

Ulrich Pfisterer

Freundschaftsbilder – Liebesbilder. Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance

Vor einem Bildnis des schönen Jünglings Daniel phantasiert ein römischer Humanist des Quattrocento über den Freitod als letzten Ausweg aus verzehrendem Liebesschmerz: „Oh meine feste Hoffnung, strahlendes Bildnis des Daniel / [...] / Ich verbrenne aus Liebe zu Dir und trage den [Liebes-]Pfeil in der Brust. / Ich bin verwundet, aber Du kümmerst Dich nicht um unsere Schmerzen. / [...] / Vor Deinem Angesicht werde ich mir mit dem Schwert die rechte Brustseite durchstoßen / und die Seele in rasendem Schmerz aushauchen. / [...].“ Der tatsächliche Ausgang dieses Liebesdramas bleibt der modernen Forscher-Neugierde freilich verborgen. Denn heute ist zum einen nicht mehr sicher zu eruieren, um wen es sich bei diesem todeswilligen „römischen Sodomit Johannes Anthonius“ handelte, dessen Abschiedsge-dicht möglicherweise allein eine Abschrift des späten 15. Jahrhunderts in Gotha überliefert (wobei sich der deutsche [?] Kopist beeilte, sein offenkundiges Interesse an dieser verbotenen Liebschaft durch eine wortreich einleitende Verurteilung solch „schandbarer Lüste“ zu kaschieren).¹ Andererseits entleibte sich zwar in einem weiteren Fall aus dem Rom des späteren Quattrocento ein Humanist nachweislich mit dem Schwert, als sein geliebter jugendlicher Freund überraschend an Fieber verstarb.² Genauso denkbar wäre jedoch, daß es sich bei der literarischen Todesankündigung des Johannes Anthonius nicht um eine konkrete Absichtserklärung, sondern um den ausschließlich poetisch-rhetorischen Zuspitzungs- und Überbietungsversuch vorbildlicher antiker (darunter auch schon homoerotischer) und petrarkistischer Liebesklagen handelt, in denen Verwundung durch Liebes-

leid und Freitod als finaler Liebesbeweis bzw. als ultimative Drohung bereits eine wichtige Rolle spielten.³

Wie dem auch sei – als neuartiger Aspekt erscheint hier, daß die Todes-Klage im ‚Dialog‘ mit einem Porträt (unbekannter Gestalt) des begehrten Jünglings stattfindet. Damit wird das bislang nicht beachtete Gedicht zum einzigen gesicherten Zeugnis dafür, daß man sich bereits im Italien des 15. Jahrhunderts im Zusammenhang mit homoerotischer Freundschaft bzw. Liebe des Mediums ‚(Jünglings-)Porträt‘ bediente. Eine Reihe von Forscherinnen und Forschern hat zwar in den letzten Jahren mehrfach und insbesondere für die um 1500 im Einflußbereich Venedigs neu aufkommende Gattung der ‚schönen Jünglingsbildnisse‘ die Vermutung geäußert, diese seien in einem solchen homoerotischen Kontext zu verstehen.⁴ Allerdings läßt sich dies bis dato eben in keinem einzigen Fall wirklich nachweisen, so daß die Darstellungen genauso für ein weibliches Publikum gedacht gewesen sein könnten oder zumindest teilweise auch nur als Ausdruck elterlichen Stolzes auf die Sprößlinge anzusehen wären. Dagegen darf zwar eine häufig Donatello zugeschriebene, mit aller Wahrscheinlichkeit aber erst in den 1470er/80er Jahren entstandene Jünglingsbüste aus Bronze, die auf einem Anhänger vor der Brust eine Darstellung des platonischen Seelenwagens (aus dem *Phaidros*) vorweist, als unzweifelhaftes Monument der Renaissance des *amor socraticus* gelten. Freilich kann dieser Spezialfall nicht ohne weiteres auf andere Beispiele übertragen werden. Zudem zielt das durch diese Büste codierte Liebesbegehren zwischen Männern und Jünglingen – ohne die

Ambivalenzen der Darstellung zu bestreiten – doch wohl primär auf den durch sinnliche Schönheit angespornten intellektuell-platonischen Seelen-Aufstieg zur Tugend (als höchste Form der Männerfreundschaft) und weniger auf die den römischen Johannes Anthonius antreibende (sinnlich-körperliche) Liebeslust.⁵

Diese in aller Kürze skizzierte Zusammenschau von Gedicht und Objektbefund und deren Schwierigkeiten führen jedenfalls auf schnellstem Weg zu zwei zentralen Problemen, der sich jede Beschäftigung mit dem Thema Freundschafts- und Liebesbilder der Renaissance konfrontiert sieht: Zunächst bezieht sich der Begriff ‚Freundschaft‘ im Italien der Renaissance fast ausschließlich auf reine Männerfreundschaften. Solche Freundschaftsbande strukturierten in verschiedenen Formen alle Ebenen und Zusammenschlüsse der zutiefst ‚homosozial‘ ausgerichteten Gesellschaft.⁶ Dabei ist der Übergang von Freundschaft zu Liebe (im modernen Verständnis) fließend, *amicitia* und *amor* zwischen Männern erscheinen geradezu als Synonyme – und dies insbesondere auch in Humanistenkreisen, die mit einem solchen Vorbild zu folgen glaubten. Die Frage nach Freundschaftsbildern der Renaissance impliziert also immer auch die Frage nach homoerotischen Liebesbildern. Zweitens orientieren sich die Ausdrucksformen und das Vokabular dieser Männerfreundschaften zu nicht unbeträchtlichen Teilen auch am Vorbild heterosexueller Beziehungen. Eine umfassende Untersuchung von Freundschaftsbildern müßte daher die Darstellungsmodi heterosexueller Liebesbilder miteinbeziehen. Angesichts dieser fließenden, in zweierlei Richtung offenen Übergänge ließe sich in Abwandlung von Niklas Luhmanns Untersuchung zum sozial kodierten Liebesver-

halten seit dem 17. Jahrhundert⁷ als Ausgangsthese vermuten, der Code für die Visualisierung der zwischenmenschlichen Passionen ‚Liebe‘ und ‚Freundschaft‘ im Bildnis sei in der Frühzeit dieser Gattung, hier im Italien des 15. und früheren 16. Jahrhunderts, noch nicht eindeutig ausdifferenziert gewesen.

Vor diesem weiten Fragenhorizont kann mein Beitrag im folgenden allein zwei Aspekte verfolgen: 1.) Zunächst gilt es zu demonstrieren, daß tatsächlich ein Jünglingsporträt der Jahre um 1500 existiert, das eindeutig einem homoerotischen Kontext zuzuordnen ist. Aus dem Vergleich mit diesem Beispiel läßt sich dann argumentieren, daß bei einigen anderen Jünglingsbildnissen möglicherweise bewußt auf eine eindeutige Bildsprache verzichtet wurde. 2.) So schwierig es ist, solche mann-männlichen Liebesbilder ausfindig zu machen, so einfach scheint es um die Freundschaftsbilder bestellt – zumindest dann, wenn man der bislang gültigen Definition folgt⁸: Laut dieser handelt es sich dabei schlicht um Porträts, auf denen zwei oder mehr Freunde gemeinsam dargestellt sind. Dagegen wird zu zeigen sein, daß diese Mehrfach-Bildnisse nur einen verschwindend geringen Sonderfall umfassen, daß sich das Gros der Freundschaftsbildnisse hingegen (und ähnlich den Liebesbildern) nur selten über die Ikonographie oder das ‚Bildformular‘ erschließen läßt. Insgesamt soll deutlich werden, daß die Ausgangs-These vom noch nicht ausdifferenzierten visuellen Code der Freundschafts- und Liebesbilder in der Renaissance von Fall zu Fall durch zwei Faktoren teils entscheidend modifiziert werden muß: Zum einen erlaubt der fließende Übergang zwischen *amicitia* zu *amor* bzw. zwischen hetero- und homosexueller Liebe eine teils sehr wünschenswerte Verschleierung der offiziell bekanntlich als ‚unsagbares Laster wider die Natur‘ angesehenen und verbote-

nen tatsächlich praktizierten Männerliebe.⁹ Andererseits muß der visuelle Code der Bildnisse ergänzt werden um den ‚performativen Kontext‘ und dessen Code, in dem ein solches Bildnis ursprünglich rezipiert wurde: Es konnte unter Freunden diskutiert werden, beim liebenden Betrachter Tränen und Ansprache provozieren, aber auch umarmt und geküßt werden, es konnte als Geschenk überreicht oder durch ein begleitendes Gedicht expliziert werden usw. Insofern werden am Ende dieses Beitrags auch keine eindeutigen Anleitungen stehen können, um Freundschaftsbilder zu erkennen, sondern allein Einzelfall-Analysen und die methodische Aufforderung, intensiver als bislang praktiziert die Frage nach Freundschafts- und Liebesbildern im Gesamtkontext (Bilder, Objekte, Texte und Handlungen) der Freundschafts- und Liebes-Codes der Renaissance zu verstehen.¹⁰

Im Depot der Alten Pinakothek, München, befindet sich ein wenig beachtetes Jünglingsbildnis von der Hand des in Verona tätigen venezianischen Malers Francesco Torbido (Abb. 1).¹¹ Signiert und 1516 datiert, zeigt das kleine Leinwandgemälde das Brustbildnis eines unbekanntes bartlosen jungen Mannes mit langen dunkelblonden Haaren unter schwarzem Barett, gekleidet in weißer *camicia* und darüber einem bräunlich-schwarzen, halb geöffneten Obergewand. Mit dem Blick aus den Augenwinkeln des andeutungsweise geneigten Kopfes sucht der Porträtierte den Bildbetrachter, der Mund ist leicht geöffnet als wolle er zum Sprechen ansetzen, seine rechte Hand schließlich, auf eine Art steinerne Brüstung oder einen Sockel aufgelegt, hält eine rote Rose. Eine Annäherung an den Sinn dieses sehr intim-stimmungsvoll wirkenden Arrangements in Nachfolge von Giorgiones poetischem Porträtmodus bietet eine längere Inschrift, die sich auf der genannten Stein-



Abb. 1 Francesco Torbido, Jüngling mit Rose.
Verona 1516

platte und über der Künstler-Signatur befindet: „QVID STVPEAS SPECIE : PAPHIE ROSA FRA / GRAT ADEMPITA / MANE : SED OCCASV FLACCAT : OLETQVE / MINVS“ – in etwa zu übersetzen als: „Warum solltest Du ob der schönen Gestalt erstaunen? Die paphische Rose [d.h. die Rose der Venus] duftet früh am Morgen gepflückt, aber zum Sonnenuntergang ist sie welk und riecht weniger [intensiv].“ Der Text zitiert offenbar kein bestimmtes berühmtes Vorbild. Aber das In-Analogie-Setzen von schnellem Verblühen der Rose (oder allgemeiner: von Blumen) und dem unaufhaltsamen Schwinden körperlicher Schönheit rekuriert auf vielfach variierte und verwendete antike Liebestopik. In diesem Sinne verbinden etwa Properz, Florus oder Ovid das sprichwörtliche *Carpe diem* (zu verstehen als: Mädchen, lasse eine auch nur einigermassen akzeptable

Gelegenheit nicht leichtfertig ungenutzt verstreichen) mit der Vergänglichkeit von Blumen-Schönheit – der Gedanke findet sich aber auch auf antiken Grabinschriften.¹² Trotz der weiten und vielgestaltigen Verbreitung dieser Grundgedanken scheint unter den antiken Texten insbesondere ein griechisches Gedicht des Straton die engsten inhaltlichen und formalen Bezüge zur Gemälde-Inschrift aufzuweisen – daraus wird noch ein wichtiges Argument zu gewinnen sein: „Bist du stolz auf die Schönheit, oh wisse, es blüht auch die Rose. / Welkt sie, dann wirft man jedoch rasch auf den Kehricht sie hin. / Denn der Blume und Schönheit ward gleiche Dauer gegeben: / beide läßt sie zugleich neidisch verwelken die Zeit.“¹³ Die Renaissance-Dichter greifen nun diesen Blumen-Topos nicht nur vielfach auf, sie stellen auch im Vergleich zur Antike den ‚Handlungskontext‘ bzw. den Anlaß deutlicher heraus, in dem sich ein solcher poetischer Blumen-Vergleich anwenden läßt. So tauchen entsprechende Gedichte in zweierlei, nicht immer eindeutig zu trennenden Zusammenhängen auf: Entweder begleiteten sie tatsächliche Blumengeschenke oder aber sie halten die reflektierende Kontemplation des Liebenden über einer Rose fest. Das 1512 in Florenz publizierte *Erotopaegnon* des Neapolitaners Girolamo Angeriano, eine Sammlung von 198 Gedichten auf seine Geliebte Caelia, liefert für beides Beispiele. In Verbindung mit einem Geschenk heißt es dort: „Ich, die zu Euch kommende Blume, bringe folgende Botschaft: Eine einzige Stunde beraubt mich meiner strahlenden Schönheit, eine einzige [auch] Euch.“ Oder aber anlässlich der Kontemplation des Autors über sein Blumengeschenk: „Du, schöne Rose, hast nur eine kurze [Lebens-]Zeit, und eine ebenso kurze Zeit ist der Schönheit [vergönnt]. So hast du, Rose, eine der Schönheit gleich bemessene Zeit.“¹⁴

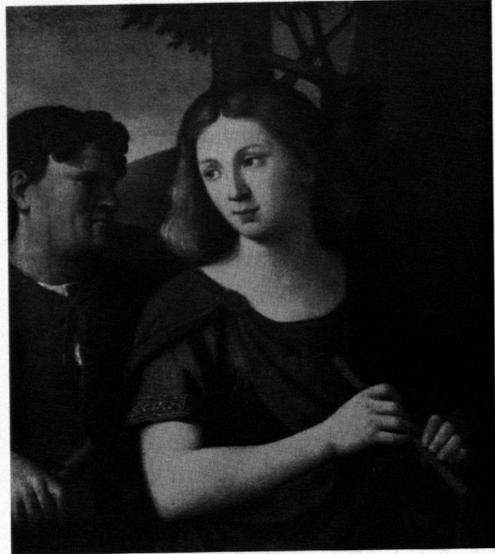


Abb. 2 Giorgione (Umkreis), Zwei Flötenspieler, Oberitalien, 1. Drittel des 16. Jahrhunderts. Vercelli, Civico Museo Francesco Borgogna

Was resultiert nun daraus für das Münchner Bildnis? Gehen wir zunächst hypothetisch davon aus, der Jüngling wolle sozusagen *in effigie* die Rose seiner Geliebten überreichen, anstelle einer realen Blume würde das Gemälde mit dem Abbild als Geschenk übersandt. Dann entstünde die wenig schmeichelhafte Situation, daß das Staunen über die Schönheit (und natürlich auch die folgende Mahnung) angesichts der engen Verbindung von Rose und Antlitz des Jünglings doch wohl zunächst auf diesen und gar nicht auf die Geliebte vor dem Bild bezogen würde. Das Geschenk liefe in dieser Konstellation höchste Gefahr, als Eigenlob mißverstanden zu werden. Aber auch wenn man annimmt, der Porträtierte schenke nichts, sondern sinne nur über die Vergänglichkeit von Rose und eigener Schönheit nach, bleibt die Frage, für wen diese Botschaft dann eigentlich ge-

dacht war. Wohl kaum wollte der Dargestellte mit dem Gemälde sich selbst ermahnen, wohl kaum wollte er einer potentiellen Geliebten seine eigene Bereitschaft bekunden, den Augenblick zu ergreifen. Ebenso unwahrscheinlich scheint, daß eine dritte Person den Jüngling mit dieser Darstellung auffordern wollte, die eigene Schönheit und Zeit mit Blick auf das andere Geschlecht nicht ungenutzt verstreichen zu lassen. Für die Denkmöglichkeit schließlich, daß eine Frau ihrem Geliebten dieses Bildnis als aufforderndes Geschenk überreichte und also das in den Gedichten zu diesem Zeitpunkt noch stets eingehaltene Rollenverhalten umgekehrt worden wäre, existiert kein einziges Vergleichsbeispiel.¹⁵ Alle diese Schwierigkeiten entfallen jedoch, geht man davon aus, bei dem Bildnis handele es sich um eine Gabe unter Männern – wobei sich Belege, daß insbesondere auch Jünglinge und junge Männer mit Rosen verglichen und zugleich vor narzißtischer Selbstverliebtheit in das eigene Aussehen gewarnt werden, sowohl in der Antike als auch der Renaissance leicht finden.¹⁶ Mehrere plausible Szenarien lassen sich dann vorstellen, wobei es immer auch zu bedenken gilt, daß eine gewisse intentionale ‚Offenheit‘ der Bildbotschaft, d.h. eine ikonographische Unterdeterminierung bestimmter hochgradig polyvalenter Bildelemente ein prinzipiell unabschließbares Deutungspotential eröffnet und bekanntlich zum Wesen der ‚poetischen Malkunst‘ im Giorgione-Kreis gehört.¹⁷ Für das Münchner Gemälde und unsere Frage bedeutet dies jedenfalls: Entweder der Geliebte erhält sein eigenes Bildnis als Geschenk anstelle einer Rose, aber in gleicher Absicht – nämlich als Aufforderung, nicht verzückt über die eigene Schönheit die sich bietende Liebe gering zu achten. Oder aber und angesichts der direkten Ansprache des Bildes, wie sie dessen Inschrift formuliert und dem Jüng-

ling quasi in den Mund legt, vielleicht am wahrscheinlichsten: Das emotional so intensiv ansprechende, als leicht melancholisch interpretierbare Porträt wäre überhaupt für den Liebhaber bestimmt gewesen (sei es als eigener Auftrag, sei es als Geschenk des Geliebten oder aber von Freunden). Es hätte ihm dauerhaft den begehrten Anblick geboten in Verbindung mit einer Warnung vor der Vergänglichkeit dieser körperlichen Schönheit aus dem Munde des Liebsten selbst, also Liebestrost und Mahnung zugleich – wobei es ganz gleich gewesen wäre, ob Betrachter und Dargestellter nun eine ‚echte Beziehung‘ verband oder der Betrachter nur einem unerfüllten Wunschtraum nachhing. Ein letztes Indiz dafür, daß dieses lyrische Männerporträt tatsächlich als Resultat eines homoerotischen Blicks verstanden werden darf, könnte die inhaltliche und formale Nähe der Inschrift zum Epigramm des Straton liefern. Denn Straton ist der antik-griechische dichtende Knabenliebhaber *kat'exochen*, inspiriert von einer „Knaben-Muse“ (παιδική μουσα). Sein im 12. Buch der *Anthologia Palatina* versammeltes Werk (ergänzt um einige Gedichte gleichgesinnter Kollegen) gilt fast ausschließlich den „reizenden Jungen“, idealerweise mit ca. 16 Jahren, dunklen Augen, Kußlippen, „rotblond und strahlend wie Eros“ – nur zufälligerweise auch eine treffende Beschreibung des Münchner Bildnisses?¹⁸

Erst einmal auf Torbido aufmerksam geworden, kommt noch ein zweites, bislang ebenfalls kaum beachtetes Gemälde aus dem Giorgione-Umkreis, heute in Vercelli, in den Blick, das zumindest versuchsweise ebenfalls schon Torbido zugeschrieben wurde (Abb. 2): zwei Flötenspieler in Halbfigur vor einem Landschaftshintergrund, ein junger, offensichtlich idealisierter Knabe, dahinter in den

Schatten zurückgenommen ein älterer Mann mit Kranz im Haar, der zwar nachdrücklich in Richtung des Jüngeren blickt, aber doch auch irritierend unverbunden neben diesem steht.¹⁹ Nun existieren unter der großen Zahl von Darstellungen mit Musizierenden zu Beginn des 16. Jahrhunderts auch einige Gemälde, auf denen nur junge Männer zu sehen sind – jedoch kein anderes mit einer Zweierkonstellation und so deutlichem Altersunterschied. Vergleichbar scheint dagegen etwa ein Werk des Giovanni Cariani aus den Jahren um 1530, das einen bekränzten älteren Dichter oder Musiker mit einer jungen Frau zeigt, die als Sängerin und zugleich inspirierende Muse agiert.²⁰ Sollte die Bildkomposition in Vercelli auf eine ähnliche ‚Inspirationsszene‘ verweisen (wobei das unverbundene Nebeneinander der Akteure dann auf ein nur imaginäres Beisammensein verweisen könnte, das sich der ältere Liebhaber wünscht), dann würde hier nicht allein ein Apollo-gleicher Jüngling den *eros* des Älteren zu bukolischer Musik und Phantasie-Projektionen bewegen, sondern das Gemälde würde ziemlich genau die berühmte Konstellation von Vergils zweitem bukolischem Gedicht spiegeln, in dem der ältere Hirte Corydon, *alter ego* des Dichters Vergil selbst, den schönen Knaben Alexis begehrt und zum bedeutungsträchtigen gemeinsamen Flötenspiel im Wald auffordert: *mecum una in silvis [...] canendo*.²¹

Lässt sich das Jünglingsbildnis der Alten Pinakothek also mit einiger Wahrscheinlichkeit seinem originalen Rezeptionskontext annähern, so allein aufgrund seiner Inschrift und nicht durch visuelle Indizien, etwa das Attribut der Rose, die genauso gut als Liebesgeschenk an eine Frau hätte dienen können. Eine solche Unbestimmtheit des Adressaten kennzeichnet viele andere, inschriftlose Bildnisse von Männern und vor allem

– mehr oder weniger idealisierten – Jünglingen. Um dies nur an einer Gruppe von Beispielen nochmals anzudeuten: Eine ganze Reihe von Darstellungen junger Männer zeigt diese je mit einem Pfeil in der Hand, der auf den schmerzhaft-verwundenden Liebespfeil (sprich: den Blick) verweisen könnte, der nach geläufiger Liebes- und Sehtheorie das in Bann geschlagene Gegenüber trifft – wobei das einleitend zitierte Gedicht auf die *imago Danielis* belegt, daß diese Metaphorik selbstverständlich auch in homoerotischem Kontext verwendet wurde.²² Diese ‚Pfeilbilder‘ geben auch deshalb ein besonders erhellendes Beispiel ab, da es sie zugleich in der quasi ergänzenden Form des durch diese Pfeile getroffenen Liebhabers gibt: So zeigt eine annähernd lebensgroße Tafel des Bernardino Luini wohl aus den 1510er Jahren einen bärtigen Mann mittleren Alters in der Aufmachung eines hl. Sebastian, wobei eine Inschrifttafel, aber auch die Pflanzenattribute sein Martyrium durch die Pfeile eindeutig als petrarkistischen Liebesbeweis anpreisen (auch hier ist das Geschlecht des angesprochenen Gegenübers offen).²³ Selbst bei Doppelbildnissen schließlich, auf denen ein älterer und ein jüngerer Mann eng zusammen dargestellt werden (Abb. 3), läßt sich nur in den seltensten Fällen entscheiden, welcher Art die emotionale Verbindung zwischen den beiden ist: Liebe des Schülers zum Lehrer, freundschaftliche Verehrung des jüngeren Mannes gegenüber seinem älteren Mentor oder doch mehr.²⁴ Diese beiden Formen der ‚Offenheit‘ jedenfalls: hetero- oder homoerotische Rezeption, ‚nur‘ Freundschaft oder Liebe als verbindendes Band, entsprechen zumindest teilweise den Verschleierungstechniken, mit denen auf literarischer Ebene Humanisten und Dichter ihr homosozial-homoerotisches Lebensideal nach antikem Vorbild vor dem



Abb. 3 Lombardi-Werkstatt, Doppelbildnis, Venedig, um 1495.
Wien, Kunsthistorisches Museum

allzu neugierig-straftenden Blick der Öffentlichkeit verbargen.²⁵ Es liegt also nahe, daß auch ein Teil der zunächst für unseren Blick so doppeldeutig scheinenden Männerbildnisse aus dem gleichen Grund auch schon für die Wahrnehmung der Renaissance mit bewußt ‚offenen‘ Darstellungsschiffren arbeiteten.

In einer ganz anderen Gruppe homoerotischer Liebesbilder dagegen, nämlich bei Darstellungen aus der antiken Mythologie und Geschichte, wird es mit den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts freilich möglich, diesen verschleiernnden Mantel langsam fallen zu lassen. Zwar hatten bereits zuvor schon Bilder vom Tod des Orpheus, vom Raub des Ganymed oder aber von Narcissus an der Quelle mehr oder weniger explizit homoerotische Konnotationen transportiert. Aber erst ein auf den

9. April 1506 datierter Stich des Marcantonio Raimondi (Abb. 4) zeigt mit Apoll, der seinen Arm um die Schultern des Hyazinth (oder eines anderen Jünglings) legt, wobei ein kleiner Amor jeglichen Zweifel an der Natur dieser Beziehung ausräumt, das eindeutige (und nicht offensichtlich negativ-abschreckend inszenierte) Abbild eines gleichgeschlechtlichen Liebespaares.²⁶

Dagegen beginnt die Geschichte des humanistischen Freundschaftsbildes einmal mehr bereits mit Petrarca: Der *Princeps Poetarum Modernorum* berichtet gegen Ende der 1350er Jahre in einem Brief von einem Goldschmied aus Brescia, einem glühenden Verehrer des Literaten, der um jeden Preis zu den Freunden Petrarcas zählen wollte. Als der *aurifaber* nach größten und langwährenden Anstrengungen sein Ziel endlich erreicht hatte, schmückte er jeden Winkel seines Hauses mit

dem „Abzeichen, Namen und Bildnis des neuen Freundes“, vor allem aber trug er Petrarca unauslöschlich in sein Herz „eingemeißelt“. ²⁷ Dieser neuartige Kult um das Abbild des Freundes scheint sich dabei weniger aus der antiken Überlieferung zu speisen: Zwar trugen die *amici* Alexanders des Großen dessen Konterfei angeblich stets bei sich, aber gerade aus den klassischen Schriften zum Thema Freundschaft war nichts Explizites dazu zu erfahren – so heißt es etwa in Ciceros Traktat *Laelius sive de amicitia* nur: „Wer nämlich sein Auge auf einen wahren Freund richtet, schaut gleichsam auf ein Vorbild seiner selbst. So kommt es, daß Abwesende zugegen, Arme reich, Schwache stark und, was man kaum richtig in Worten fassen kann, Tote lebendig sind“. ²⁸ Ein Leser des 14. Jahrhunderts jedenfalls scheint aus dieser Formulierung noch nicht auf tatsächliche Freundschaftsbildnisse geschlossen zu haben – so rekurriert beispielsweise der Augustiner Alexander de Fabriano in seiner Abhandlung *De perfecta amicitia* zwar unter anderem auf Cicero und bespricht ausführlich das Verlangen nach dem Anblick des Freundes als „signum amicitiae“, wobei er vergleichend darauf hinweist, daß auch bei Geliebten das intensive Denken an den abwesenden Gegenpart diesen vergegenwärtige. Aber an keiner Stelle ist explizit von einem Porträt des *amicus* die Rede. ²⁹ Andererseits bemüht die Metapher vom ‚(gemeißelten) Bildnis im Herzen‘ einen der meistverwendeten Topoi des spätmittelalterlichen Liebesdiskurses, der sich im Italien des Quattrocento dann zum Schlagwort vom *Amor pictor* verdichten sollte. ³⁰ Aber auch hierbei handelt es sich um eine Form und Leistung der Imagination, nicht um ein reales Porträt. So scheint die Vergegenwärtigung Petrarcas in der dreifachen Gestalt von „signum“, „nomen“ und „imago“ doch wesentlich auch damit zusam-

menzuhängen, daß sein neuer Freund als Goldschmied offenbar besonders in visuellen Kategorien dachte.

Offenbar kaum nachdem die Option, den Freund im Porträt zu vergegenwärtigen, denkbar geworden war, begannen die Humanisten im Umkreis Petrarcas auf den Vorrang ihres schriftlichen Mitteilungsmediums als Freundschaftszeichen zu pochen: Der Paragone-Streit um das ‚bessere Abbild des Gelehrten‘ wurde auf den Spezialfall des befreundeten Gelehrten übertragen: Die ‚Ikonophoben‘ sahen nicht nur das eigentliche geistige Abbild besser in den Schriften als in einem nur ‚äußerlichen‘ Bildnis wiedergespiegelt, sondern rühmten auch die Handschrift eines Freundes (etwa auf einem Brief) als dessen tatsächliche, individuell-unnachahmliche ‚Lebensspur‘. Petrarca Paduaner *amicus* Giovanni Dondi bezog 1366 jedenfalls eindeutig Stellung: „Wenn uns Bildnisse unserer abwesenden Freunde angenehm sind, da sie das Gedächtnis wach halten und den Wunsch nach dem Abwesenden durch falschen, fiktiven Trost lindern, um wie viel lieber sind uns dann Briefe, die uns wirkliche Spuren des Abwesenden, wirkliche Nachrichten bringen. Denn für das Auge gibt es doch nichts Süßeres, als die Handschrift des Freundes auf einem Brief zu erkennen.“ ³¹

Eine Um- und Neubewertung, die allerdings noch bis weit ins 15. Jahrhundert ein ‚Minderheitenvotum‘ darzustellen scheint ³², sollte dann bekanntlich mit Leon Battista Alberti erfolgen. In einer der berühmtesten Passagen von *De pictura* wird die oben zitierte Cicero-Passage zum Blick auf den Freund nun zum theoretischen Beweis für die Wirkmacht der Malerei umformuliert: „In der Tat, sie [die Malkunst] birgt eine geradezu göttliche Kraft in sich und leistet nicht nur – was

man der Freundschaft nachsagt –, daß sie Abwesende vergegenwärtigt; vielmehr stellt sie auch Verstorbene erkennbar vor Augen, sogar noch denen, die viele Jahrhunderte später leben. [...] So könnte man denn sagen, daß die Züge der Verstorbenen im Bilde irgendwie ein verlängertes Leben führen.“³³ ‚Freundschaft‘ ist auch in anderen Zusammenhängen ein zentrales Anliegen Albertis: Vor allem stand der *Certame Coronario* von 1441 – der von Alberti initiierte Florentiner Dichterwettbewerb in Volgare und mit dem Siegerpreis eines goldenen Lorbeerkranzes³⁴ –

unter dem Thema *De vera amicitia*. Alberti, der selbst nicht teilnahm, lieferte seine Position dazu aber mit dem vierten Buch von *Della famiglia* nach. Und auch für seine praktische künstlerische Arbeit spielte das Kriterium Freundschaft eine Rolle: Albertis *Vita* berichtet, er habe nicht nur sich selbst, sondern auch seine *amici* porträtiert.³⁵ Sind diese Darstellungen der Freunde auch allesamt nicht mehr identifizierbar oder verschollen, so haben sich doch die Selbstbildnisse Albertis in Plaketten- (und möglicherweise Medaillen-)Form erhalten.³⁶



Abb. 4 Marcantonio Raimondi, Apollo, Hyazinth und Amor (?), 1506

Just in diesem Medium scheint nun auch eines der ersten, wenn nicht das erste erhaltene Freundschaftsbild der Renaissance gefertigt – da es freilich als solches bislang nicht erkannt wurde, ist eine etwas ausführlichere Argumentation nötig: Es handelt sich um einen gerade einmal 41 x 27,3 mm großen Bronze-Anhänger, der sich in einem einzigen, stark abgegriffenen Exemplar erhalten hat. Auf seinen beiden Seiten sind im Profil dargestellte *all'antica*-Büsten Albertis zu sehen (Abb. 5a und 5b).³⁷ Die eine entspricht mit ihrem um die Schultern geschlungenen Mantel dem Typus der Washingtoner Selbstbildnis-Plakette von ca. 1432/34.³⁸ Das Bildnis der anderen Seite (Abb. 5b) ist nicht nur ganz nackt gegeben, es läßt sich am Hinterkopf zwischen den gelockten, etwas besser erhaltenen Haaren gerade noch ein Reif erkennen, wodurch sich dieses Porträt als Pendant zu einer dem Anhänger in ihrer Größe exakt entsprechenden ovalen Medaille Albertis (ob ebenfalls von seiner Hand, ist umstritten) zu erkennen gibt.³⁹ Will man diese Differenzierung von Avers und Revers nicht nur als *variatio* abtun, dann wäre zu vermuten, daß die Darstellung von Alberti im Mantel eher sein öffentliches Wirken und seine ‚sozialen Tugenden‘ thematisiert, das Gegenstück dagegen auf sein Dasein als Geistesheros und (inspirierter) Literat/ Dichter abzielt – der Anhänger würde also in gewisser Weise Aspekte von *vita activa* und *contemplativa* verbinden. Wann und in welchem Kontext aber könnte dieses Stück (bzw. auch mehrere Exemplare davon) geschaffen worden sein? Die ersten Indizien scheinen zunächst für eine Entstehung in den frühen 1430er Jahren zu sprechen, als auch die Selbstbildnis-Plakette entstand, auf der ein vergleichbarer Kopf wohl des ca. 30jährigen Alberti festgehalten ist. Allerdings läßt sich das Alter der hochgradig idealisierten (und

zudem schlecht erhaltenen) Anhänger-Bildnisse kaum so präzise festlegen. Auffällig ist jedoch, daß Albertis Imprese des ‚Flügel-anges‘ auf dem Anhänger fehlt, die sich ansonsten zwischen ca. 1432 und 1438 mehrfach auf seinen Werken findet, wogegen Alberti selbst nach 1438 das Interesse an dieser Bildchiffre verloren zu haben scheint.⁴⁰ Dies und die mögliche Akzentuierung seines Status als Dichter könnten daher Argumente liefern, den Anhänger eher im Zusammenhang mit dem *Certame Coronario* von 1441 entstanden zu denken. Auch wenn sich in diesen Punkten wohl keine letzte Klarheit mehr erzielen läßt, so kann der Anhänger – bemerkenswerterweise ohne jede identifizierende oder erläuternde Inschrift – nur für einen privat-vertrauten Gebrauch gedacht gewesen sein. Er ist eigentlich überhaupt nur als Geschenk etwa um den Hals eines Freundes vorstellbar, dessen intensiver und jahrelanger ‚haptischer Umgang‘ mit diesem Objekt die Bronze weitgehend abgerieben hat.



Abb. 5a Leon Battista Alberti (?), Selbstbildnis. Avers eines Bronzeanhängers. Florenz, Bargello



Abb. 5b Leon Battista Alberti (?), Selbstbildnis.
Revers eines Bronzeanhängers. Florenz, Bargello

Daß solche Anhänger genau diese Funktion erfüllen konnten, zeigen im übrigen die Vorschriften, die einige Jahrzehnte später, um 1500, Pietro Bembo für seinen Freundeskreis schriftlich festlegte: Neben anderen Bedingungen hatte jedes Mitglied einen kleinen medaillenartigen Anhänger am Handgelenk zu tragen, der auf der einen Seite die Drei Grazien, auf der anderen den Wahlspruch „Amicorum Sodalitati“ aufwies.⁴¹ Solche kleinen, beliebig zu gestaltenden, leicht transportablen und vervielfältigbaren, zudem widerstandsfähigen Metallobjekte scheinen insgesamt besonders geeignete visuelle Andenken an Freunde abzugeben zu haben: So sind etwa auch zwei Medaillen des unter Pseudonym firmierenden Medailleurs Lysippus des Jüngeren, die im Rom der 1470er Jahre entstanden, je explizit einem Freund des Künstlers dediziert.⁴² Aus dem 16. Jahrhundert sind dann mehrere Freundschaftsmedaillen mit Doppel- oder sogar Tripelporträts überliefert.⁴³

Die zentrale Schwierigkeit bei der Identifizierung weiterer ‚Freundschaftsbildnisse‘ besteht freilich darin, daß sich ihr Darstellungsmodus zumeist nicht oder nicht auffällig von anderen zeitgenössischen Porträts unterscheidet. Um nur je ein berühmtes italienisches und nordalpines Beispiel des frühen 16. Jahrhunderts zu nennen: Beschäftigte sich Moronis unbekannter norditalienischer *cortegiano* nicht mit drei Büchlein, deren Titel auf dem Buchrücken sie als Abhandlungen *Dell'amicitia*, *Del Fine dell'Amore* und ... *Affetti* ausweisen, niemand würde diese distinguierte und verhältnismäßig emotionslose Darstellung eines Mannes in den Kontext von Freundschaft, Liebe und seelischen Passionen rücken (Abb. 7).⁴⁴ Und wäre das Pendant zu Quinten Massys' Erasmus-Bildnis, ein Konterfei seines Freundes Peter Gillis, nicht erhalten und hätten wir nicht Briefe, in denen sich Thomas Morus über das Geschenk beider als Diptychon montierter Tafeln unter Rekurs auf das Ciceronische Freundschaftsbild bedankt, wir hätten ein vermeintlich ganz ‚normales‘ Gelehrtenbildnis des Erasmus vor uns.⁴⁵ Das Porträt-Diptychon Erasmus/Gillis läßt zudem auch einen möglichen Sinn dieser Sonderform des Doppelbildnisses von Freunden erkennen: Ein solches Doppelbildnis konnte für einen dritten Freund im Bunde bestimmt gewesen sein, wie es etwa auch bei Raffaels Doppelporträt der venezianischen Dichter Andrea Navagero und Agostino Beazzano aus dem Frühjahr 1516 der Fall gewesen zu sein scheint, hing das Gemälde doch offenbar zunächst im Haus des mit beiden befreundeten Pietro Bembo.⁴⁶

Mit der Annahme einer solchen Dreierkonstellation lassen sich aber nicht alle aus der Renaissance überlieferten Doppelbildnisse von Freunden erklären. Bei einigen scheint mit dieser Bildformel vielmehr der von



Abb. 6 Männerbildnis mit Spiegel,
Venedig, um 1520/30

Cicero angedeutete und dann von Alberti beschriebene Akt der imaginativen Vergegenwärtigung des *amicus* im Bild selbst reflektiert.⁴⁷ Gleich eines der frühesten bekannten Beispiele, das verschollene Doppelpor­trät des Janus Pannonius und Galeotto Marzio da Narni von der Hand Mantegnas, auf dem die beiden Freunde zusammen auf einer Tafel „wie lebendig atmend“ erschienen, war für Galeotto bestimmt, wurde es doch anlässlich der Abreise des Janus 1458 von Padua nach Ungarn gefertigt. Galeottos Dankesgedicht an den Maler läßt an der Ciceronischen Imaginations-Funktion des Objektes keinen Zweifel (wenngleich ohne das Gemälde selbst natürlich nicht mehr zu entscheiden ist, ob die Darstellung durch besondere Gestaltung auf ihre Imaginationsfunktion hindeutete, wie es sich für die folgenden Beispiele zeigen

läßt): Beide Männer würden – so jedenfalls das Gedicht – durch diese gemeinsame Präsentationsform ewig im Gedächtnis weiterleben und beim Blick auf das Bildnis trotz größter Distanzen aneinander erinnert und sozusagen „einander am Busen liegen“ – kurz: Es würde sie anschaulich der „Knoten echter Freundschaft“ verbinden, erneut eine Formulierung Ciceros.⁴⁸ Möglicherweise ebenfalls in einen solchen Kontext gehört ein 1910 erstmals publiziertes, 1983 von Christie's versteigertes und seitdem an unbekanntem Ort aufbewahrtes kleines Gemälde, das um 1520/30 entstanden sein dürfte und Raffael, Sebastiano del Piombo und dem ‚Umkreis des Franciabigio‘ zugeschrieben wurde (Abb. 6).⁴⁹ Es zeigt einen jüngeren Mann mit Vollbart, zurückhaltend gekleidet und mit Hut, der auf ein Buch gestützt an einem Tisch zu sitzen scheint. Er war (so die Bildfiktion) offensichtlich gerade zur rechten Seite hin mit einem kleinen weißen Schoßhündchen beschäftigt, das auf seinen aufgeschlagenen Folianten gelaufen war, als ihn plötzlich eine von der anderen Richtung herantretende Person zum Aufblicken veranlaßte. Dieses Gegenüber ist in einem kleinen Spiegel an der hinteren Wand zu erkennen. Das Porträt scheint durch diese betont ‚transitorische Inszenierung‘ in einen besonders engen Dialog mit dem Betrachter treten zu wollen – thematisiert es diesen Dialog durch die *mis-en-abîme* im Spiegel doch explizit und führt dabei zugleich die Medien von Malerei und Schrift in ihrer Funktion zusammen: Lektüre (Wissensaustausch) und Bildbetrachtung ergänzen sich, erst beides zusammen ‚belebt‘ recht eigentlich das humanistische Freundschafts-Porträt.

Bleibt ein Rest von offenen Fragen bei diesem Beispiel, so läßt sich die im Bild thematisierte imaginative Vergegenwärtigung ganz eindeutig an einem seit 1945 aus der Berliner

Gemäldegalerie verschollenen, kleinen Doppelbildnis aufzeigen, das mit einem von Vasari in Venedig beschriebenen Gemälde der beiden französischen Musiker Obrecht und Verdelot wiederum von der Hand des Sebastiano del Piombo in Zusammenhang gebracht wird – freilich nicht zweifelsfrei (Abb. 8)⁵⁰: Es zeigt die beiden Porträtierten erstaunlicherweise vollkommen beziehungslos eng nebeneinander positioniert, der linke fixiert den Betrachter vor dem Gemälde, der

rechte ist in die Lektüre eines Briefes versunken: Als ob es sich zugleich um einen Versuch der Versöhnung des Paragone-Streits handelt, werden hier die Macht des Briefes, der seinen Autor im Geist des Empfängers und Lesenden heraufbeschwören kann, und die Bildmacht des Porträts – das sich in seiner affektivsten Form des direkten Blicks aus dem Bild präsentiert – als zwei offenbar gleichwertige Alternativen vorgeführt, den Freund zu vergegenwärtigen. Dabei ist es sowohl vor-

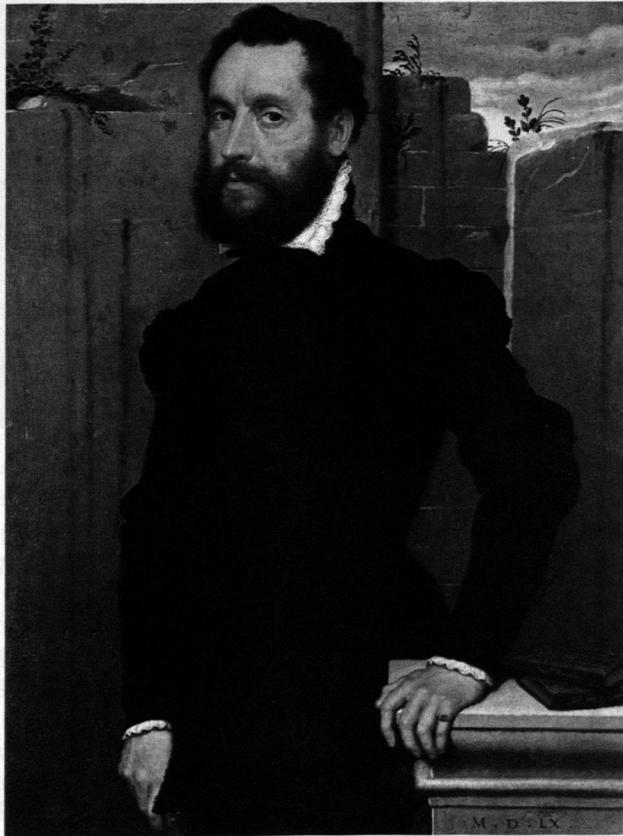


Abb. 7 Giovanni Battista Moroni, Männerbildnis, Bergamo, frühes 16. Jahrhundert. Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Abb. 8 Sebastiano del Piombo (?), Sog. Doppelbildnis von Obrecht und Verdelot.
Venedig, Anfang 16. Jahrhundert. Ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

stellbar, daß sich das Doppelbildnis im Besitz des als lesend Dargestellten befand, der dann beim Blick auf das Gemälde von den Augen des *amicus* gesucht worden wäre, als auch, daß es für eine dritte Person bestimmt gewesen war. Eine dritte Alternative stellen gleich zwei Doppelbildnisse verschiedener anonym venezianischer Meister der ersten Jahre des Cinquecento dar (Taf. 10a–b).⁵¹ Gezeigt wird jeweils dasselbe Freundespaar, das auf beiden Gemälden zwar die gleiche kostbare Kleidung trägt, allerdings die Positionen getauscht hat. Die auf beiden Werken so sehr

ins Auge fallende Beziehungslosigkeit der Dargestellten, die weder überzeugend räumlich nebeneinander noch psychologisch in Kontakt miteinander zu stehen scheinen, wird man kaum als Unvermögen gleich zweier Maler einschätzen wollen. Vielmehr sollte wohl ganz bewußt und mit Nachdruck deutlich gemacht werden, daß beide Freunde nicht real beisammen vorzustellen sind, sondern nur – vermittelt durch das Bildnis – aufgrund eines Aktes imaginierter Vergegenwärtigung. Trifft dies zu, dann ist am wahrscheinlichsten, daß jeder der beiden Darge-

stellten eines der Doppelporträts besaß und auf seiner Version jeweils dem Freund ‚den Vortritt‘ und Vordergrund überließ.

Dieser Überblick zu den Freundschafts- und Liebesbildern der homosozial organisierten Renaissance-Gesellschaft Italiens und die Frage nach dem visuellen Code männlicher Passionen sollten vor allem zweierlei verdeutlichen: Zunächst, daß *amicitia* und *amor* zwischen Männern als vielfach deckungsgleiche Gefühle angesehen wurden. Daher ließen sich nicht nur auf der Sprachebene die Begriffe weitgehend synonym verwenden und die gleichen oder sehr ähnliche Metaphern zur Beschreibung beider Empfindungen heranziehen, sondern auch die Bildsprachen der Freundschafts- und Liebesbilder erwiesen sich in allen ihren differierenden Erscheinungsformen (einschließlich der heterosexuellen) in vieler Hinsicht als austauschbar. Dabei resultierte diese Austauschbarkeit bzw. Ambivalenz zumindest teilweise aber auch aus dem zeitgenössischen Streben nach bewußter Deutungs Offenheit und möglichen Verschleierungsabsichten. Zweitens sollte eine methodische Forderung wenigstens angedeutet werden: Die imaginative Vergewärtigungsfunktion von Liebes- und Freundschaftsbildern (und prinzipiell aller anderen Geschenk- und Erinnerungsobjekte in diesem Zusammenhang) wird nur dann wirklich greifbar, wenn über ihre formale und ikonographische Klassifizierung und Deutung und selbst noch über ihre rezeptionsästhetische Analyse hinaus der gesamte performative Kontext – Anlaß der Fertigung, Übergabe und Handhabung des Objekts usw. – rekonstruierend und interpretierend einbezogen wird. Erst dann zeigt sich etwa auch, daß für *amicitia* und *amor* der Fetisch (oder die Quasi-Reliquie) einer Haarlocke der geliebten Person mindestens soviel wert

sein konnte wie ein noch so kunstvoll ausgeführtes Porträt.⁵²

Anmerkungen

- ¹ Gotha, Universitäts- und Forschungsbibliothek, Cart. A 717, fol. 17^v: *Carmen seu epistola nefandissimi (quem Deus perdat) Iohannis Anthonii Romani, quae quamquam legi digna nulli sit, tamen ut etiam huius ingenium in letiferis ac sordidis libidine ac turpitudine maneat cum nequissima sua acta et opera videri desiderat, ea in suam perpetuam diffamiam & suorum complicum hoc loco scribere statui.* – IOHANNES ANTHO. Roma. [nachträglich eingefügt] ZODOMI. IN DANIELEM ADOLESCENTVLVM PRIMARIVM // *O Spes firma mihi fulgens Danielis ymago / Luminibus pupilla meis iam tempore longo / Vror amore tui telumque in pectore porto / Saucius & nostri non est tibi cura doloris.* / [...] / *Ante tuos vultuo [sic] gladio mea pectora dextra / Percutiam effundamque animam furibundo dolore. / Talia dehinc nostro scribentur carmina saxo: / Hic jacet aspiciate, o Iuvenes, quem perfidus ille / Formosus daniel crudeli morie peremit, / Spectatosque mee mortis et diceris autor.* – Auf dieses Gedicht wurde m.W. bislang nur hingewiesen in FRIEDRICH JACOBS und FRIEDRICH AUGUST ÜKERT, Beiträge zur älteren Litteratur oder Merkwürdigkeiten der Herzoglichen öffentlichen Bibliothek zu Gotha, Leipzig 1835–1843, Bd. 3, S. 7, Nr. 8.
- ² Vom Freitod des Emilio Boccabella nach dem Ableben seines Geliebten Alexis berichten sieben anonyme Gedichte in: Bayerische Staatsbibliothek München, cod. monac. lat. 716, fol. 135^r–136^r; dieses Ereignis ist nicht erwähnt im Eintrag zu Boccabella bei ALBERTO M. GHISALBERTI (Hg.), Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 10, Rom 1968, S. 827f. (G. BALLISTREVI).
- ³ Vielleicht am nächsten kommt THEOKRIT, Eidyllia 23, 36 ff.; zur Antike ausführlich ANTON J.L. VAN HOOFF, From Autothanasia to Suicide. Self-killing in Classical Antiquity, London–New York 1990, v.a. S. 26–30, 68f. und 99–105.
- ⁴ Dazu v.a. PATRICIA SIMONS, Homosociality and Erotics in Italian Renaissance Portraiture, in: JOANNA WOODALL (Hg.), Portraiture. Facing the Subject, Manchester 1997, S. 29–51, und mehrere Beiträge von MARIANNE KOOS, etwa: Imagination, Identity, and the Poetics of Desire in Giorgione's Painting, in: American Imago 57, 2000, S. 369–385; DIES., Petrarkistische Theorie oder künstlerische Praxis? Zur Malerei des *Giorgionismo* im

- Spiegel des lyrischen Männerporträts, in: VALESKA VON ROSEN u.a. (Hgg.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München–Berlin 2003, S. 53–84; DIES., *Identität und Begehren. Bildnisse effeminiertes Männlichkeit in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts*, in: MECHT-HILD FEND und MARIANNE KOOS (Hgg.), *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, Köln u.a. 2004, S. 53–77; vgl. außerdem JAYNIE ANDERSON, *Bittersweet Love. Giorgione's Portraits of Masculine Friendship*, in: DAVID R. MARSHALL (Hg.), *The 'Italians' in Australia. Studies in Renaissance and Baroque Art*, Florenz 2004, S. 87–94; STEPHEN CAMPBELL, *Eros in the Flesh: Petrarchan Desire, the Embodied Eros, and Male Beauty in Italian Art*, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 35, 2005, S. 629–661.
- ⁵ Der platonisch-homoerotische Kontext ist spätestens seit der Besprechung des Werkes von ANDRÉ CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1961 [zuerst 1959], S. 39–44, bekannt; zuletzt DOUGLAS LEWIS, *Rehabilitating a Fallen Athlete. Evidence for a Date of 1453/1454 in the Veneto for the Bust of a Platonic Youth by Donatello*, in: *Small Bronzes in the Renaissance*, hg. von DEBRA PINCUS, Washington–New Haven–London 2001 (*Studies in the History of Art*, 62), S. 33–53; HANNAH BAADER, *Das Gesicht als Ort der Gefühle. Zur Büste eines jungen Mannes aus dem Florentiner Bargello von ca. 1460*, in: *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung* 7, 2002, S. 222–240 und FRANK ZÖLLNER, *The 'Motions of the Mind' in Renaissance Portraits: The Spiritual Dimension of Portraiture*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68, 2005, S. 23–40. – Ausführlich werden die Datierung und Deutung entwickelt in meinem demnächst erscheinenden Buch: *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance – oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2007.
- ⁶ Der Begriff „homosozial“ stammt von EVE KOSOFSKY SEDGWICK, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985, S. 1.
- ⁷ NIKLAS LUHMANN, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main 1982.
- ⁸ Nach den beiden grundlegenden Arbeiten dazu von KLAUS LANKHEIT, *Das Freundschaftsbild der Romantik*, Heidelberg 1952, und HARALD KELLER, *Entstehung und Blütezeit des Freundschaftsbildnisses*, in: DOUGLAS FRASER u.a. (Hgg.), *Essays in the History of Art Presented to*
- Rudolf Wittkower, London 1967, S. 161–173, ist keine zusammenfassende Studie mehr erschienen; zu Einzelproblemen vgl. etwa CECIL GOULD, *Lorenzo Lotto and the Double Portrait. Transformation of Della Torre Picture*, in: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 5, 1966, S. 45–51; KRISTINA HERMANN-FIORE, *Due artisti allo specchio. Un doppio ritratto del Museo di Würzburg attribuito a Giovanni Battista Paggi*, in: *Storia dell'arte* 47, 1983, S. 29–39; HANNAH BAADER, *Sehen, Täuschen und Erkennen. Raffaels Selbstbildnis im Louvre*, in: CHRISTINE GÖTTLER u.a. (Hgg.), *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten 1998, S. 41–59; ANDREAS BEYER, *Künstlerfreunde – Künstlerfeinde. Anmerkungen zu einem Topos der Künstler- und Kunstgeschichte*, in: KATHARINA CORSEPIUS u.a. (Hgg.), *Opus Tessellatum: Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Fs. für Cornelius Claussen*, Hildesheim u.a. 2004, S. 1–15. – Zur ungebrochenen Bedeutung von Freundschaftsbildern im 17. Jahrhundert etwa WENDY WASSYNG ROWORTH, *The Consolation of Friendship. Salvator Rosa's Self-Portrait for Giovanni Battista Ricciardi*, in: *Metropolitan Museum Journal* 23, 1988, S. 103–124; ELIZABETH CROPPER und CHARLES DEMPSEY, *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton 1996, v.a. S. 177–249; KATE BOMFORD, *Peter Paul Rubens and the Value of Friendship*, in: *Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 54, 2003, S. 229–257.
- ⁹ Zu praktizierter Homosexualität und ihrer öffentlichen Verurteilung in Italien etwa GUIDO RUGGIERO, *The Boundaries of Eros. Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice*, New York–Oxford 1985; ROMANO CANOSA, *Storia di una grande paura. La sodomia a Firenze e a Venezia nel Quattrocento*, Mailand 1991, und v.a. MICHAEL ROCKE, *Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford u.a. 1996.
- ¹⁰ Eine in diesem Sinne exemplarische Untersuchung mit anderem Zeitraum und Gebiet: PATRICIA FUMERTON, *'Secret' Arts. Elizabethan Miniatures and Sonnets*, in: *Representations* 15, 1986, S. 57–97.
- ¹¹ Inv. 1013; 62,5 x 51,8 cm. Den Forschungsstand zu diesem Gemälde geben die kurzen Bemerkungen von MARINA REPETTO CONTALDO, *Francesco Torbido. Da Giorgione alla 'maniera'*, in: *Arte Veneta* 36, 1982, S. 62–80, hier S. 65–67; DIES., *Francesco Torbido detto 'il Moro'*, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte* 14, 1984, S. 43–82 und 133–168, hier S. 54f., Kat.nr. 6 mit dem Hinweis,

- daß der Settecento-Autor G. B. Cignaroli das Gemälde als Selbstbildnis ansprach, sowie ALESSANDRA ZAMPERINI, in: Ausst.kat. „In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece“, hg. von MINA GREGORI, Athen–Cinisello Balsamo (Mi) 2003, Bd. 1, S. 511f., Kat.nr. XIV.2, wieder.
- ¹² Vgl. *Anthologia Graeca*, 5, 74 und 118; PROPERZ, 2, 15, 51ff.; FLORUS, 11, 8; OVID, ars am. 3, 79f.; eine besonders explizite antike Grabinschrift überliefert eine anonyme, vor 1469 niedergeschriebene Sylloge in der Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 114.3 Extrav., fol. 27^v; zur traditionellen Rosensymbolik im Liebeskontext MICHAEL CAMILLE, *Die Kunst der Liebe im Mittelalter*, Köln 2000 [engl. Originalausg. 1998], S. 107–111.
- ¹³ Es handelt sich um die Nummer 234 im 12. Buch der *Anthologia Graeca*, hg. von HERMANN BECKBY, Bd. 1–4, München 1957–1958 (danach auch die Übersetzung; zur Überlieferung Bd. 1, S. 70–86, und ausführlich JAMES HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca [NY] 1935). Bereits im 15. Jahrhundert zirkulierten mehrere Handschriften der zugrundeliegenden *Anthologia Palatina*; am leichtesten greifbar dürfte jedoch die im Gegensatz zu dieser in zwei Druckausgaben (ed. princeps Florenz 1494) vorliegende *Anthologia Planudea* gewesen sein, in der sich das Gedicht ebenfalls findet, allerdings unter dem Namen des MELEAGROS und aus seinem päderastischen Kontext (s.u.) herausgenommen, vgl. die zweite, in Venedig bei Aldus erschienene Ausgabe (noch ohne lateinische Übersetzung): *Florilegium diversorum epigrammatum in septem libros*, Venedig 1503, fol. LLii^v.
- ¹⁴ ALLAN M. WILSON (Hg.), *The Erotopaegnon. A Trifling Book of Love of Girolamo Angeriano*, Nieuwkoop 1995, S. 179 (CXXXVIII): *Flos // Flos ego qui venio sum nuntius. Alloquor: hora / Fulgorem una meum praeripit, una tuum.* – S. 69 (X): *Ad Rosam // Pulchra brevi duras rosa tempore, forma brevique / Tempore. Sic formae par, roas, tempus habes.* – Hier auch noch andere gute Vergleichsbeispiele, etwa Nr. 55, 77, 102 usw.; vgl. auch: Poesie edite ed inedite di Lionardo Giustiniani, hg. von BERTOLD WEISE (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare, 193), Bologna 1883, bei dem die Rose eine Art Leitmotiv seiner Liebesdichtung darstellt (etwa S. 21f., 200, 270, 331, 391, 402f., 407), und ANTONIO TEBALDEO, *Rime*, hg. von TANIA BASILE und JEAN-JACQUES MARCHAND, Bd. 1–5, Ferrara 1989–1992, Bd. 2,1, S. 141f. (Nr. 13): [...] / *Belleza è come i fior', che nel matino / son freschi e vaghi e poi la sera spenti, / [...] / Manca ogni cosa, e se nel specchio guardi, / vedrai che non sei quella che*
- fusti heri: / però provedi a non pentirti tardi.*
- ¹⁵ Allerdings wird wenige Jahre später im Zuge des ‚weiblichen Petrarkismus‘ eine solche Tendenz zur Umkehrung der Rollen einsetzen, s. dazu etwa RENATE FÖRSTER, *Liebe, Poesie, Emanzipation. Petrarca und die Dichterinnen der italienischen Renaissance*, Frankfurt am Main 1985, und PATRICIA OSTER, *Weibliche Bildfindung im Petrarkismus. Zur Anthropologie geschlechtsspezifischer Anschauungsformen bei Gaspara Stampa*, in: RUDOLF BEHRENS und ROLAND GALLE (Hgg.), *Historische Anthropologie und Literatur*, Würzburg 1995, S. 39–51, v.a. S. 46f.
- ¹⁶ *Anth. Palatina*, 12, 195; VERGIL, *Bucolica*, 2, vv. 17f. als Mahnung des verschmähten Corydon an Alexis; NEMESIANUS, *Ecl.* 4, 21ff.; im frühen 15. Jahrhundert Ambrogio Traversari: *aspiens immaturem rosam repente demessam liliumque candidissimum* (nach LUDWIG BERTALOT, *Studien zum italienischen und deutschen Humanismus*, hg. von PAUL O. KRISTELLER, Rom 1975, Bd. 1, S. 255). – Bereits im nur indirekt und fragmentarisch überlieferten *Liber poeticus adolescentie* des Petrarca-Freundes Gabrio de' Zamorei findet sich die Warnung unter jungen Männern (MARCO VATTASSO, *Del Petrarca e di alcuni suoi amici*, Rom 1904, S. 52f.): *Cur tibi forma placet, modicos que durat in annos? / Fiet adhuc iuvenis, non dubitetur, anus. / Que tibi pre cunctis nunc nunc spectanda videtur / Candida, purpureo leta colore suo, / Aut cito deficiens morientia lumina claudet, / Aut faciem rugis curva senecta dabit.*
- ¹⁷ Zu diesem vieldiskutierten Phänomen sei nur verwiesen auf PAUL HOLBERTON, *Of antique and other figures. Metaphor in early Renaissance art*, in: *Word & Image* 1, 1985, S. 31–57 und DAN LETTIERI, *Apostrophe. Poetic figure and visual construct in the circle of Giorgione*, in: *Word & Image* 18, 2002, S. 252–266.
- ¹⁸ *Anth. Palatina* 12, 4, 22 und 97. – Zu dieser Gattung des Knaben-Gedichts AMY RICHLIN, *The Garden of Priapus. Sexuality and Agression in Roman Humor*, New Haven–London 1983, S. 34–44.
- ¹⁹ Öl auf Leinwand, 76 x 63 cm; dazu VITTORIO VIALE, *Civico Museo Francesco Borgogna, Vercelli – I Dipinti*, Vercelli 1969, S. 75, Kat.nr. 112.
- ²⁰ Vgl. etwa die Zusammenstellung bei ULRIKE GROOS, *Ars Musica* in Venedig im 16. Jahrhundert, Hildesheim u.a. 1998, dort S. 302–304 zu Carianis Gemälde im Depot des Kunsthistorischen Museums Wien.
- ²¹ Das in den antiken Vergil-Viten explizit erwähnte Skandalon, der Dichtersturz sei *libidinis in pueros*

- promioris* gewesen, war in der Renaissance bestens bekannt, wenngleich die meisten Kommentatoren es ‚wegzuerklären‘ versuchten; die Vergil-Viten bei REMIGIO SABBADINI, *Le biografie di Vergilio antiche medievali umanistiche*, in: *Studi italiani di filologia classica* 15, 1907, S. 197–261; als exemplarische Stimme aus dem Rom des späteren 15. Jahrhunderts sei MARTINO FILETICO zitiert: *non aliter puerum, vates, adamabis Alexim, / quam Plato et Socrates doctus uterque suos. / Nulla libido tuum violabat perfida pectus: / rumor acerbus erit, sed tua vita proba*, dazu ELISABETH KLECKER, *Dichtung über Dichtung. Homer und Vergil in lateinischen Gedichten italienischer Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts*, Wien 1994, v.a. S. 164–168 und 320. – Noch HERMANN TORRENTINUS und ERASMUS in *De ratione studii* (1511) werden die Stelle am Beginn der 2. Ekloge ‚entschärfen‘ bzw. zu einem Exempel moralischer Erziehung machen, vgl. HELMUT PUFF, *Sodomy in Reformation Germany and Switzerland, 1400–1600*, Chicago–London 2003, S. 70–72.
- ²² Die Problematik am Beispiel von Giorgione’s „Knaube mit Pfeil“ im Kunsthistorischen Museum, Wien, skizzierte zuletzt (und mit weiterer Lit.) MARIANNE KOOS, in: „Giorgione. Mythos und Enigma“, hg. von DERS. und GIOVANNA NEPI SCIRE, Wien 2004, S. 184–187, Kat.nr. 6. – Zur Tradition der Metapher vom Liebespfeil etwa DANA E. STEWART, *The Arrow of Love. Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*, Lewisburg–London 2003.
- ²³ Zum Luini-Gemälde in der Eremitage s. TATYANA K. KUSTODIEVA, *Italian Paintings. Thirteenth to Sixteenth Centuries*, Moskau–Florenz 1994, S. 250f. – Die zumindest theoretische Möglichkeit einer homoerotischen Rezeption scheint mir auch nicht widerlegt durch die auf dem Fehlen expliziter Quellenzeugnisse basierende Argumentation von DANIELA BOHDE, *Ein Heiliger der Sodomiten? Das erotische Bild des Hl. Sebastian im Cinquecento*, in: FEND–KOOS (Anm. 4), S. 79–98.
- ²⁴ Zu dem abgebildeten Marmorrelief im Kunsthistorischen Museum, Wien, das dem Lombardo-Umkreis zugerechnet und um 1495 datiert wird, s. MARIA T. FIORIO, in: *Ausst.kat. „Leonardo & Venezia“*, Venedig–Mailand 1992, S. 388f. (Kat.nr. 85); weitere Beispiele bei ANDERSON (Anm. 4).
- ²⁵ GIOVANNI DALL’ORTO, ‚Socratic love‘ as a disguise for same-sex love in the Italian Renaissance, in: KENT GERARD und GERT HEKMA (Hgg.), *The Pursuit of Sodomy. Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*, New York–London 1989, S. 33–65.
- ²⁶ KONRAD OBERHUBER, in: *Ausst.kat. „Humanismus in Bologna 1490–1510“*, hg. von MARZIA FAIETTI u.a., Wien–Bologna 1988, S. 136f., Kat.nr. 24. – Der Stich wäre damit ungefähr gleichzeitig zu Giorgione’s Darstellung eines negativen antiken Exemplums homoerotischen Begehrens, dem Übergriff des Caius Lucius auf Trebonius (PLUTARCH, *Leben des Marius*), vorausgesetzt man akzeptiert diesen Deutungsvorschlag EDGAR WINDS für das sehr schlecht erhaltene Doppelbildnis eines Kriegers und eines alten Mannes in Wien, eine Ikonographie, die dann auch der junge Tizian mit seinem *Bravo* aufgegriffen hätte; s. EDGAR WIND, *Giorgione’s Tempest*, Oxford 1969, S. 7–10 und 31f., zuletzt resümierend SYLVIA FERINO PAGDEN, in: *Ausst.kat. „Giorgione“* (Anm. 22), S. 212–214, Kat.nr. 12 und ANDERSON (Anm. 4).
- ²⁷ Neben Bildnissen und anderen visuellen Freundschaftszeichen beschaffte er sich alle Schriften Petrarca’s, vgl. FRANCESCO PETRARCA, *Le Familiari*, hg. von VITTORIO ROSSI, Florenz 1968, Bd. 4, S. 79–82 (21, 11): *i am primum patrimonii sui partem non exiguum in meum decus expendere, signum nomen imaginem novi amici in omnibus domus sue angulis, sed in pectore altius insculptam habere; partem alteram scribendis quaecunque michi silo quolibet effluxerunt.*
- ²⁸ CICERO, *De amicitia*, 23: *Verum enim amicum qui intuetur, tamquam exemplar aliquod intuetur sui. Quocirca et absentes adsunt et egentibus abundant et imbecilli valent et, quod difficilius dictu est, mortui vivunt; tantus eos honos, memoria, desiderium prosequitur amicorum.*
- ²⁹ ALEXANDER DE FABRIANO, *De perfecta amicitia ad Jac. And. de Tholomeis Senensis*, in: Florenz, *Biblioteca Medicea Laurenziana*, Conv. Soppr. 486, fol. 85^v–116^v, v.a. fol. 104^v–106^v. – Noch 1487 beschreibt etwa PAOLO POMPILIO, *De vero et probabili amore ad Pomponium Letum*, in: *Bibliotheca Apostolica Vaticana*, Vat. lat. 2222, fol. 46^v–76^v, hier fol. 61^v die Wirkung der quasi-bildhaften Erinnerung an den Freund ohne konkrete Porträts zu erwähnen: *Tamen & absentem amamus. [...] forma tum aliqua menti nostrae impressa: quae pro obiecto retinetur: & quae est finis motus amoris.*
- ³⁰ Dazu etwa FRANCO MANCINI, *La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai Siciliani ai Stilnovisti*, Neapel 1988; VINCENZO MOLETA, *„Voi le vedete Amor pinto nel viso“* (V.N. XIX, 12). *Prehistory of a Metaphor*, in: DERS. (Hg.), *La gloriosa donna della mente. A Commentary on the Vita Nuova*, Florenz–Perth 1994 (*Italian Medieval and Renaissance Studies*, 5), S. 77–95 (zuerst in: *Dante Studies* 90, 1992); MARGOT KRUSE, *Das Porträt der Geliebten und ‚Amor pictor‘*, *Tradition und*

Abwandlung einer petrarkistischen Motivkombination in Ronsards *Amours de Cassandre*, in: ANDREAS KABLITZ und ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUSEN (Hgg.), *Literaturhistorische Begegnungen*. Fs. zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König, Tübingen 1993, S. 197–212, und ERIC JAGER, *The Book of the Heart*, Chicago–London 2000.

- ³¹ GIOVANNI DONDI in einem Brief an Magister Guidoni, 1366: *si ymagines nobis amicorum absentium iocunde sunt, que memoriam renovant et desiderium absentium falso atque inani solatio levant, quanto iocundiores sunt litere que vera amici absentis vestigia, veras notas afferunt. Nam quod in conspectu dulcissimum est, id amici manus epistole impressa prestat agnoscere.* (nach PAUL O. KRISTELLER, *Il Petrarca, l'umanesimo e la scolastica a Venezia*, in: DERS., *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Bd. 2, Rom 1985, S. 217–238, hier S. 233). – Zum Topos *carmina maior imago sunt mea* s. OVID, *Tristia*, 1, 7, 11f.; zum Topos des Briefes als ‚Bildnis‘ oder ‚Spiegel‘ (der Seele) des befreundeten Schreibers SENECA, ep. 40,1: *quanto iocundiores sunt literae, quae vera amici absentis vestigia, verasque notas adferunt?* Geradezu als Ansporn des amor („amor litteris augetur“) versteht den Brief dann AMBROSIIUS, ep. 46, 1. – Aufgegriffen wird die antike Briefepik dann bei PETRARCA (Anm. 27), Bd. 4, S. 118–123 (22, 7): *inque hac pagina quasi in speculo detersam animi tui faciem videbis*; DERS., *De vita solitaria*, hg. von MARCO NOCE, Mailand 1992, S. 12 (praef.): *pauca quidem ex multis, sed in quibus parvo velut in speculo totum animi mei habitum, totam frontem serene tranquilleque mentis aspicias*; Cincius Romanus, der die ‚Erfindung‘ dieses Topos allerdings dem Manuel Chrysoloras zuschreibt (BERTALOT [Anm. 16], Bd. 2, S. 144, 150, 168 und 180, der früheste Brief 1416); GUARINO DA VERONA, *Epistolario*, hg. von REMIGIO SABBADINI, Venedig 1915–1919, Bd. 1, S. 397 (Brief von 1424): *Iacobus Tertius [...] tuas mihi litteras reddidit, [...] quas perinde ac dulcissimum ingenii tui simulacrum et expressam clarissimae indolis effigiem veneratus amplector*; die Beispiele ließen sich fast beliebig vermehren. – Zusammenfassend WOLFGANG MÜLLER, *Der Brief als Spiegel der Seele*. Zur Geschichte eines Topos der Epistolartheorie von der Antike bis Samuel Richardson, in: *Antike und Abendland* 26, 1980, S. 138–157; WALTER LUDWIG, *Das bessere Bildnis des Gelehrten*, in: *Philologus* 142, 1998, S. 123–161, und WOLF-DIETRICH LÖHR, *Tätige Trägheit*. Petrarca, Bembo, Sanvito und das Buch als Denkmal des Autors, in: GERLAD KAPFFHAMMER u.a. (Hgg.), *Autorbilder*.

Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit, Münster 2006 [im Druck].

- ³² Vgl. etwa GUARINO DA VERONA, [Commentum de amicitia], in: Padua, Biblioteca del Seminario, Padua, ms. 142, fol. 339–350* [eine weitere Version in: London, British Library, Ms. Harl. 2549, fol. 81–135*]; oder die gedruckten Commentare, zit. nach: Tulli de officiis amicitia & senectute [...] Opus Benedicti Brugnoli studio emaculatum [...] cum recognitione commentariorum Petri Marsi & Francisci Maturantii Perusini, Mailand 1508, fol. 209–224*, bzw. Tullius De Officiis: de amicitia: de senectute [...] In amicitia vero Omniboni eiusdem Ascensij, Venedig 1508, fol. 176**.
- ³³ LEON BATTISTA ALBERTI, *Das Standbild*. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hg. von OSKAR BÄTSCHMANN/CHRISTOPH SCHÄUBLIN, Darmstadt 2001, S. 234f. (§25): *Nam habet ea quidem in se vim admodum divinam non modo ut quod de amicitia dicunt, absentes pictura praesentes esse faciat, verum etiam defunctores longa post saecula viventibus exhibeat, ut summa cum artificis admiratione ac visentium voluptate cognoscantur. [...] Itaque vultus defunctorum per picturam quodammodo vitam praelongam degunt.*
- ³⁴ Der Preis wurde allerdings nicht vergeben, vgl. GUGLIELMO GORNI, *Storia del Certame Coronario*, in: *Rinascimento* ser. 2, 12, 1972, S. 135–181; die Beiträge zusammengestellt in: *De vera amicitia*. I testi del primo Certame Coronario, hg. von LUCIA BERTOLINI, Ferrara–Modena 1993.
- ³⁵ RICCARDO FUBINI und ANNA MENCI GALLORINI, *L'Autobiografia di Leon Battista Alberti*. Studio e edizione, in: *Rinascimento* 12, 1972, S. 21–78, S. 72f.
- ³⁶ Vgl. die Zusammenstellung bei ULRICH PFISTERER, ‚Soweit die Flügel meines Auges tragen‘ – Leon Battista Albertis *Imprese* und Selbstbildnis, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42, 1998, S. 205–251.
- ³⁷ Im Florentiner Bargello mit Provenienz aus den großherzoglichen Sammlungen, s. GIUSEPPE TODERI und FIORENZA VANNEL TODERI, *Placchette secoli XV–XVIII nel Museo Nazionale del Bargello*, Florenz 1996, S. 39, Kat.nr 56; vgl. auch die *Miszelle des Autorenpaars: Un autoritratto inedito di Leon Battista Alberti*, in: *Memorie dell'Accademia di Studi Filatelici e Numismatici*, Reggio Emilia 1995, S. 155f.
- ³⁸ Zur Deutung PFISTERER (Anm. 36) und MICHEL PAOLI, *Autoportrait d'humaniste en athlète prodigieux. L'„autobiographie“ et la plaquette „L.BAP.“*

- Leon Battista Alberti, in: *Letteratura & arte* 1, 2003, S. 135–143.
- ³⁹ Vgl. GEORGE F. HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance Before Cellini*, London 1930, Bd. 1-2 [zit. Reprint mit Corrigenda von J. GRAHAM POLLARD, Florenz 1984, Bd. 1–2], hier Nr. 18.
- ⁴⁰ Seit PFISTERER (Anm. 36) sind zur Deutung des Flügelauges u.a. erschienen: ALBERTO G. CASSANI, *Explicanda sunt mysteria. L'enigma albertiano dell'occhio alato*, in: FRANCESCO FURLAN u.a. (Hgg.), *Leon Battista Alberti. Actes du Congrès Internationale de Paris, Paris 2000*, Bd. 1, S. 245–304; GABOR HAJNOCZI, „Quid tum“. L'emblema con occhio alato e il programma per il pittore ideale nel *De pictura* di Leon Battista Alberti, in: *Nuova Corvina* 5, 1999, S. 75–87, PAOLI (Anm. 38) und DAVID MARSH, *Visualizing Virtue. Alberti and the Early Renaissance Emblem*, in: *Albertiana* 6, 2003, S. 7–26.
- ⁴¹ Dazu ausführlich ALESSANDRO BALLARIN, *Giorione e la Compagnia degli Amici*, in: *Storia dell'arte italiana*, Bd. 5, hg. von FEDERICO ZERI, Turin 1983, S. 479–541.
- ⁴² HILL (Anm. 39), Nr. 788; zur Identifizierung des Künstlers, seinem Werk und Kontext ausführlich mein angekündigtes Buch (s. Anm. 5).
- ⁴³ Siehe etwa DONALD MYERS, in: *Ausst.kat. „The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance“*, hg. von STEPHEN K. SCHER, New York 1994, S. 183f.
- ⁴⁴ MINA GREGORI, *Giovan Battista Moroni, Bergamo 1979* (I Pittori Bergamaschi, III), S. 244, Kat.nr. 67.
- ⁴⁵ LORNE CAMPBELL, MARGARET M. PHILIPPS, H. S. HERBRUGGEN, JOSEPH B. TRAPP, *Quentin Matsys, Erasmus, Pieter Gillis and Thomas More*, in: *Burlington Magazine* 120, 1978, S. 716–725 und JOSEPH B. TRAPP, *A Postscript to Matsys*, in: *Burlington Magazine* 121, 1979, S. 434 und 437.
- ⁴⁶ Zu Raffaels Doppelbildnis zusammenfassend ARNOLD NESSELRATH, in: *Ausst.kat. „Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I, 1503–1537“*, Bonn 1999, S. 481f., Kat.nr. 158, mit Blick auf die folgenden Überlegungen (vgl. Anm. 50) ist bemerkenswert, daß im Prado getrennte Kopien der beiden Bildnisse existieren. – Als (späteres) Beispiel für eine literarische Gabe des einen an zwei andere Freunde, die beiden venezianischen Patrizier Nicolò Barbarigo und Marco Trevisan, ließe sich auf die von Paolo Sarpi in Auftrag gegebene Übersetzung von Montaignes Abhandlung über die Freundschaft verweisen, dazu GAETANO COZZI, *Una vicenda della Venezia ba-*
- rocca: Marco Trevisan e la sua „eroica amicizia“, in: *Studi Veneziani* 2, 1960, S. 61–154.
- ⁴⁷ Zur vergegenwärtigenden Kraft einerseits und ikonischen Differenz andererseits, die prinzipiell jedem Porträt in unterschiedlichem Maße inne- wohnen und seit der Genese der Gattung eine besondere künstlerische Herausforderung dar- stellen, zusammenfassend: GOTTFRIED BOEHM, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985. – Zum verwandten Fall der ‚Ver- lebendigung‘ durch Liebe s. OSKAR BÄTSCHMANN, *Belebung durch Bewunderung. Pygmalion als Modell der Kunstrezeption*, in: MATTHIAS MEYER und GERHARD NEUMANN (Hgg.), *Pygmalion*, Frei- burg i.Br. 1997, S. 325–369.
- ⁴⁸ Auf dieses Beispiel verweist bereits KELLER (Anm. 8); RONALD LIGHTBOWN, *Mantegna*, Oxford 1986, S. 459f., dort etwa auch der mehrfach publi- zierte Gedichttext abgedruckt; vgl. weiterhin die Vermutungen von MARIANNA D. BIRNBAUM, *Thoughts on Janus Pannonius and the ‚Portrait of a Young Man‘ in the J. Paul Getty Museum*, in: *Acta Historiae Artium* 35, 1990–1992, S. 41–52. – Zum *nodus amicitiae* CICERO, *De amicitia*, 51; LEON BATTISTA ALBERTI, *I libri della famiglia*, in: DERS., *Opere volgari*, hg. von CECIL GRAYSON, Bari 1960–1973, Bd. 1, S. 305f. spricht von den *vincoli*, [...] *quali tengano gli animi a noi adiuntii e dedi- cati*. Und in einem nicht vorgetragenen Text für den Certame Coronario 1442 imaginiert ANTONIO DEGLI AGLI *dell'Amicizia il santo nodo* (*De vera ami- citia* [Anm. 34], S. 423).
- ⁴⁹ Vgl. ROGER FRY, *A Portrait attributed to Raphael*, in: *Burlington Magazine* 18, 1910, S. 137f.; PETRA KATHKE, *Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*, Berlin 1997, S. 180 und 289; SEVERIN HANSBAUER, *Bernardino Licinio's Künstlerfreunde vor dem Spiegel*, in: *Zeitschrift für Kunst- geschichte* 67, 2004, S. 263–278, hier S. 267f.
- ⁵⁰ Auf dieses Gemälde mit den Abmessungen 102 x 87 cm verweist bereits ohne genauere Analyse KELLER (Anm. 8), S. 165f.; zuletzt RAINER MICHAELIS, *Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Dokumentation der Verluste*, Bd. 1: *Gemäldegalerie*, Berlin 1995, S. 73, Nr. 152, und am ausführlichsten GROOS (Anm. 20), S. 330f.
- ⁵¹ Fritz HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, 3 Bde., Venedig–Hildesheim 1962–1991, Bd. 1, S. 804 und V.71; MICHEL LACLOTTE, in: *Ausst.kat. „Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise“*, hg. von DEMS., Paris 1993, S. 272f., Kat.nr. 5. – Es existieren zudem zumeist zeitgenös- sische Kopien nach diesen Gemälden bzw. nur

nach einem der beiden, wie es auch bei Raffaels Doppelbildnis Navagero/Beazzano der Fall ist. Dies deutet möglicherweise darauf hin, daß die Porträts auch noch für andere Freunde und Freundeskonstellationen verwendet wurden.

- ⁵² Besonders explizit das (allerdings heterosexuelle) Beispiel des Ferrareser Humanisten Vespasiano Strozzi, der Bildnis und Locke der (jüngst verstorbenen) Geliebten mit sich führte, s. MICHAEL BAXANDALL, A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's *De Politia Litteraria* Pars LXVIII, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26, 1963, S. 304–326, hier S. 325f. – Zur memorialen, magischen und Fetisch-Funktion von Haaren (jeweils mit weiterer Lit.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hg. von HANNES BÄCHTOLD-STÄUBLI, Bd. 3, Berlin–Leipzig 1930–31, Sp. 1239–1288 (HANNES BÄCHTOLD-STÄUBLI); LOTHAR SCHMITT, Dürers Locke, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66, 2003, S. 261–272 und CHRISTIANE HOLM, Intime Erinnerungsgeflechte: Memorialschmuck aus Haaren um 1800, in: *kritische berichte* 32, 2004, S. 29–41.