimmen darin überein, dass sie je einen sozusagen idealen Entstehungsprozess entwerfen: dort einen zweckrationalen, hier – medienspezifisch – einen schöpferischen und auf Wahrheit bezogenen

Was auch gar nicht anders geht, weil keine Tagebücher oder... überliefert sind und wir also nichts Näheres: wissen

Die Cotte-Herausforderung

Da bedeutet es für beide Modelle eine immense Herausforderung, plötzlich entstellungsgeschichtlichen Fakten konfrontiert zu sein, die alles neu sehen, infrage stellen, ja die unterstellte Kontinuität aus den Angeln heben. Das geschieht durch die phototechnischen Durchleuchtungen des Gemäldes, die P C ...

²² Bernia: keine bloße Optimierung, sondern nachholende Integration in Bild neuen Typs

→ Krise aus Paradigmenwechsel: Es war wirklich eine Forschungs- und Experimentierreise und kein Abspulenj wie der industrielle, modern-traditionelle, uns ideologisch prägende Herstellungsprozess

Zunächst wird beiden Ansätzen Zucker gegeben, indem der Malprozess jetzt in handfesten, physisch nachweis- und abzählbaren Ablagerungen sowie in Detailverschiebungen greifbar wie nie zuvor wird, dann aber kommt eine kleine Chronologie der Ur- Vor- und Endfassungen zum Vorschein, die zunächst vor lösbare Probleme stellt und beiden Modellen zur Anreicherung dient, dann aber beide in den Grundfesten erschüttert: Das Tier, wie wir es kennen, taucht nachweisbar, physisch, erst in späten Malschichten auf, und dafür zeichnet sich eine weitgehend ausgemalte, ablieferungsfähige Fassung auf, die völlig ohne es auskommt – oder jedenfalls diesen Anschein erweckt.

Die positivistische Antwort

... hierauf wird von Cotte selbst gegeben und besagt, dass das Porträt also ursprünglich ohne Tier geplant war und so auch ausgeliefert wurde, um erst Jahre später auf Intervention des Herzogs hin mit dessen Maskottchen als... versehen zu werden, damit seine politischen Interessen besser gewahrt würden

Unsere Antwort

...ist eine ganz andere: es trat auf verstörende Weise tatsächlich und im Übermaß ein, was Leonardo sich mit einem Konzept der Reise-ins-Offene oder des unabsehbaren Experiments eingebrockt hatte: dass das Bild ihm unter der malenden Hand zu etwas paradigmatisch Neuem geraten war, das die ursprüngliche Anlage, den Bild-Plan, die Blaupause unwiderruflich sprengte, indem das in dieser unwiderruflich eingeschriebene, einzementierte allegorische Beutier „unmöglich“ geworden wäre. Er rettete das Bild um den Preis seiner Um-Malung im Ganzen, die einen Paradigmenwechsel bedeutete und in der das „gestorbene“ Hermelin durch ein Frettchen ersetzt war, das nun auch propädeutisch eingesetzt werden konnte: Allegorie durch (nun gut: ziemlich konstruiertes) Realtier, Schoßtier, Gebrauchs- und Repräsentationstier, Portaltier-der-Bildfiktion.

Vorschau auf Bilanz, Selbstkritik und Selbstrestriktion

Was immensen Gewinn bedeutet, aber seinerseits auf die Grenzen seiner Geltung hin befragt werden muss.

?Bestätigungen

Die Bernia

Der Bruch oder Die Krise

Die Deutung Pascal Cottés und ihre Methode

Zwischen einer Schicht erster Vollendung, die bereits das ausgemalte *face** der Porträtierten enthält, und späteren Schichten, in deren Abfolge man die Genese des beigegebenen Tiers, wie wir es kennen, verfolgen kann, haben die Durchleuchtungen Cottés eine Zwischenfassung des Gemäldes aufgedeckt, auf der Cecilia weitgehend komplett, doch ohne jedes Maskottchen zu sehen ist. Cotte schließt zur Verblüffung von Fachwelt wie Publikum, dass das Bild also ganz ohne Beigabe schon einmal fertig gewesen ist und das Tier spät erst, vielleicht Jahre nach Übergabe, hinzugemalt wurde.

Was sich nicht nachweisen lässt, materiell, darf auch nicht unterstellt werden. Hätte Leonardo von Anfang den Auftrag und die Absicht gehabt, Cecilia ein Maskottchen in den Arm zu legen, müsste es zu finden sein auch, weil er sich weder von dem einen noch von der anderen hätte verabschieden können. Also kam der Auftrag zum Hermelin erst nachträglich, logo: vom Herzog, und Leonardo hat sein Gemälde entsprechend umgemalt.

Unsere Deutung und ihre Methode

Wir widersprechen auf das Entschiedenste. Das ganze Tier, welcher Spezies es auch angehört und wozu es letzten Endes auch da ist, findet seine einzige Erklärung in der nur einem wie Leonardo zuzutrauenden Idee, mit einem Hermelin zugleich auf Cecias Tugend und die Ritterlichkeit ihres Liebhabers anzuspieren; der Bildplan muss es enthalten haben, und wenn es zeitweise verschwindet, dann aus einem die ganze Werkidee infrage stellenden äußerst schwerwiegenden Grund, der allerdings sofort auf der Hand liegt, wenn man von dem mit Cecillas Antlitz Ermalten aus: dass es ihr tieferes Selbst jenseits von Identität aufdeckt, dass es die rückwirkend-liebende Selbstentblößung ihres Geliebten sowohl blickend erheischt als auch errötend zurückspiegelt – auf das zugrundeliegende Konzept zurückblickt: Es ist diesem vollständig und mit aller Radikalität entwachsen. Alle Allegorie war überflüssiges, störendes Beiwerk geworden, in die jetzt erschaffene Alltagsszene passte keine allegorische Figur mehr hinein, und schon gar keine, die mit moralischem Zeigefinger (=dem durchdringend ans Portepée fassenden Opferblick) die Subtilität der Szene begleitmusikalisch konterkarierte. Das so nicht widerlegbare Fehlen des Tiers zeigt nichts anderes an als die Krise eines Werkes, das als Allegorie begonnen worden, aber unter der malenden Hand zu einem epiphanischen oder genrerealistischen Ereignis-

Bildwerk gleich den Florentiner Daviden mutiert war. Wie und mit welchen Methoden begründen wir das?

Anknüpfend an unsere Rekonstruktion des Konzepts: Da war immer, vom essentiellen / ... Material her schon, das bedeutungsschwangere Hermelin und sein botschaftensicherndes Mitspielen, und das war dem Gemälde durch seine Blaupause eingeschrieben: Trage-Gang der Celiia, Schulterblick-mit-Palladium, was man der Figur auch und erst recht ansieht, wenn das, was sie trägt, fehlt: Empathie in den Schaffensprozess, Fähigkeit zur Nach-Produktion (Grimm-Zeichnung!), „Auge“ für Figuren-Statik-Dynamik...

Anknüpfend an die phänomenologisch-philosophische Ermalungsanalyse: die Einfühlung in... auf die Spitze getrieben, unter Einbringung der eigenen Intimereinnerung; Malen als Wahrheitsinstrument: Einfangen des wirklichen und dann Konstruktion des Kunst- und Kunstrezeptions-Liebesblicks: Alles wird auf diese ganz andere Weise „gesagt“, aller Rhetorik. Allegorie... unbedürftig, und: Tugenderfahrung intrinsisch-erspiegelnd; philosophische Ausdetuung > negativer Ontologie

Der Widerspruch, das Dilemma: das eine geht nicht mit dem andern, und beides ist unverzichtbar...: Krise!

Es stellt sich eine eigentlich unlösbare – bzw. nur auf geniale Weise / für ein Genie, für einen wahrhaft Kreativen lösbare: das ganze Bild – unter Einschluss des nicht loszuwerdenden Maskottchens – in ein epiphanisches, zu liebendes und selber liebendes zu verwandeln

= eine Problemanalyse, zu der man auf der Höhe fortgeschrittener philosophischer Ästhetik sein muss

Das wirkliche Tier

Die Deutung Pascal Cottés und ihre Methode

Cotte löst das Problem der „gähnenden“ Leere des Bildes an der Hermelinstelle / des abwesenden Tiers dadurch, dass er sie nicht zur Kenntnis nimmt = das unbebeipackte Porträt als ein fertiges ausgibt; was ihn dann wiederum in die Lage versetzt, ein zweites Bild zu mit einem ab ovo neu zu erfindenden Beutier zu rekonstruieren. Gemäß seiner naturwissenschaftlich-positivistischen Denkweise braucht er dazu als erste Wirkursache einen neuen Bild-Auftrag, der seinerseits nur / nächstliegend in der Psychologie des Moro verankert sein kann: Eitelkeit, Selbstdarstellungsbedürfnis, Geltungsdrang, und so bürdet er dem ungeschliffenen, im Grunde amüsischen Moro auf, die Idee mit dem hintersinnigen Hermelin gehabt zu haben: Er müsse nach Jahren wieder bei Cecilia vorstellig geworden sein und dem mitgebrachten Leonardo den Auftrag gegeben haben, als allegorischen Repräsentanten der eigenen Herr- und Ritterlichkeit ein Hermelin ins Bild zu malen. Es ist natürlich diese Konstruktion, die Hermelinität unverzichtbar macht kein anderes Tier zulässt – was er verschleiert, indem er eine aufwändige taxonomische Argumentation aufbaut, die zu dem nicht anders zu erwartenden = in Wahrheit von vornherein feststehenden „Ergebnis“ getrieben wird, dass es sich eben nur um ein Hermelin handeln kann – während sie bei Licht besehen auf das Frettchen hinausläuft²³.

²³ Hinweis auf Haupttext

Unsere Deutung und ihre Methode

Wir lassen uns zunächst auf diese taxonomische Argumentation durchaus ein, reichern sie aber entscheidend an, so dass eben letzteres unbezweifelbar herauskommt: Nein, das ist kein schneeangepasstes Wildtier, sondern eine auf Albinismus gegründete Haus- und Jagdtierzüchtung, in den Gedanken Leonardos offenbar daraus hervorgegangen, dass er ein mardergestaltiges Beutier benötigte, das sich in den Genre-Realismus des epiphanischen Bildes integrieren konnte.

Wäre es unbefangen, erfasste das erste Hinsehen es schon, und erst recht tut es das vom irreführenden Titel und der offiziösen Sichtweise nicht mehr verblendete Hinsehen, dem das Genrehafte der Bildidee und deren Gestelltheit auf den „fruchtbaren Augenblick“ des erotischen Blickwechsels aufgegangen ist.

Wir haben das aber differenziert / modifiziert: das erste Tier, das auf den Malschichten auftaucht, weist noch keine Frettchenspezifik auf, lässt sich aber und zwar schlagend, mit intuitiver Evidenz – als Urform des seine Tierheit betrauernden Menschenbegleiters identifizieren, das uns vom fertigen Gemälde her bekannt ist. Die Ausgestaltung zum eindeutigen Frettchen (Albinismus, Muskelstirn, starkmuskulige Packarme) erklärt seine Endgestalt aber nicht, und so setzen wir noch eine ihr logisch vorausgehende an: die „generische“, bei der das Tier die allgemeinen Tierqualitäten *Leonitas*, *Equitas*, *Canitas*²⁴ erhält: was es zum geeigneten Repräsentationstier und Gegenstand unserer besonderen (dem ewigen Zusammenleben unserer Art mit dem domestizierten Wolf geschuldeten) Einfühlung macht.

Wir sind also wiederum so vorgegangen: Anknüpfung an..., Lernen / Übernehmen, Verbessern-Vertiefen aus erhöhter / verbesserter Perspektive, „Aufhebung“ in einen weiteren, den kunstspezifischen Gesichtskreis, Absicherung durch Phantasie (Kürschnererlebnis vs. Cotte-Fixierung aufs Hermelin)... ..

Dank dieser Methoden und ihrer Wagnisse und der Einschränkungen, die sie mit sich führen, wurde das Bild als das mit propädeutischem Vorbau versehene Doppelporträt sichtbar, das seinen tiefsten Gehalt, die ein neues Paradigma des Malens schaffende Vermittlung des dialogischen Liebesereignisses, ins Allgemeinere ausgreifen lässt (Tier!) und dem Betrachter weiter entgegenkommt, als ohne ... möglich gewesen wäre...

²⁴ Und vielleicht noch *Galeitas* = ‚Wieseligkeit‘? Ad Schwangerschaft! Dazu dann noch Phallizität?
MEMO!

Bilanz, Selbstkritik und Selbstrestriktion

Einleitung

Auch das sind gewaltige Zumutungen, ohne die es aber nicht geht. Es: ...

Der Gewinn

- Die Befreiung von Allegorie und bloßer Rhetorik wird dadurch vollendet, dass der *dieses* Bild und mit ihm ein neues Paradigma der Malkunst konstituierende Ersatz des Hermelins durch ein exemplarisches Haustier nun auch werkgenetisch nachvollzogen und plausibel gemacht wird. Der als Frettchen identifizierte Furetto ist nicht mehr nur kein Hermelin – abstrakte Negation – er ist aus bestimmten zwingenden Gründen aus ihm hervorgegangen und nimmt nun eigene, andere Funktionen im verwandelten Werk ein: von der mitspielenden Allegorie, die für einen nicht gestalteten, sondern nur behaupteten Hintersinn steht, zum gleichbetroffenen Parallel- und Kontrastwesen mit eigenem Schicksal, das zur spezifisch ästhetischen Botschaft beiträgt und von ihr durchdrungen ist.
- Ein Doppelporträt
- Erweiterung und Schärfung-Vertiefung des Bildthemas
- Spiegel- und Folienwesen
- Didaktische, propädeutische Funktion
- Einrücken in die Geschichte der Kunstparadigmen auf doppelte Weise: auch ein Tier ist porträtfähig im Sinn liebevollen Kommen-Lassens des Selbst, und auch die Mensch-Tier-Beziehung kann mit den Augen und dem Werkzeug liebenden Malens als eine (unglückliche, scheiternde) Liebesbeziehung aufgefasst werden – erster Schritt einer dann noch viel weiter gehenden Ausweitung des Prinzips Malen-mit-den-Augen-der-Liebe, das seinen Zenith mit dem geradezu alle möglichen Gegenstände betreffenden „Realismus“ Courbets erreichen wird.
- Darüber hinaus in die der „Philosophie“, wenn darunter analog zum „absoluten Geist“ Hegels die nicht auf den Begriff fixierte, sondern multimediale, die Leiblichkeit einbeziehende Einsicht in die tiefsten, die innersten Zusammenhänge gemeint ist.

Die Grenze²⁵

Einleitung / Vorbemerkung²⁶

Indes leistet auch die genetische Werkinterpretation nicht das, was die positivistische Herleitung der Kunst aus kunstfremden Bedingungen verspricht ohne es selber zu leisten: die Durchsichtigkeit eines restlos erklärenden zweckrationalen Zusammenhangs wie in der handwerklichen oder industriellen Produktion. Auch sie bleibt hypothetisch, „hängt in der Luft“, entwickelt nur eine *Möglichkeit*, ein *Modell*:

Im einzelnen:

- Aus der phänomenologischen Interpretation als Ereignis-Werk-mit-Wahrheit
- wird das ästhetische Urteil / die Schlussfolgerung entwickelt, das Hermelin sei unmöglich geworden: störend, kontraproduktiv, überflüssig
- das fernere ästhetische Urteil, dass ein (vor sich wie ein Palladium hergetragenes und gar mitspielendes, mit-blickendes) Beutier der unabänderlichen Anlage-der-Figur aber eingraviert-einzementiert sei (Bildbeleg)
- so dass nicht weniger erschließend an die Wand gemalt werden muss als eine unausweichliche Werk-KRISE-aus-antagonistischem-Widerspruch
- aus welcher der einzige Ausweg – wenn nicht eine Courbetsche Beschneidung... – ein emphatisch *schöpferischer* Einfall sein konnte: der Schemen des späteren Furetto: *Anti-Hermelin* = trauerndes Menschen-Tier...
- wie wir ihn in jenem Urkopf vor uns haben = er-„sehen“, den Cotte zwanghaft... - wogegen wir die Kürschner-Phantasie aufbieten
- aus dem wir dann waghalsig, inside Leonardo, in drei Schritten das fertige Tier, den Furetto *nach-schaffend* rekonstruieren
- an dem wir dann wiederum einen mehrfachen Sinn-im-Klangensemble des Werkes wieder-herbeikennen: a) b)
c)

Zusammengefasst:

Phänomenologische Interpretation → ästhetisches Urteil A und B → Schlussfolgerung KRISE. Dann Einfühlung in die Vorstellungskraft des Künstlers mit Nachvollzug / Konstruktion einer genialen Intuition, einer „Idee“ Leonardos, eines Einfalls ← → Urkopf-„Erkenntnis“. = „inside Leonardo“: Nachvollzug eines Prozesses

²⁵ **Eins muss allerdings klar sein: auch diese Entstehungsgeschichte leistet nicht, was der Tatsachenpositivismus auch nicht und nur dem Scheine nach leistet: eine handfest empirische Ableitung. Sie setzt das Bild als Kunstwerk im emphatischsten Sinne an, kann dieses, in der Werkinterpretation plausibel gemacht, aber nicht genetisch erklären / empirisch herleiten / ... Vielmehr wird ein hermeneutischer Zirkel geschlagen, der dies voraussetzt und, unter seiner heuristischen Bedingung stehend, dies explorativ durchzieht und dabei das Ergebnis erzielt, dass es konkret möglich gewesen, dass die Bedingungen seiner Möglichkeit so oder so, so oder anders, gegeben waren. So oder so, so oder anders: Man kann nicht**

²⁶ Das Hypothetische

Hypothetisch ist alles, dessen Geltung an etwas hängt, das man nur umschreiben oder höchstens als etwas benennen kann, an dem sich aber mangels zweifelsfreier / allgemein zugestandener Gewissheit-Fixiertheit nichts *festmachen* lässt. So „hängt“ das mit unseren Rekonstruktionen der Werkgenese Gewonnene an so vielem und mit allem zusammengenommen doch „in der Luft“:

genialer (Neues stiftender) Kunst-Produktion / -Schöpfung. An die Einfalls-Rekonstruktion anschließend die seiner Operationalisierung / Umsetzung / Konkretisierung / Realisierung im dreifältigen Aufbau-mit-Sinnermittlung des „Furetto“.

Ein hypothetisches Modell

Genetische Werkinterpretation „thetisch“:

Quintessenz: ²⁷

Hauptleistung: Ein hypothetisches Modell, das unter Aufbietung der Gesamtsinnlichkeit und Schöpferkraft die Bedingungen dessen versammelt, wie es gewesen ist / wie es gewesen sein muss, das Entstehen: Statthalter und Vorarbeit. Der hypothetischen Wirklichkeit wird der basierte Erweis konkreter Möglichkeit hinzugefügt.

Die Hauptleistung: der Erweis, dass das wirkliche „Wunder“ auch empirisch möglich war²⁸

Die Nebenleistung: heuristische Verifikation:: Nebenbei erweist sich – auch eine Verifikation! – die heuristische Ergiebigkeit der Hypothesen und der von ihr gezeitigten Methode(n) in Daten-, Fakten-Korrekturen, vertiefter und erweiterter Einsicht ins Mimetisch-Generische sowie in die Individualspezifik der Wesen (Traumata...), des „Moments“ („Dialog“), des Werks: Spiegelung, Propädeutik

Meine Grenzen und mein Selbstverständnis / Verständnis meiner Aufgabe

²⁷ In den beschriebenen Grenzen (hypothetisch, möglich, wahrscheinlich...) ist das aber legitim!

Die Vorläufigkeit

Schon gar nicht kann ich.... → Vorläufigkeit

²⁸ Die Hauptleistung: der Erweis historischer Möglichkeit des aktuell als wirklich Erwiesenen

Wenn das aktuell Wirkliche historisch konkret-möglich war (> Aufzeigen der Kräfte..., Möglichkeitsbedingungen...), dann ist seine Gewordenheit in seiner Zeit (hypothetisch) gewiss (thetisch) und werden *wahrscheinliche* Genesen möglich, zu deren Kriterien dann auch das der heuristischen Fruchtbarkeit zählt

Historische Werkinterpretation „thetisch“: auch dann (wenn auch nicht absolut oder dogmatisch) haltbar, wenn es in vielem / allem anders war. Es war dieser Zusammenfluss und dieser doppelte Paradigmenwechsel – mit weitestreichenden Folgen für Kunst- und „Philosophie“-Geschichte – und Dignität, Stellenwert ... dieses Bildes

Porträt und Doppelporträt²⁹

Während man die tierische Beigabe anfangs geradezu übersehen und ihr jedenfalls keine größere Bedeutung zugemessen hat, begann sie um 1900 im Zusammenhang der damals noch fraglichen Zuschreibung an Leonardo wichtig zu werden – ein bis heute anhaltender Prozess, in dem bis in die allerjüngsten Handbücher hinein die an sich höchst fragwürdige* „Entdeckung“ eines britischen Altphilologen mitraddiert wird, als Generalbass sozusagen, dass das altgriechische Wort für derartige Wieseltiere (galäi) an Cecilians Familiennamen (Gallerani) anklingt: als ob das Tier zunächst und in der Hauptsache dazu da sei, diesen Bezug herzustellen, eine heimliche / verschlüsselte Betitelung! Man kam dann aber bald, immer noch im Banne der Zuschreibungsdiskussion, auf die allegorische Bedeutung des Tieres als Reinheits- und Tugendemblem, auf die ideelle (!*) Jungfräulichkeit der Porträtierten und die Ritterlichkeit ihres Liebhabers und Bild-Auftraggebers bezogen, während man sich sozusagen privat – ohne dem eine größere Bedeutung für die Kernbotschaft des Gemäldes zu geben – mehr und mehr, aber stets „anekdotisch“, an der merkwürdigen Ausgestaltetheit und der von ihr bewirkten Ausstrahlung des Tiers-für-sich selbst erfreute. Zu der Symbolinterpretation auf Reinheit-und-Tugend hin ist dann noch die auf Schwangerschaft-und-Geburt hin hinzugekommen*.

Wir haben das alles studiert und uns für die Hermelin-Tugend-Allegorese nicht nur entschieden, sondern diese auch stärker als zuvor gemacht, indem wir ihre Bedeutung für Leonardos Konzept entscheidend konkretisierten (s.o.*). Von Anfang an aber haben wir auch dies scheinbar Private, dieses Entzücken am rührend-auratischen Wunderwesen, wichtig genommen – als Bestandteil des Ersten Blickes gewürdigt – vor allem aber haben wir das eine mit dem andern genetisch-dynamisch verbunden: Nachdem er es schon in Konzept und erstem (auf die Walnusstafel durchgepausten) Bild-Plan aus der allegorisch-emblematischen Mortifizierung wiederbelebt und zum aktiv mitblickendem Mitspielen-im-inszenierten-Blicketauschdrama gebracht hatte, entwickelte Leonardo nach der paradigmatischen Umstellung des Bildes auf Genre- und modernen Realismus das auch in der Mutation zu einem Frettchen zum Ausdruck kommende Beitier zur eigenständigen Haupt-„Person“, zum Mit-Protagonisten, der wie das Dienerpaar in der Komödie die Bildfiktion „Begegnungs- und Liebesblickdrama“ aktiv mitträgt, wenn bei ihm auch spiegelverkehrt scheitert, was dem Menschenpaar gelingt: der *Dialog*.

²⁹ Standard ist, das Tier hervorzuheben. Aber weder bloße Deko noch Allegorie, sondern THEMATISCHES Doppelporträt mit thematischer Anreicherung und Aussagenvertiefung sowie Bildkonzept-Umstellung auf Mitlieferung von Didaktik...

Porträt und Fiktion³⁰

Sobald man diesem anderen Protagonisten des Porträts Gewicht gibt, versteht man es nicht mehr nur als Porträt, sondern zugleich auch *fiction*, als thematische Mimesis, als Malerei über die Liebe. So ist man durchaus schon darauf gekommen, dass Cecilia nicht nur ihr Gesicht im Halbprofil zeigt und dabei in die Ferne oder irgendwohin blickt, sondern mit ihrem jenseits des Rahmens mit anwesendem Liebhaber den Liebesblick tauschen... - *könnte*. Aber durchgesetzt hat sich nicht einmal dies. Tenor ist diese Möglichkeitsform, nur in Krakau selbst hat man sich fußend auf dem international zu Unrecht etwas untergegangenen Büchlein des eigenen Kurators Walek, der es neuplatonisch-mythologisch von der unbezwinglichen Übermacht der Liebe – Amors – her entwickelt, darauf festgelegt.

Hier können wir anschließen, obwohl wir von wo ganz anders herkommen: von der Intuition des unmittelbar-ersten Blicks, der genau dies intuitiv erfasst, solange oder sobald er noch oder wieder vom auferlegten Zwang zur Allegorese frei ist und verstanden hat, dass eine reale Mätresse hier ihren Herrn und Gebieter, der sein deponiertes Jagdtier abholen kommt, im inszenierten Scheinfliehen den Verführungsblick-über-die-Schulter zuwirft.

In Anknüpfung, Fortführung und Widerspruch also können / konnten wir sagen, dass da mit aller Sicherheit rechts außerhalb des Rahmens der Moro zu denken ist; dass da, als ob es kein Porträt, sondern ein Genrebild wäre, eine Alltagsszene sich abspielt, in der eine benutzte Frau sich erst per Verführung, dann aber per Distanzierung und Einladung zu wahrer = machtfreier Liebe-auf-Augenhöhe in emphatischstem Sinne *emanzipiert*.

Was uns weit über alle bisherigen Sichtweisen hinaus zu der Einsicht führt, dass hier die thematische Vertiefung das Porträt paradigmatisch regeneriert hat, indem es das Porträtieren auf gewissermaßen liebende Zuwendung verpflichtete, während das Porträt, auf die Erforschung eines historischen Menschen gestellt, die dargestellte Wirklichkeit der mit dem ganzen Leib = mit dem Herzen forschenden Sinnlichkeit-des-Menschen* überantwortet hat, einem *professionellen „Lieben“*, wenn man so sagen darf.

³⁰ Im Prinzip wurde das schon gesehen: diese Anreicherung mit Liebes-Thematik und Mimesis einer (Alltags-) Situation, aber eben nicht in der Tiefe, in der diese Gleichartigkeit-Übertragbarkeit rauskommt: Moro- und Leo- und Betrachter-„Liebe“

Der anwesende Liebhaber

Nicht bloß Vielleicht oder vermutlich!

...ganz sicher! → Neu-Sicht des Bildes dem Genre nach, dem Paradigma nach, ...

Paradigmenwechsel in Mimesis wie Porträt-Abbildung

Es ist die Erforschung eines historischen Menschen, einer entsprechenden Beziehung, eines (sich wiederholenden) Ereignisses. Fiktion bedeutet dann Erhebung zu Kollektivität und Geltung, wobei auch die Fiktion Aufwertung-Vertiefung erfährt: nähert sich jetzt und von jetzt an der real erfahrenen LIEBE

Liebe

Dass unser Porträt auch und wesentlich ein thematisches Bild – die auf das Thema Liebe fokussierte Abbildung einer Situation – sei, hat sich zwar noch nicht geradezu durchgesetzt, ist aber in prominenten Forschungsbeiträgen bereits vertreten worden.

Zunächst in Krakau, wo der Kurator des Bildes Lech Walek in einem bemerkenswerten kleinen Buch, von dem ich viel gelernt habe*, den Bogen zu spätantiken Vorstellungen von Amor als stärkstem der Götter schlägt, dem auch die Unschuld letztlich erliegen müsse, sodann in Berlin, wo der Kurator der ... Ausstellung bei dem politischen Skandal ansetzt, den der amour fou des Mailänder Herzogs bedeutete, und das Porträt als ehrenrettende Darstellung einer Platonischen Liebe zum Ruhme des Hauses Sforza deutet.

An Walek wird zunächst in der Weise angeknüpft, dass seinen ikonografischen Entdeckungen das Maria-Magdalena-Motiv sowie der durchdringende Blick des Hermelins auf Leonardos Tondo und mit der neuplatonischen Theorie des seelenverschmelzenden Liebesblicks die ideengeschichtliche Dimension hinzugefügt werden, dann aber zur Geltung kommt, dass dies alles für Leonardo nur Material war und er mit dem Konzept des fruchtbaren Augenblicks oder Showdowns eine oder die moderne Version von Liebesblick ins Werk setzte, die auf das gerade Gegenteil hinausläuft: den Dialog der einander Sein-Lassenden. Nein, rechts von jenseits des Rahmens brennt nicht das Feuer Amors, „hinter“ (!) dem sich der Moro verbirgt, sondern es ist in aller Unmittelbarkeit dessen *Liebesblick*, den Cecilia selbstbewusst-eigenaktiv eingefordert hat und im gelingenden Dialog-der-Leiber bekommt.

An Weppelmann, indem das bei ihm Unverbundene, nämlich die treffende Beschreibung von Ceilias Bewegtheit und schulterblickunterstützendem einer- und die (bloß aus dem Hermelin abgeleitete!) Konstatierung von Liebesüberhöhung, zusammengeführt und über sich hinausgetrieben wird: Nein, hier findet nicht einerseits beseelte Leibeskoketterie und andererseits Tugenddemonstration statt, hier geschieht letzteres *intrinsisch*, und zwar als souverän-offene, den Anderen erst zurückweisende, dann zum Dialog ermutigende Selbstentblößung, und es ist nur Moment einer Liebes-Sichtbarkeit oder -Epiphanie, zu der auch die Leibesverführung unabtrennbar gehört.

Nun gibt es aber immer schon noch eine andere Verbindung speziell dieses Bilde-von-Leonardo mit der Liebe, und zwar die des „ersten Blicks“, wie man sagen könnte. Ich meine damit das Folgende:

Von Anfang an hat das Gemälde immer wieder Liebesbekenntnisse hervorgerufen, die ihm als Kunstwerk galten, und als es neulich zur Wiedereröffnung des Krakauer Czartoryski-Museums in diese seine angestammte Behausung zurückgekehrt war, fand der zuständige Minister die folgenden Worte:

Man kann das als launige Politiker-Rhetorik abtun, aber nicht grundlos bilden sich solch wiederkehrenden Topoi heraus, und so liest man in der aktuellsten großen Biografie von
Und schließlich haben wir selbst unter „Der erste Blick“

Martin Kemp

Hier knüpfe ich an und führe die unter „Präsenz“ entwickelten Gedanken hier in der Entstehungsgeschichte dahingehend fort, dass Leonardo sich geradezu zum Mitliebenden machen musste und dies auch auf uns übertrug

Nur „lieben“ vermögen wir nachzuvollziehen... - und umgekehrt dient uns die dargestellte Liebe als Vorbild...

Philosophie

Auch der fachlichen Forschung ist nicht verborgen geblieben, dass Leonardo sich in einer Radikalität als Naturforscher verstanden hat, die ihn dem Anspruch nach durchaus zum Philosophen macht, und auch nicht, dass ihn gerade auch die Liebe unter fundamentalontologischem Aspekt interessierte, und auch nicht, dass für ihn das Malen-mit-der-Hand das tiefeschürfendste Medium der Wahrheitsgewinnung war – im Gegenteil: das habe ich von dieser Forschung und insbesondere von N. Fehrenbach gelernt. Was aber noch kein Interpret dieses Gemäldes gewagt hat: dies eben hierfür in Ansatz zu bringen.

Nein, Leonardo hat nicht bloß in der Gelehrtenstube solche Gedanken gewälzt, er hat es in concreto *gemacht*: malend, im Er-Malen gerade auch dieses Bildes...

Gerade auch? Für mich ist es das Werk, in dem die malerisch eröffnete Liebe nicht nur gezeigt und performativ nachvollzogen wurde, sondern wo sie paradigmatisch zuerst in die Kunst einfluss...: die Liebe ist das andere Seinen...

Kunst

Von daher komme ich ganz in die Nähe einer über *Kunstgeschichte* hinausgehenden *Kunstwissenschaft* oder *Bild-Ästhetik*, die von *größter Aktualität* ist, obwohl oder *weil sie sich auf Notizen Leonardos in seinen Skizzenbüchern beruft*: die vor allem durch das mit gleichnamigen Titel versehene Buch von Horst Bredekamp repräsentierte, aber breiter fundierte (Sprechakttheorie, Boehm und andere) *Theorie des Bildaktes*³¹.

Sie besagt, dass Bilder eines spezifisch modernen Paradigmas nicht mehr als Abbildungen ... , sondern als Akte zu verstehen sind, durch die der Künstler den Betrachter vom Bilde selbst „ergriffen“ sein lässt, so dass er eigentätig dessen Realitäts- und Wahrheitsbezug nachvollzieht. Leonardo referierend, bringt Bredekamps Schüler Fehrenbach das auf die schöne Formel, jedes Gemälde (von Rang!) sei wie ein Damm, der bricht – seinen Inhalt über den Betrachter hereinbrechen lässt – sobald wir uns dank der Kunst des Malers von ihm und seinem „Impetus“ ergreifen lassen³².

Hiervon bin ich nicht ausgegangen, aber als ich am Cecilia-Porträt selbst akribisch herausgearbeitet hatte, was dann unter dem Namen „Präsenz“ (des Furetto, der Cecilia, des Gemäldes) firmiert, staunte ich angesichts der Übereinstimmung, fühlte mich bestätigt, fand darin einen Geltungsbeweis für das eine wie für das andere – und konnte noch einmal viel für das eigene Projekt lernen. Es gibt aber einen entscheidenden Unterschied, mit dem ich – so erscheint es mir jedenfalls – über die Bildakttheorie hinausgehe:

Nein, was zwischen Betrachter und Bild dieses Typs geschieht, ist weder Naturereignis (Dammbruch) noch Akt, es ist in fundamentalontologischem Sinne der identitäts- oder seinstranszendierende Dialog, in dem die nichtidentischen Selbste-jenseits-des-Seins zu einander kommen, um einander „kommen“ zu lassen: *Liebe*³³.

Direkt unserem Gemälde wird eine im Sinne von Ästhetik engere kunstwissenschaftliche Dignität zugesprochen, und zwar in wechselnden, nie recht auf den Punkt gebrachten Bedeutungen, dass es das „erste modernes Porträt“ darstelle – dank seiner Lebendigkeit und psychologischen Tiefe (um jenen Punkt wenigsten anzuzielen). Auch hieran schließen wir uns an – nicht ohne auch dieses einen Schritt über sich hinauszuführen:

³¹ Literaturangabe:

³² Literaturangabe:

³³ Äußerst interessant, dass Bredekamp einen Schlüsselsatz Leonardos in den Mittelpunkt seines Gedankengangs stellt, und zwar diesen:

Nein, dieses Bild ist nicht nur irgendwie lebendiger und psychologischer als die anderen Damenporträts der Zeit, es gelingt ihm – sieh oben – das Tiefen-Selbst des Betrachters zu ergreifen und es für den dem Liebesdialog-im-Leben gleichenden Akt des Verstehens bereit zu machen / zu ihm zu befähigen, der dann den Dialog der dargestellten Blicke in einen „fruchtbaren“, die Zeit anhaltenden Augen-Blick als den der die Selbste von Liebhaber und Geliebter, Ludovico und Cecilia zur Epiphananie bringenden Liebe zu „sehen“.

Der geschichtliche Hintergrund

Dies (alles) lässt uns das Gemälde in noch ganz anderen historischen Zusammenhängen verorten, als es üblicherweise geschieht:

Nein, „Das Mädchen mit dem Furetto“, wie wir es nennen, dieses „Bild, das uns liebt“, darf nicht nur in den Kontexten von Leonardo-Karriere, Mailänder Hofpolitik und Stilgeschichte der Renaissance gesehen werden, es gehört als ein Schlüsselwerk in die vom Anbruch der Moderne, Klassenverschiebung zugunsten Humanität auf ihre Fahnen schreibender Bürgerlichkeit, Emanzipation des Individuum und der Frau, der Kunst als Politik (statt ihres willfährigen Mediums) und in Autonomie Maßstäbe setzender Utopie...

Der universalhistorische Horizont

Womit sich ein noch darüber zu spannender Horizont auftut: dieses kleine Bild gehört als die Stelle, an der die urtümliche, bis dahin aber immer ideologisch verhimmelte Liebeserfahrung der Menschen-im-wirklichen-Leben in die Kunst einströmt und dabei einen Sprung sowohl auf dem Weg ihres Verständnisses wie dem ihrer Kräftigung als Faktor des Lebens-der-Menschen macht: Von nun an ist in der Welt / steht auf der Agenda, der Tagesordnung, dass das Sein und die Macht nichts Letztes sind, sondern dass sie auf Dauer der Liebe zu weichen haben und dass die Hochkultur, avantgardistisch die Malerei vor der Philosophie noch, die einstweilen in den Fesseln des Begriffs / des (abendländischen) Rationalismus-Logozentrismus verbleibt, hierfür zu sorgen hat.

Summe und Ausblick

I [Einleitung]

Dieses Buch beginnt mit der Schilderung dessen, was die Liebhaber dieses Gemäldes „mit dem ersten Blick“ wahrnehmen – wobei das nicht zeitlich oder numerisch zu verstehen ist, sondern der unmittelbare Eindruck gemeint ist, wie er sich hinziehen, wiederholt werden, sich variieren und anreichern, mit anderen ausgetauscht werden kann. Schon das richtet sich polemisch gegen die Fachwelt oder das Expertentum, wie mit der anschließenden Kritik des „Zweiten Blicks“ deutlich wird, in welcher deren Usurpation unserer Unmittelbarkeit angeprangert wird: dass sie schon mit dem selbsterfundenen Namen des Bildes und dann erst recht durch seine kanonischen Kommentare uns auf Hintersinn festlegen, den es nicht gibt: exemplarisch und allem anderen voran in wie selbstverständlich daherkommenden Bezeichnung des beigegebenen Tieres als Hermelin, was aus dem ganzen Gemälde eine Allegorie macht, zu der es der Natur dieser Sache nach einen vorab festliegenden Hintersinn als verbindliche Botschaft des Bildes braucht. Hiergegen schreibe ich an, was aber gerade nicht heißt, eine Position außerhalb der Fachwissenschaft einzunehmen, sondern im Gegenteil: an die Erträge der Forschung, ohne die ich nur kurzatmigst argumentieren könnte, schließe ich mich gerade an, auf ihnen baue ich auf.

Keine Hermetik, keine Esoterik, keine Absage an Experten- und Spezialistentum

II Kompatibilität und Anschluss

Während das, was man „die These“ dieses Buches nennen kann, zunächst und ursprünglich im Anschluss an den Ersten Blick auf das Bild in Form einer die historische Distanz wie die Genese ausblendenden phänomenologischen Analyse-und-Interpretation entwickelt wurde, die sich geradezu gegen die etablierte Forschung richtete, schließt sich die nachgeschobene Entstehungsgeschichte offen an diese an, benutzt ihre Erträge und führt sie auf dieser Grundlage weiter. Dabei erbringt sie den Nachweis, dass jene Interpretation und „These“ sich mit dem erreichten Stand der fachlichen Forschung verträgt.

III Erweiterung und Verbesserung aufgrund von?

An zahlreichen Stellen führt sie diesen sogar mit seinen eigenen Methoden über sich hinaus – wenn sie z.B. den Einfluss der Maria-Magdalena-Tradition stärker macht, das Palladium-Motiv einführt, die neuplatonische Metaphysik des Liebesblicks heranzieht, das Konzept des Bildes leonardokonform als fruchtbaren Augenblick und Showdown erfasst, in dem das ursprünglich als Allegorie herangezogene Hermelin mitspielt...

Wobei das weder zufällig noch deshalb gelingt, weil Forschungsstände über sich hinausweisen, sondern einfach, weil die phänomenologische Interpretation mit ihrer Hochschätzung der Ersten Blicke, also der wiederholten Unmittelbarkeit des Hinsehens (die in Wahrheit eine vermittelte ist) die Aufmerksamkeit für das geschärft hat, was man sehen kann: das lässt dann auch nach neuen Quellen, aufzudeckenden – Material liefernden – Konventionen und im Bild verborgenen Konzepten... fahnden.

IV Summe / Ertrag

So entsteht aus Anschluss an und Weiterführung der etablierten kunsthistorischen Forschung eine eigenständige genetische Interpretation, welche als abstützendes Widerlager die phänomenologische historisch legitimiert.

Sie besagt, dass aus ursprünglichen Vorstellungen von einem idealisierend-stilisierendem Porträt mit liebesideologischer politischer Tendenz als originär-autonomes Kunstwerk von höchstem Rang und exemplarisch-*paradigmatischer* Bedeutung ein einzigartiger Hybrid aus Porträt und thematischer Fiktion entstanden ist, mit dem in einer Art empirischer Forschung-durch-Malerei an einem realen amour fou und einer realen charismatischen Frau das *wahre* Wesen der Liebe (jenseits der Konventionen-Ideologien-...) zum Vorschein gebracht werden sollte und uns tatsächlich erscheint, weil der Maler uns durch „präsentierendes“ Ermalen zu Mitliebenden der porträtierten Frau macht, wodurch wir der zwischen ihr und der ungemalten Person jenseits des Rahmens waltenden Liebe-in-einem-dialogischen-Blick gewahr werden können, die uns wiederum, an eigene autobiografische Intimerinnerung appellierend, zum Vorbild unserer Bildrezeption wird. Das Hermelin aber, ursprünglich nur allegorische einen Hintersinn transportierende Beigabe,, erweitert das Porträt zum Doppelporträt und das mimetisch-thematische Gemälde zu dem einer erforschten, zur Vorbildlichkeit / Exemplarität erhobenen Alltagsszene, während es in der Apparatur des Bildes zugleich eine propädeutische Funktion erhält: außer dazu, Cecilia zur kontrastierenden Folie und zum wechselseitigen Spiegel zu dienen, ist es am Ende dazu da, in das Bild einzuführen und einzustimmen.

V Singuläres Kunst-WERK, und zwar von Rang

Damit kommt in *dieser* Entstehungsgeschichte entscheidend zum Zuge, was in den herkömmlichen Informationen / Darstellungen unterzugehen – den positivistisch-„kausalen“ (→ reduktiven) Ableitungen zum Opfer zu fallen – pflegt: dass es sich im emphatischsten Sinn um ein *Kunstwerk* handelt, ein singulär-autonomes und zugleich wahrheitshaltiges Kunst-Werk, und zwar eines von jenem höchsten Rang, auf dem dies alles auf paradigmatisch neue, Nachfolgern Bahn brechende Weise geschieht.

Hier liegt die Ursache für den maßlosen methodischen Aufwand, der hier zu treiben war, insbesondere für die Erweiterung der Methodenvielfalt übers wissenschaftlich sonst Tolerierte hinaus: will man das „Wunder“ erden, müssen alle Kräfte der menschlichen Leib-Sinnlichkeit aufgeboten werden, weil genau an diese solch Kunst-Werk sich wendet.

Nur nicht unkritisch und nicht in historistisch-positivistischer Weise! Mit der Wertschätzung / ... des Ersten Blicks ist nämlich verbunden, was in den herkömmlichen fachlichen Aussagen zur Entstehung des Bildes zu kurz kommt bzw. unterschlagen wird: dass es singuläres Kunst-WERK, und zwar von Rang = einzigartig und Wege eröffnend, ist.

Die eröffnete Perspektive

Wie das Wunder...

VI Restriktion³⁴

³⁴ Die Grenze

Eins muss allerdings klar sein: auch diese Entstehungsgeschichte leistet nicht, was der Tatsachenpositivismus auch nicht und nur dem Schein nach leistet: eine handfest empirische Ableitung. Sie setzt das Bild als Kunstwerk im emphatischsten Sinne an, kann dieses, in der Werkinterpretation plausibel gemacht, aber nicht genetisch erklären / empirisch herleiten / ... Vielmehr wird ein hermeneutischer Zirkel geschlagen, der dies voraussetzt und, unter seiner heuristischen Bedingung stehend, dies explorativ durchzieht und dabei das Ergebnis erzielt, dass es konkret möglich gewesen, dass die Bedingungen seiner Möglichkeit so oder so, so oder anders, gegeben waren.
So oder so, so oder anders: Man kann nicht

Das Hypothetische

Hypothetisch ist alles, dessen Geltung an etwas hängt, das man nur umschreiben oder höchstens als etwas benennen kann, an dem sich aber mangels zweifelsfreier / allgemein zugestandener Gewissheit-Fixiertheit nichts *festmachen* lässt. So „hängt“ das mit unseren Rekonstruktionen der Werkgenese Gewonnene an so vielem und mit allem zusammengenommen doch „in der Luft“:

...

In den beschriebenen Grenzen (hypothetisch, möglich, wahrscheinlich...) ist das aber legitim!

Die Vorläufigkeit

Schon gar nicht kann ich.... → Vorläufigkeit

Die Hauptleistung: der Erweis historischer Möglichkeit des aktuell als wirk-lich Erwiesenen

Wenn das aktuell Wirk-liche historisch konkret-möglich war (> Aufzeigen der Kräfte..., *Möglichkeitsbedingungen*...), dann ist seine Gewordenheit in seiner Zeit (hypothetisch) gewiss (thetisch) und werden *wahrscheinliche* Genesen möglich, zu deren Kriterien dann auch das der heuristischen Fruchtbarkeit zählt

Historische Werkinterpretation „thetisch“: auch dann (wenn auch nicht absolut oder dogmatisch) haltbar, wenn es in vielem / allem anders war. Es war dieser Zusammenfluss und dieser doppelte Paradigmenwechsel – mit weitestreichenden Folgen für Kunst- und „Philosophie“-Geschichte – und Dignität, Stellenwert ... dieses Bildes

Die Nebenleistung: heuristische Verifikation

Die Grenze³⁴

Einleitung / Vorbemerkung³⁴

Indes leistet auch die genetische Werkinterpretation nicht das, was die positivistische Herleitung der Kunst aus kunstfremden Bedingungen verspricht ohne es selber zu leisten: die Durchsichtigkeit eines restlos erklärenden zweckrationalen Zusammenhangs wie in der handwerklichen oder industriellen Produktion. Auch sie bleibt hypothetisch, „hängt in der Luft“, entwickelt nur eine *Möglichkeit*, ein *Modell*:

Im einzelnen:

Aus der phänomenologischen Interpretation als Ereignis-Werk-mit-Wahrheit

wird das ästhetische Urteil / die Schlussfolgerung entwickelt, das Hermelin sei unmöglich geworden: störend, kontraproduktiv, überflüssig

das fernere ästhetische Urteil, dass ein (vor sich wie ein Palladium hergetragenes und gar mitspielendes, mit-blickendes) Beitier der unabänderlichen Anlage-der-Figur aber eingraviert-einzementiert sei (Bildbeleg)

so dass nicht weniger erschließend an die Wand gemalt werden muss als eine unausweichliche Werk-KRISE-aus-antagonistischem-Widerspruch

aus welcher der einzige Ausweg – wenn nicht eine Courbetsche Beschneidung... – ein emphatisch *schöpferischer* Einfall sein konnte: der Schemen des späteren Furetto: *Anti-Hermelin* = trauerndes Menschen-Tier...

wie wir ihn in jenem Urkopf vor uns haben = er-„sehen“, den Cotte zwanghaft... - wogegen wir die Kürschner-Phantasie aufbieten

aus dem wir dann waghalsig, inside Leonardo, in drei Schritten das fertige Tier, den Furetto nach-schaffend rekonstruieren

an dem wir dann wiederum einen mehrfachen Sinn-im-Klangensemble des Werkes wieder-herbeikennen: a) b) c)

Zusammengefasst:

Phänomenologische Interpretation → ästhetisches Urteil A und B → Schlussfolgerung KRISE. Dann Einfühlung in die Vorstellungskraft des Künstlers mit Nachvollzug / Konstruktion einer genialen Intuition, einer „Idee“ Leonardos, eines Einfalls ← → Urkopf-„Erkenntnis“. = „inside Leonardo“: Nachvollzug eines Prozesses genialer (Neues stiftender) Kunst-Produktion / -Schöpfung. An die Einfalls-Rekonstruktion anschließend die seiner Operationalisierung / Umsetzung / Konkretisierung / Realisierung im dreifältigen Aufbau-mit-Sinnermittlung des „Furetto“.

Ein hypothetisches Modell

Genetische Werkinterpretation „thetisch“:

Quintessenz: ³⁴

Hauptleistung: Ein hypothetisches Modell, das unter Aufbietung der Gesamtsinnlichkeit und Schöpferkraft die Bedingungen dessen versammelt, wie es gewesen ist / wie es gewesen sein muss, das Entstehen: Statthalter und Vorarbeit. Der hypothetischen Wirklichkeit wird der basierte Erweis konkreter Möglichkeit hinzugefügt.

Die Hauptleistung: der Erweis, dass das wirkliche „Wunder“ auch empirisch möglich war³⁴

Die Nebenleistung: heuristische Verifikation:: Nebenbei erweist sich – auch eine Verifikation! – die heuristische Ergiebigkeit der Hypothesen und der von ihr gezeitigten Methode(n) in Daten-, Fakten-Korrekturen, vertiefter und erweiterter Einsicht ins Mimetisch-Generische sowie in die Individualspezifika der Wesen (Traumata...), des „Moments“ („Dialog“), des Werks: Spiegelung, Propädeutik
Meine Grenzen und mein Selbstverständnis / Verständnis meiner Aufgabe

Aber ist das noch Wissenschaft? Diese Frage muss zunächst an den zurückgehen, der sie stellt: er tut das mit Blick auf die hergebrachte Entstehungsgeschichte, die methodisch in Ordnung zu sein scheint. Ist sie das aber?

Sie verknüpft das Werk mit Tatsachen / Daten..., die außerhalb seiner liegen, und stellt rational nachvollziehbare kausale und finale Beziehungen her, so dass es als Produkt einer Absicht oder eines Anstoßes und somit eines Produzenten sowie einer Zeit und der Machtverhältnisse einer Gesellschaft erscheint. Seit ein englischer Altphilologe vor über einem Jahrhundert darauf gekommen ist, dass man aus dem Familiennamen Cecílias das altgriechische Wort für Wieseltiere herauslesen kann – gal'äi – ist das meistwiederholte, noch in jedem Lexikonartikel und in jeder Fachencyklopädie zu findende entstehungsgeschichtliche Diktum, dass zunächst von hier aus sich die tierische Beigabe erkläre. Für den Durchleuchter Cotte wollte der Herzog es nachträglich eingemalt haben, weil es auf ihn als Mitglied im Hermelinorden verwies, während die letzte Berliner Ausstellung vor allem das höfisch-politische Interesse an liebesideologischer Aufwertung Cecílias für es verantwortlich macht. Das ganze Bild erscheint so letztlich als Erfüllung eines feudalen Auftrags und somit als Produkt der Machtverhältnisse, während seine ästhetischen Qualitäten dem Fortschritt der Malstilentwicklung gutgeschrieben werden, an dem das Ausnahmetalent Leonardo maßgeblich mitgewirkt habe, indem er, selbstbewusst und ehrgeizig genug, Naturtreue und Lebendigkeit auf neue Spitzen trieb. Nichts davon hat irgendetwas mit dem zu tun, was wir als eigentlichen Kern des Gemäldes herausgestellt haben, nichts mit seinem Charakter als autonom-singulärem Kunstwerk von Rang. Soll das Wissenschaft von diesem Gemälde sein? Es ist bestenfalls Materialsammlung zu einer Entstehungsgeschichte, die dem Bild in seiner Spezifik und in seiner Einmaligkeit sowie Exzellenz dient und wurde hier auch so benutzt. Es ist Hilfswissenschaft wie die Schriftkunde oder die Emblemsammlung, aber nicht Wissenschaft von diesem Bild.

Dagegen ist das, was wir hier machen, die einzig mögliche genetische Wissenschaft von diesem Bild als dem, was es seinem intuitiv und dann phänomenologisch ermittelten Kern nach ist. Also ist es Wissenschaft – und es ist deren Begriff und Praxis, die zu verändern sind: jene Vielfalt einschließlich des Ausreißertums seiner Methoden wird vom Gegenstand selber verlangt und ist das, konkurrenzlos *das*, was das Gemälde in seinen historischen Kontext einbetten lässt (die Genese ist erst der Anfang*) = legitim also.

Wird nun aber eingelöst, was die positivistische Genetik vorgaukelt? Also eine definitive Ableitung des Werkes-in-autonomer-Singularität-mit-ereignishaftem-Wahrheitscharakter aus dem, was und wie es tatsächlich gewesen ist?

Nein, und das liegt nicht nur an der Begrenztheit unseres und gar meines Wissens (hierzu später); es ist prinzipiell unmöglich, weil sowohl Ästhetizität / Stimmigkeit als auch Geltung autonom-absolute Kriterien sind

Dass das Bild überhaupt in einem epiphanischen Ereignis als Quintessenz kulminiere, schon dies ist ein empirisch-wissenschaftlich nicht zu belegendes Urteil. Erst recht dann, dass dieses Ereignis ein bis dahin undefinierter Blick sei, der Wirklichkeit abgepasst, und dass hierin, in der Dialogizität dieses Wechselblicks, das Wesen der Liebe als eines anderen – seins- und rationalitätstranzendenten – Seins aufscheine...

Das wird zwar an Ort und Stelle begründet und durch Appell an den autobiografischen Nachvollzug verifiziert, es kann aber durch empirisch-genetischen Nachvollzug nicht zusätzlich untermauert werden bzw. nur als Bewährung eines heuristischen Prinzips untermauert werden.

→ Es ist *möglich* gewesen und nicht irgendwie (das steckt schon im phänomenologisch-deiktischen Erweis: was wirklich ist, war auch möglich!), sondern konkret aufgrund der und der gegebenen Bedingungen (die aber keinen zureichenden *Grund* abgeben).

Reicht das? Nein, es muss schon noch etwas hinzukommen: die größtmögliche *Wahrscheinlichkeit*, dass je dies auch die wirkliche evolutionäre Linie, der wirkliche und einzige Nexus war

→ Nur ein erster Versuch (angesichts der ungeheuren Komplexität und des Innovationsgrades)

Meine Grenzen, mein Anliegen, meine Bilanz, mein Abschied und Abgang-zurück in die Philosophie und Außenseiterschaft, aus denen freilich einer kommen musste, wenn etwas sich tun sollte in dieser Festgefahrenheit.

Geleistet:

Auf erweitertem und verstärktem herkömmlich-wissenschaftlichem Fundament die Konstruktion einer hypothetischen Erklärung > Ableitung, die als solche zwar nicht leistet „Wie es gewesen ist“, wohl aber: Wie es gewesen / gekommen / ... sein könnte – bei oder mit einiger / mittlerer Wahrscheinlichkeit (viel Luft nach oben). Die durchexerzierte *konkrete* Möglichkeit aber ist bei aller Relativität – es mag andere geben! – der Erweis von Möglichkeit überhaupt. Der Erweis *rationaler* Nachvollziehbarkeit des intuitiv mit der Leib-Sinnlichkeit Erfassten. Wenn diese auch *deiktisch* werden muss und keinen eigenen Wahrheitsbeweis antreten kann. (Transzendente Bedingung erforscht bei HA, „Liebe“; in der Negativen Ontologie). Mehr aber braucht es ja gar nicht, wenn / sofern die Wirklichkeit schon gesichert ist / in dem Rahmen oder in dem Maße, in dem sie es ist.

Zuvor

Hatten wir in einer aufwändigen phänomenologischen Interpretation, die um die besondere Präsenz des Gemäldes kreiste, herausgearbeitet, dass dieses ein paradigmatisch neues *Kunstwerk* im emphatischsten Sinne ist, in dem Porträt und thematische Alltagsmimesis eine beides in sich aufhebende Synthese zu einem Bild eingehen, das die Liebe als das dialogisch-reziproke Kommen-Lassen des Anderen zugleich sichtbar macht und performiert...

Unser Motiv für eine Entstehungsgeschichte

Dieses „Wunder“ wahrscheinlich zu machen! ...

Ihm Esoterik zu nehmen und Fleisch zu geben

...

Abgrenzung gegen die herkömmliche

Während die herkömmliche das Wunder zerstört

Unser Resultat

Das Wunder war möglich. Vorausgesetzt, dass es eins war, wovon wir uns phänomenologisch überzeugt haben, konnte es aufgrund dieser und dieser Bedingungen (Gegebenheiten, Ideen, Einfällen, Genie Leonardos, Zufällen, Emergenzen...) eintreten: ebenso unvordenklich-überraschend wie als Menschenwerk nachvollziehbar

Unsere „Methode“

Erstmal alles wissen wollen, die Fachwissenschaft studieren und in ihrem Fahrwasser weiterdenken / -verfolgen und dann alles übrige aufbieten, was uns zu Gebote steht: die humane Gesamtsinnlichkeit: synästhetisches Nachspüren, „Sehen“, Einfühlung, autobiographische Erinnerung, Intuition, Phantasie, Philosophie

Einfach alles, was dem Ziel des Möglichkeitserweises dient, wahllos: ohne Rücksicht auf „Wissenschaftlichkeits“kriterien, die das Kausale... im Auge haben, darauf fixiert sind und uns mit usnerer Fixierung darauf fesseln, bornieren, vergewaltigen, wie es mit Titel schon und dann erst recht mit der Expertenbelehrung geschieht: hergebrachte entstehungsgeschichtliche Information / Belehrung

Z.B. die Erzeichnung des verlorenen Bildplans:

Die Kürschnererfindung:

Erreicht (Hauptsache): Das „Wunder“ war möglich

Und zwar konkret. Unter Berücksichtigung und Ergänzung aller Tatsachen und sonstigen bedingenden Gegebenheiten:

- Kunstdiskussion und -entwicklung, Leonardo-Selbstverständnis, Auftraggebererwartungen > Kunstsoziologie Renaissance,
- Standes- und Klassenwesen der Zeit, Usancen höfischen Lebens und feudaler / sich verbürgerlichender / sich individualisierender / kapitalismusausbrütender / ... Politik
- Zur-Verfügung-Stehen einer Bildsprache und einer Ideenwelt
- Der menschlichen Leib- und Sinnlichkeit (von Transparenz bis Philosophiefähigkeit...)
- Und Kreativität
- ...

Das sind:

- Existenzbedingungen
- ...
- ...

Resultat und Methode

Das Resultat ist für den konkreten ganzen Menschen in seiner Leib-Sinnlichkeit. Dem entspricht die Vielzahl und Vielfalt der Methoden, die wiederum denen entsprechenden, deren es zur umfassenden-eindringenden, zu Kern und Wahrheit vorstoßenden Rezeption-Interpretation des Bildwerkes bedarf

In diesem von der Sache her vorgegebenen Ensemble haben die einzelnen Methoden ihr Recht, ihre Grenzen, ihren (je relativen) Stellenwert:

- Die Erforschung der bedingenden Realursachen wie Auftrag, Künstlerstellung bei Hofe hat ihr Recht, weil sie eben diese beisteuert und damit Existenzbedingungen, sie sagt auch in der Tat, „wie es gewesen ist“. Aber sie erklärt nichts, eröffnet (fast) nichts, führt gar in die Irre, wenn...
- Einfühlung aus eigener Leib-Sinnlichkeit incl. Synästhesie, autobiographischer Intimerinnerung und Wahrheitserfahrung...

- Die Einfühlung in den konzipierenden
- In den ermalenden
- In den vom eigenen sich unter der Hand verwandelt habenden Gemälde gefangenen Künstler leistet ersteres nicht, kann auch nicht sagen „Genau so war es“, dafür:

- ...
- Mobilisierung der eigenen Intuition und der eigenen Phantasie und der eigenen kreativen Potentiale...
- ...

- Philosophie tritt nicht auf um anzusagen, sondern um intuitiv Erfasstes als denkmöglich und in der Tat wahrheitsfähig erscheinen zu lassen
- Gerade auch „meine“ Philosophie-der-Liebe-selbst, die hier nicht „untergeschoben“ wird, sondern als die mir verfügbarste unter den zeitgemäßen /avanciert(est)en herangezogen wird: als eine, die sich ohnehin bei Leibeserfahrung und Kunst ihre Gewissheit holt und auf sie sich deiktisch bezieht

Nebensache I: Eine zweite Interpretation

Genetisch statt phänomenologisch-genesis-und-Geschichte-ausblendend

Stütze! Erweiterung in einander befruchtender gegenseitiger Spiegelung

Nebensache II: Verifikation durch heuristische Bewährung

... siehe das Folgende!

Bewährung eines heuristischen Prinzips³⁵

Unsere interpretatorische Kernthese, dass in diesem Bild die Liebe als machtranszendierendes alternatives „Seinen“ = Sein-Lassen-in-dialogischer Wechselseitigkeit mimetisch / fingierende sichtbar wird und dass wir dadurch aufnahmebereit hierfür werden, dass es uns in seiner Präsenz selber – uns gewissermaßen „liebend“ – zu Liebenden macht (Kunstrezeption als Liebesakt) – zuallererst und propädeutisch des bedauernden Furetto, dann und in der Hauptsache Cecílias und schließlich ihres Porträts, das hinüber zur thematischen Mimesis exemplarischer Wirklichkeit changiert: diese Kernthese, die eine sehr hochgegriffene Idee von Kunst voraus- und ins Werk setzt, wird durch den vorführenden Erweis, dass dies möglich sei, nicht eigentlich zur Geltung gebracht – so dass wir sagen könnten: Ja, so ist es *wirklich*, so verhält es sich mit diesem Gemälde *real*. Hierfür bleibt allein der aus autobiografischer Erinnerung schöpfende Nachvollzug zuständig, den die Präsenz des Bildes wie aufgezeigt erwirkt – oder nicht: wenn Sie den Nachvollzug verweigern (müssen).

Es tritt aber ein schwächerer und doch nicht zu verachtender Wahrheitsbeweis in Aktion: Diese unsere Genesis hat zu einem so komplexen, in sich stimmigen und eine solche Vielfalt von überraschend-einleuchtenden neuen Sichtweisen geführt, dass mindestens „sehr viel daran“ sein muss – wenn es nicht „ganz einfach stimmt“: Unsere Kernthese bewährt sich als heuristisches Prinzip, sie ist jedenfalls „*findig*“....

³⁵ S.o.: Man kann diese Entstehungsgeschichte auch als genetische Interpretation lesen, die sich zur phänomenologischen gegenläufig-spiegelbildlich verhält und diese aus anderer Perspektive bestätigt: gewiss wurde sie vorausgesetzt, aber wäre sie nicht triftig gewesen, hätte sie zu solchem Ergebnis, zu so reichem Ertrag, nicht geführt. Sie muss einfach gestimmt haben.

Optimierungsgebot

Jedenfalls ist auch dies Wissenschaft! Wissenschaftlichkeit definiert sich höchstens im Schulbetrieb durch Methode, auf die Sache bezogen kann sie nur darin bestehen, die Einsicht in sie zu befördern – mit welchen Methoden auch immer, seien sie unkonventionell, bezögen sie das sogenannte Irrationale ein, das in Wahrheit doch mit der Rationalität zum Kontinuum unserer Leib-Sinnlichkeit gehört: das Empfinden, das Gefühl, die Erinnerung, die Vorstellungskraft, die Phantasie oder Kraft der Einbildung, das Vermögen der Nach-Schöpfung.

Was bleibt, ist die mit dem Begriff oder Terminus „hypothetisch“ bezeichnete Grenze zwischen dem, wie es gewesen sein könnte, und dem, wie es in Wirklichkeit war. Sie ist aber nicht festgemauert, sie stellt uns vor einen Optimierungsauftrag: um größtmögliche Wahrscheinlichkeit haben wir uns zu bemühen, und so stützt sich ja denn auch unsere Entstehungsgeschichte, wo sie kann, auf die erwiesenen Tatsachen, und bringt alles ins Spiel, was Kompetenz und Bildung des Verfassers hergeben.

Beides ist begrenzter, als mit Blick auf den Anspruch der selbstgestellten Aufgabe gut ist.

VII Offenheit

So ist diese Entstehungsgeschichte eine wesentlich offene. Kein Mensch könnte eine abschließend „gültige“ schreiben, die das Kriterium größter Wahrscheinlichkeit erfüllte, und der Verfasser, der Fachmensch nur auf den Gebieten von Literatur und Philosophie und nur einigermaßen „europäisch“ gebildet ist, schon gar nicht.

Sie bleibt eine Aufgabe der Zukunft und bedarf noch umfänglicher interdisziplinärer Forschung und gewiss zahlreicher Debatten...

Dies hier ist ein aufstörendes Vorpreschen, das etwas vorwegnimmt, für das es sich dann gerne verbrennen lässt. Möge es ein Anstoß und eine Wegzehrung gewesen sein. Die Beurteilung gehört der Zukunft.

VIII Selbstverständnis

Wenn ich zur Enträtselung eines der bedeutendsten und erstaunlicherweise verkanntesten Werke der Kunst etwas beitragen kann, dann *gerade, weil* ich dem akademischen Establishment, dem Expertentum, der kunsthistorischen Zunft *nicht* angehöre – die sich sozusagen in sich selber verrannt haben, wie ich in meinem ersten Pamphlet schon aufgezeigt habe und in diesem

seriöseren Buch genauer nachweise (nachdem ich der Zunft, von der ich natürlich lernen musste und an allen Ecken und Enden zehre, alle Ehren erwiesen habe: die *Vorarbeiten* hat sie geleistet!).

Die Pfunde, mit denen ich wuchere, sind

- Selbstbewusstsein des unverstellt-klaren Blicks-eines-Amateurs → „Erster Blick“,
- Nicht-Eingegrenztheit im / Fixiertsein auf Fach,
- Bereitschaft und Fähigkeit zu Grenzüberschreitungen und zum lernbereiten „Dilettieren“ in anderen als den eigenen Fächern (Biologie und Verhaltenslehre-Ethologie [vom Schulterblick bis zum Vagina-Winken mit der Bernia], Urgeschichte / Anthropogenese [Herkunft der Liebe, Transparenz des Menschenleibes], Technik des Malens und ihre Geschichte...)
- Thesen- und Wagnisfreudigkeit
- Phantasie ...
- Selbstbewusstsein > Urvertrauen
- *philosophische* und allgemeine historische und kulturwissenschaftliche Fachkompetenz
- der glückliche Zufall, dass ich dank meines Waldläufertums auf das Hermelin nicht hereinfallen konnte: in die Falle fallen, an der anscheinend kein Experte vorbeikommt: die Falle der gelehrten Fixierung auf Corpsgeist stiftenden Hintersinn (wo alles doch viel einfacher und darum viel komplizierter und *wahre*ren Tiefsinnes ist).

IX Abschied

So verabschiede ich mich dahin, woher ich gekommen bin: zu meiner durchkonzipierten, aber noch nicht ausformulierten Philosophie der Liebe, die, wie sich denken lässt, eine postmodern-negative Ontologie, aber auch noch ein wenig mehr ist. Sie hatte an entscheidender Stelle begonnen, von der Kunst zu lernen, und war fast zufällig nur nach Courbet auf Leonardo gestoßen, in dessen Cecilia-Gallerani-Porträt vielleicht eine skandalös verkannte Brunnenstube modernen Seins-, Macht- und Liebesverstehens verborgen ist und erkennbar wird, wenn man nur hinschaut.

Hier findet seine fundamentalphilosophische (... ..) Begründung, was *hier* noch im Andeutungsmodus (...) verbleibt. Doch auch so schon rückt diese Genesis das Bild in die ganz großen Zusammenhänge, in denen man es vielleicht betrachten und würdigen *muss*: in die der menschheitlichen Selbstaufklärungsgeschichte. Diese werden wir nach der Vorarbeit hier im folgenden Kapitel ansteuern können statt auf das Nachbeten seiner ideologisch-höfischen Verklärung einerseits und auf die Hinnahme seiner ebenso ideologischen Entzauberung durch kleinbürgerliche Reduktion-auf-Normalmaß (das Geschäft des Expertentums) fixiert zu bleiben.

Unterwegs zu einer Darstellungsform

[Einleitung]

Schritte der Darstellungsentwicklung I: 1. Fassung

So kann nicht verwundern, dass die erste Fassung dieser Entstehungsgeschichte ein buntes Potpourri aus gesammelten Daten, akribischen phänomenologischen Beschreibungen, strengen Analysen, scharfsinnigen Schlussfolgerungen, „schlagend“ erscheinenden Einfällen, riskanten Vermutungen, einfühlsam fingierenden Erzählungen, wie es gewesen sein könnte, Philosophie höchsten Abstraktionsgrades ... war, durchzogen von Meta-Kommunikation zur Rechtfertigung der jeweiligen Abweichung vom Gewohnten³⁶. Statt definiert zu sein changierte die Textart zwischen Wissenschaft, Streitschrift, Fiktion und Bekenntnis und wendete sich mal an den gesunden Menschenverstand, mal an den Kunstsinnigen, an den gebildeten Europäer, den Spezialisten, den Philosophen

Die Vielfalt qualitativ verschiedener Methoden führt zu großamplitudigen Unterschieden auch von Text-„Stimmung“ und Ton...

Im Prinzip muss so etwas gehen – aber ich hätte dem Leser eine Bereitschaft zu hingeebener Aufmerksamkeit und Nachvollzug komplexer Gedanken in subtilen Verzweigungen... an einer Stelle (des Buches) zugemutet, an der er mit dem zuvor Vorgetragenen – dieser gänzlich neuen Bildinterpretation, dieser Absage an herkömmliche Sichtweisen... – ohnehin schon fast übermäßig gefordert war...

II: 2. Fassung

Diese Fassung mochte ich wirklich niemandem, auch den engsten Mitlesern nicht, zumuten. Wenn überhaupt noch eine Fortsetzung, gar ein Noch-eins-Draufsetzen nach so viel Zumutung, dann schien jetzt doch ein Text erforderlich, der noch einmal spannen konnte, auf einen Ton gestimmt war, den Leser sozusagen an die Hand nahm und ihm einen kurzweiligen Ausblick auf etwas ermöglichte, das jetzt nicht auch noch in extenso zu erarbeiten war.

Eigentlich gibt es nur eine einzige Textart, die das zu Vermittelnde solcherart aufzubereiten vermag: den auktorial-allwissend erzählten Roman. Ich griff als zu der Alternative – zweite Fassung – die ganze Entstehungsgeschichte erst einmal rigoros so durchzuerzählen, als sei

³⁶ Unterschiede der Reflektiertheit...: Hier Bericht, da Gedankenexperiment... mit Aporetik und Rechenschaft da Abgrenzung von, gar Polemik gegen, da Anschluss an Vorgänger, da Setzen auf Mainstream... da Rechtfertigung von Unkonventionalität... da Evidenz...

ich dabei und sozusagen in Leonardo drin gewesen, um das dann in einem „Rechtfertigung“ zu nennenden zweiten Teil reflexiv einzuholen, zu begründen, zu relativieren... – mit einer Art wissenschaftlichem Anhang also, der alles re-problematisierte...

Es liegt auf der Hand und ich musste es dann auch feststellen: das hätte einen angenehm und spannend zu lesenden ersten Teil ergeben, dem man aber nicht trauen konnte – hypothetisch, wie er daherkam, eingeklammert sozusagen und mit dem Index der Fiktion und der Vorläufigkeit versehen – und einen zweiten, in dem nun erst recht das Odium des Reflexions- und Spitzfindigkeitsübermaßes zum Tragen gekommen wäre

Der Leser wäre im ersten Teil in einer in Wahrheit haltlosen Sicherheit gewiegt worden, um sich dann im zweiten Teil auf die anstrengende, kaum Gegenliebe erweckende Metaebene begeben zu müssen, auf der ihm das eingängig Eingeflößte wieder problematisiert wurde und er sich nun erst recht durch ein Labyrinth von... führen lassen musste: auch keine Lösung.

III: Endfassung

Die einzig vernünftige Lösung scheint ein maßvoller Kompromiss und eine maßvolle Kombination zu sein:

Kompromiss und Amalgam einer kommentierten Erzählung, die nur so viel wagt, wie nötig ist, und so viel Reflexion / Rechtfertigung einschaltet – an Ort und Stelle jeweils, teils in Fußnoten, teils in grafisch abgesetzten Kommentaren – wie nötig erscheint.

Romanhaft erzählend und auf einen Ton gestimmt sowie das Ganze bei jeder Einzelheit im Blick haltend schon – den Leser bei Laune und Spannung haltend, veranschaulichend und mitfühlen lassend, aktualisierend... – aber eben doch auch von den angemessenen Relativierungen, Anmerkungen, Kommentaren (Belegen...) durchzogen, an Ort und Stelle jeweils, so aber, dass man selber entscheiden kann, ob man jetzt digredieren will oder nicht oder evtl. später... Ein Text von weniger als 20 Seiten netto (ohne Einschübe und Anmerkungen) und brutto nicht über 30 Seiten.

Bei aller Unkonventionalität, die ich mir bewahren möchte und die als Ausdruck meiner Selbständigkeit wohl meine Stärke auch ausmacht, stelle ich mir etwas Einfacheres, Klareres, Schlichteres als das jetzt zu Lesende vor.

IV: Die vorliegende Fassung, Stand: Unterwegs

Dahin ist das hier Vorgelegte unterwegs...

Noch nehmen Anmerkungen unmäßig Platz ein, weil ich mich von den Erst-, Zweit- und Drittfassungen noch nicht trennen und sie als Reservoir an Textalternativen noch behalten wollte: sie werden zu 90 % wieder verschwinden, wollen zum jetzigen Zeitpunkt aber auch vom mitdenkenden und mitarbeitwilligen Leser noch wahrgenommen werden.

Was noch fehlt, ist ein „Ton“, das Gleichmaß eines zur Sache passenden Stils, der jetzt noch allzu direkt und allzu ungeschliffen von einer jeweils angesagten Konvention oder auch vom Moment des Einfalls geprägt ist: Manierismen einer schnell hingeworfenen Erstformulierung, lustvoll Hingeschriebenes wie „Mitschleppsel“ und ähnliches wird nicht stehenbleiben

V: Beratungsbedarf

Ich bin dringend beratungsbedürftig. Das betrifft zunächst einmal diese Form, es betrifft aber auch eine Reihe von Inhalten, bei deren Bearbeitung ich bislang schlicht dilettiere, weil ich allzu wenig *wirklich* davon verstehe – so von der Kunst der Ölmalerei, deren Technik – *sfumato!* – von der allergrößten Bedeutung ist. Als Kultur- und speziell Kunsthistoriker bin ich zwar nicht geradezu Dilettant, aber doch einer, der sich noch viel anlesen musste und sicher nicht den souveränen Überblick und nicht die Gesamtkompetenz besitzt, die ein solches Unternehmen eigentlich verlangt – Beratungsbedarf also auch hier.