

---

KUNST  
HISTORISCHES  
MUSEUM  
WIEN

---

A detailed view of a section of Raphael's fresco 'The Conversion of St. Paul'. On the left, a muscular, nude caryatid (female figure) is shown in profile, supporting a large, fluted classical column. The caryatid's right arm is raised, resting on the column, while her left arm is bent across her chest. The column stands on a decorative base with a circular opening. To the right of the column, a man with a long white beard and a blue tunic is shown in profile, looking back over his shoulder towards the caryatid. In the background, a landscape with a river and a small boat is visible, with another figure standing on a rock in the distance.

*Der rückschauende Kopf*

---

BASAITIS BERUFUNG DER SÖHNE DES ZEBEDÄUS  
UND PLATONS KUGELMENSCHENMYTHOS

---



# *Der rückschauende Kopf*

## *Basaitis Berufung der Söhne des Zebedäus und Platons Kugelmenschenmythos*

In Marco Basaitis *Berufung der Söhne des Zebedäus* (Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 116, signiert und datiert »1515. marcus. basaitj. f.«) fällt eine merkwürdige Zutat ins Auge: ein Architekturrahmen mit Grisaillefiguren, die mit der zentralen neutestamentarischen Szene auf den ersten Blick nicht zusammenhängen und von der kunstgeschichtlichen Forschung bisher noch nicht erklärt werden konnten. Ein kurioses Detail dabei findet sich auch an zwei berühmten Stellen der damals in gebildeten Kreisen diskutierten Literatur. Im vorliegenden Beitrag sollen diese Spuren verfolgt werden.<sup>1</sup> Auf einer davon erschließt sich ein bunter Pavillon unter dem Regenbogen in jenem Garten der humanistischen Geisteslandschaft, in dem Renaissancegelehrte die bekannten Texte der klassischen heidnischen Antike und der jüdisch-christlichen Tradition nebeneinander hegten und pflegten – und dieser Garten

1 Der Text basiert auf einem Vortrag, den ich am 22. Juni 2015 am Institut für Klassische Philologie der Universität Salzburg und am 25. Juni 2015 im Rahmen des Eranos Vindobonensis an der Universität Wien gehalten habe. Für ausführliche Diskussionen bei der Vorbereitung danke ich Harald Jurkovič buonanima (Wien), für die Durchsicht des Vortragsmanuskripts und hilfreiche Anmerkungen Vera Bachmann-Ernsting und Bernd Ernsting (beide Köln). Für die Durchsicht verschiedener Entwicklungsstadien der vorliegenden erweiterten Fassung und weitere hilfreiche Anmerkungen danke ich Guido Caneto (Borgo d'Oneglia), Alice Hoppe-Harnoncourt (Wien), Manuela Laubenberger (Wien), Frank C. Möller (Hamburg), Georg Plattner (Wien) und Andreas Prater buonanima (München), für die Inokulation mit den Ideen des Platonismus und des Synkretismus in der Renaissance meiner Diplom Mutter Christine Harrauer buonanima und meinem Doktorvater Eugen Dönt buonanima (beide Wien), für die Inokulation mit der venezianischen Renaissancemalerei Sylvia Ferino-Pagden (Wien), für technologische Präzisierungen und kompositorische Denkanstöße dem Restaurator des Gemäldes Michael Odlozil (Wien), für anatomische Auskunft den Medizinerinnen Wilhelm Aschauer und Wolfgang Fürst (beide Wien), für die freundliche Aufnahme bei den Publikationen des Kunsthistorischen Museums Wien Sabine Haag, Peter Kerber, Guido Messling und Franz Pichorner (alle Wien), für die freundliche Initiative, den Beitrag bei den Römischen Historischen Mitteilungen aufzunehmen, Rainer Murauer (Rom), für ihre konstruktiven Kommentare drei anonymen Gutachtern, für das Lektorat Ramona Heinlein (Wien), für die englische Übersetzung Sophie Kidd (Cardigan) und John Nicholson (Wien), für die Organisation Rafael Kopper, für das Layout Rita Neulinger, für die Bildbearbeitung Jakob Gsöllpointner (alle Wien), und, last not least, für allzeit brüderlichen Zuspruch Michael Hochedlinger (Wien).

wurde von manchen Vertretern der damaligen geistlichen Obrigkeit, des römisch-katholischen Klerus, mit gewissem Argwohn betrachtet und aus Furcht vor heidnischen Umtrieben und kirchenkritischer Disputationslust nur vorsichtig bewandert. Wollen wir dieser Spur aus der Literatur weiter in die Realität folgen, führt uns der Weg in einen Bereich der menschlichen Lebenswelt, mit dem sowohl die geistliche als auch die weltliche Obrigkeit damals ein großes Problem hatte und mitunter heute immer noch nicht locker umgehen kann: dem der gleichgeschlechtlichen Liebesbeziehungen.

### Forschungsstand und Fragestellung

Das Ölgemälde auf Pappelholz<sup>2</sup> ist nicht sehr groß (handliche 124 × 60 cm) und daher wohl nicht für eine Kirche, sondern für die private Andacht geschaffen (Abb. 1). Über das Leben von Marco Basaiti (ca. 1470–1530), der aus albanischer oder griechischer Familie stammte und in Venedig arbeitete, ist nur sehr wenig überliefert.<sup>3</sup>

Das Hauptsubjekt des Gemäldes ist eindeutig: Im Zentrum ist die Berufung der Söhne des Zebedäus durch Jesus dargestellt, wie sie bei den Evangelisten Markus (1, 16–20), Lukas (5, 10–11) und Matthäus (4, 21–22) fast gleichlautend überliefert ist; hier mit der vorangehenden Szene der Berufung von Petrus und Andreas die Version des Markus:

»Und als er am Galiläischen Meer entlangging, sah er Simon und Andreas, dessen Bruder, die ihre Netze ins Meer warfen, denn sie waren Fischer. Und Jesus sprach zu ihnen: Kommt mir nach, und ich will euch

2 Zur maltechnischen Untersuchung siehe Sylvia Ferino-Pagden & Michael Odlozil, *Zur Konservierung und Restaurierung von Marco Basaitis Berufung der Söhne des Zebedäus*, in: *Technologische Studien Kunsthistorisches Museum* 6, 2009, 215–237.

3 Mauro Lucco, *Basaiti*, in: *Paragone. Arte* 25, 1974, 297, 41–55; Bernard Bonario, *Marco Basaiti*, Berlin 1974.



Abb. 1: Marco Basaiti, *Berufung der Söhne des Zebedäus*, signiert und datiert »1515. marcus. basaitij. f.«, Pappelholz, 124,3 × 80,4 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 116





Abb. 2: Marco Basaiti, *Berufung der Söhne des Zebedäus*, 1510, Holz, 386 × 265 cm. Venedig, Gallerie dell'Accademia, Inv.-Nr. 39 (ehem. Sant'Andrea del Lido)

zu Menschenfischern machen. Und sogleich verließen sie ihre Netze und folgten ihm. Und als er ein wenig weiterging, sah er Jakobus, den Sohn des Zebedäus, und Johannes, dessen Bruder, die im Boot Netze zusammenlegten, und sofort rief er sie. Und sie verließen ihren Vater Zebedäus im Boot mit den Tagelöhnern und folgten ihm.«<sup>4</sup>

4 Ich übersetze hier und bei allen folgenden Bibelstellen generell den damals trotz seiner von den Humanisten kritisierten unklassischen lateinischen Sprachgestalt maßgeblichen Vulgatatext, der in diversen Drucken vorlag; die Zitate stammen aus: *Biblia cum concordantijs veteris et noui testamenti necnon et iuris canonici: ac diuersitatibus textuum: canonibusque euangeliorum ac quibusdam temporum incidentibus in margine positus et accentu singularum dictionum per venerabilem patrem fratrem Albertum castellanum venetum ordinis praedicatorum studiosissime reuisa correcte emendata [...]*, Venedig (Lucamantonus de Giunta) 1511. Hier fol. 431v: »Et preteriens secus mare galilee: vidit symonem et andream fratrem eius mittentes retia in mare. Erant enim piscatores. Et dixit eis iesus. Venite post me: et faciam vos fieri piscatores hominum. Et protinus relictis retibus secuti sunt eum. Et progressus inde pauxillum vidit iacobum zebedei et iohannem fratrem eius et ipsos componentes retia in nau: et statim vocauit illos. Et relicto patre suo zebedeo in nau cum mercennarijs secuti sunt eum.«

In der zentralen Bildszene stehen Simon Petrus und Andreas, die beiden Erstberufenen, bereits an der Seite Jesu. Zebedäus bleibt im Boot, Jakobus, der ältere Sohn, kniet am Ufer, und Johannes, der jüngere und noch bartlose Sohn, scheint im Begriff ebenfalls niederzuknien und weist mit der rechten Hand auf seine Brust, was entweder die Frage: »Meinst Du wirklich mich?« oder eine Geste der Ehrerbietung, vielleicht auch des Erstaunens und sofortigen herzlichen Einverständnisses bedeutet. Die Szene findet in einer bergigen Landschaft statt, die weder mit Galiläa noch mit der venezianischen Lagune Ähnlichkeiten hat und wohl der Phantasie des Malers und dessen Vertrautheit mit nordischen Elementen der Landschaftsmalerei entsprungen ist.

Wenige Jahre zuvor, 1510, hatte Basaiti dasselbe Sujet in viel größerem Format (386 × 265 cm) für die Kirche der Kartause von Sant'Andrea del Lido gemalt, die bis zum Untergang der Republik Venedig in Folge der napoleonischen Feldzüge und zu den damaligen Klosterschließungen in Funktion war. Das Altargemälde hängt seit 1806 in den Gallerie dell'Accademia in Venedig (Abb. 2), und die Kirche existiert nicht mehr.<sup>5</sup> Die Szene spielt hier ebenfalls in einer – allerdings anderen und deutlich stärker, »unnatürlicher« und noch viel »nordischer« strukturierten – Phantasielandschaft und ist ähnlich, aber seitenverkehrt aufgebaut. Petrus, Andreas und Zebedäus sind physiognomisch anders gestaltet, und Johannes steht aufrecht, freilich mit demselben auf seine Brust weisenden Gestus.

Ein weiterer Unterschied ist nicht zu übersehen: Im kleinen Andachtsbild umgibt die Szene eine architektonische Rahmung in Form einer klassischen Aedicula, eingesetzt als Trennungselement zwischen der Evangelienzene und dem das ganze Gebilde umgebenden schwarzen Nichts oder der Betrachterebene, wie man aus der Position des Cartellino mit der Signatur schließen könnte, der unten über den rundbogigen Rahmen hängt und in den überdachten Raum ragt. Derartige illusionistisch und zentralperspektivisch, quasi als Trompe l'œil mit allen Schatten gemalte Architekturrahmen im Bild sind seit dem Mittelalter in der Malerei beliebt.<sup>6</sup> Hier sollen offenbar die freistehenden marmornen Säulen und das Tympanon eines Altars oder Altaraufsatzes im All'antica-Stil der Renaissance vergegenwärtigt werden. Der gelbliche Marmor (giallo antico) von Basaitis Säulen, die

5 Alessandra Ottieri, *Laguna di Venezia, mare di Galilea: la Vocazione dei figli di Zebedeo di Marco Basaiti*, in: *Artibus et historiae* 5, Nr. 9, 1984, 77–89.

6 Mela Escherich, *Die Architekturmalerei in der mittelalterlichen Kunst*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 12, 1917, 425–438; Anja Sibylle Steinmetz, *Das Altarretabel in der altniederländischen Malerei: Untersuchung zur Darstellung eines sakralen Requisites vom frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert* (Diss. Univ. Köln 1993), Weimar 1995, 24, URL: <https://docplayer.org/60501714-Anja-sibylle-steinmetz-das-altarretabel-in-der-alt-niederlaendischen-malerei.html> (letzter Zugriff: 14.4.2024).





Abb. 3: Aedicula. Rom, Pantheon



Ausschnitt von Abb. 1

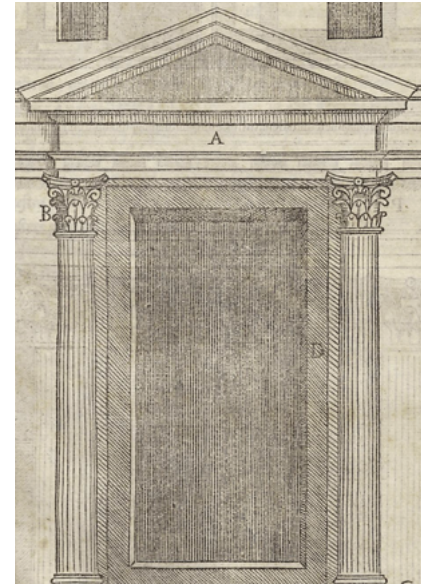


Abb. 4: Sebastiano Serlio, *Il terzo libro di Sabastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venedig (Francesco Marcolino da Forlì) 1540, XVI, Detail: Aedicula im Pantheon

Abb. 5: Marco Basaiti, *Jesu Gebet im Garten Gethsemane*, 1516, Holz, 369 × 222 cm. Venedig, Gallerie dell'Accademia, Inv.-Nr. 69



korinthischen Kapitelle, das Tympanon und der Dekor mit den angedeuteten Intarsien aus rotem Marmor (rosso antico) erinnern zudem frappant an konkrete und bis heute existente Relikte der Antike: insbesondere die Aediculae im Innenraum des Pantheons<sup>7</sup> in Rom (fertiggestellt zwischen 125 und 128 unter Kaiser Hadrian, später unter dem Namen »Sancta Maria Rotunda« oder »Sancta Maria ad Martyres« als Kirche verwendet; Abb. 3 & 4), und interessanterweise hatten die Säulen im Gemälde, wie man in der durchscheinenden und mit freiem Auge sichtbaren Unterzeichnung erkennt, so wie jene im Pantheon ursprünglich eine Kannelierung, die jedoch nicht in die gemalte Ausführung übernommen wurde (vgl. weiter unten Abb. 15 & 16).<sup>8</sup>

Bei einer anderen großformatigen Komposition Basaitis kommt der Architektur im Bild eine illusionistische Funktion mit Bezug zum realen Kirchenraum zu: *Jesu Gebet im Garten Gethsemane* (heute Venedig, Gallerie dell'Accademia; Abb. 5) wurde als Altarbild für San Giobbe geschaffen, wo die gemalte Architektur eine fiktive Kapelle oder Loggia an der rechten Seitenwand des Kirchenschiffs bildete – lebensgroß gemalt darin die Heiligen Ludwig von Toulouse, Franziskus, Dominikus und Markus – und dem

<sup>7</sup> Sebastiano Serlio, *Il terzo libro di Sabastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venedig (Francesco Marcolino da Forlì) 1540, V–XVII; Kjeld de Fine Licht, *The Rotunda in Rome. A study of Hadrian's Pantheon*, Kopenhagen 1968.

<sup>8</sup> Vgl. Ferino-Pagden & Odložil 2009 (zit. Anm. 2), 223 mit Abb. 11 und 12.



Betrachter einen Ausblick in die bergige Landschaft mit der Evangelienszene öffnete.<sup>9</sup>

Eine solche Funktion, bei der sich ein dreidimensionaler Raum optisch fortsetzen soll, dürfte in der *Berufung der Söhne des Zebedäus* nicht vorliegen, denn zwischen Aedicula und Bildrand befindet sich noch das schwarze Nichts, das eine mögliche Kontinuität unterbricht. Man könnte sich eine ungerahmte Hängung an einer schwarzen Wand oder einen Einbau in schwarzes Mobiliar vorstellen, um einen ähnlichen Effekt im kleinen Maßstab – eines Fensters etwa – zu erzielen, doch just dieser Effekt würde durch die beiden farblosen Männergestalten außen an den Säulen wieder zunichte.

Gemäß dem Thema der Jüngerberufung könnten die Säulen hier mit einer Stelle im *Galaterbrief* (2, 9) in Verbindung stehen: »Jakobus und Kephas und Johannes, die Säulen zu sein schienen«<sup>10</sup> – gemeint sind: metaphorische Säulen der Urgemeinde in Jerusalem. Genau diese drei sehr prominenten und Jesus besonders nahestehenden Jünger, Simon Petrus (Kephas) und die Zebedäussöhne, waren privilegiert bei zwei einprägsamen Szenen des Evangelienmythos anwesend, in denen Jesus mit seinem göttlichen Vater kommunizierte: bei Jesu Verklärung,<sup>11</sup> als Jahve aus einer Wolke verkündete: »Das ist mein geliebter Sohn«,<sup>12</sup> sowie bei Jesu todtraurigem Gebet im Garten Gethsemane,<sup>13</sup> wo sie eingeschlafen waren, obwohl ihr Meister sie zuvor ersucht hatte wach zu bleiben.

Im *Johannesevangelium* wird interessanterweise Johannes nie beim Namen genannt; hingegen tritt darin ein namenloser Lieblingsjünger auf (bezeichnet jeweils als »der Jünger, den Jesus liebte«<sup>14</sup>), der traditionell mit

Johannes identifiziert wird – das wird in der Folge für uns noch wichtig werden. Im letzten Kapitel findet sich dort die Nachricht, dieser von Jesus geliebte Jünger sei der Autor des Evangeliums,<sup>15</sup> weswegen man annahm, Johannes habe im gesamten Werk von sich in der 3. Person geschrieben.<sup>16</sup>

Die Stelle des *Galaterbriefes*, in der Petrus, Jakobus und Johannes als Säulen bezeichnet sind, könnte also assoziativ die Idee für die Architektur im Bild geliefert haben. Aber sehr merkwürdig und bisher unerklärt sind die beiden befremdlich wirkenden unbekleideten, ohne Leben simulierendes Inkarnat als Grisailen gemalten Gestalten, die an den Säulen außen höchst lebendig Allogria treiben. Was bedeuten diese geisterhaften Wesen in klassischer Nacktheit am Rahmen des sonst völlig schriftgemäßen Evangelienbildes? Sollen diese Akte marmorne Skulpturen von Heiligen darstellen, wie sie häufig in Kirchen neben realen Altargemälden aufgestellt sind? Aber würden Statuen dermaßen frivol wie unbeaufsichtigte Firmlinge an der Architektur herumturnen? Und können wir uns in einem Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts nackte christliche Heilige mit deutlich sichtbaren Genitalien vorstellen? Wohl kaum.

Diese Figuren sind nicht plastisch zu denkende Elemente des gemalten Rahmens, sondern führen neben der Evangelienszene und dem ebenso polychromen illusionistischen Altar eine weitere Realitätsebene ein, in der sie ihr monochromes Eigenleben haben und autonom agieren, und dies wohl in interpretationsbedürftigem Zusammenhang mit dem biblischen Thema des zentralen Bildes, das in seiner Ernsthaftigkeit eigentlich keine bizarren Zusätze erwarten ließe. Wer vor dem Bild meditiert, kann sich daher in zwei verschiedene »Geschichten« versenken: in die der Jüngerberufung am See Genesareth und in die der Grisaillemänner in jenem augenscheinlich undefinierten Raum des Gemäldes, der die Aedicula mit dem Evangelienbild enthält und den sie, wie der Cartellino mit der Signatur suggeriert, gewissermaßen mit dem Betrachter teilen. Während die Evangeliendarstellung nach Feststellung der Bibelstellen philologischerseits keiner weiteren Erörterung bedarf, regt der rätselhafte Rahmen zu tiefergehender Forschung an.

9 Zur Interpretation dieses Altargemäldes im Rahmen von fiktiver Architektur als Andachtsraum siehe Denise Zaru, *Creating a Devotional Space. Architectural Metaphors in Venetian Renaissance Altarpieces*, in: Carlo Corsato & Juliette Ferdinand, *Art and Culture North and South of the Alps from the Fifteenth to the Eighteenth Century. Essays in Honour of Bernard Aikema*, artibus et historiae 78 (XXXIX), 2018, 21–37, hier: 32.

10 Biblia 1511, fol. 480r: »[...] iacobus et cephas et iohannes qui videbantur columnae esse.«

11 Lk 9, 28–36; Mk 9, 2–9; Mt 17, 1–8.

12 Biblia 1511, fol. 424v (Mt 17, 1–5): »Et post dies sex assumpsit iesus petrum et iacobum et iohannem fratrem eius: et duxit illos in montem excelsum seorsum: et transfiguratus est ante eos. [...] ecce nubes lucida obumbravit eos. Et ecce vox de nube dicens: Hic est filius meus dilectus in quo mihi bene complacui: ipsum audite.« (Und nach sechs Tagen nahm Jesus Petrus und Jakobus und dessen Bruder Johannes mit sich und führte sie auf einen hohen Berg hinauf. Und er wurde vor ihnen verwandelt. [...] Siehe, eine leuchtende Wolke beschattete sie. Und siehe, eine Stimme sprach aus der Wolke: »Das ist mein geliebter Sohn, in dem ich mir gut gefallen habe: Hört ihn.«)

13 Biblia 1511, fol. 429r (Mt 26, 37–38): »Et assumpto petro et duobus filiis zebedei: cepit contristari et mestus esset [sic]. Tunc ait illis. Tristis est anima mea usque ad mortem.« (Und nachdem er Petrus und die beiden Söhne des Zebedäus mit sich genommen hatte, begann er sich zu verdüstern und traurig zu sein. Dann sagte er ihnen: Dürster ist meine Seele bis zum Tode.) Ibid., fol. 437r (Mk 14, 32): »Et assumit petrum et iacobum et iohannem secum: et cepit pauere et tedere.« (Und er nimmt Petrus und Jakobus und Johannes mit sich und begann sich zu ängstigen und Widerwillen zu empfinden.) Die entsprechenden Passagen Lk 22, 39–46 und Joh 18, 1 erwähnen die drei Jünger nicht extra.

14 Biblia 1511, fol. 461r (Joh 13, 23, beim Abendmahl): »vnus ex discipulis [...] quem diligebat iesus«; ibid., fol. 464v (Joh 19, 26, bei der

Kreuzigung): »discipulum [...] quem diligebat«; ibid., fol. 464v (Joh 20, 2, beim Grab): »discipulum quem amabat iesus«; ibid., fol. 464r (Joh 21, 7, bei der Erscheinung Jesu am See von Tiberias): »discipulus ille quem diligebat iesus«; ibid., fol. 465v (Joh 21, 20): »discipulum quem diligebat iesus [...] qui et recubuit in cena super pectus eius«.

15 Biblia 1511, fol. 465v (Joh 21, 24): »Hic est discipulus ille qui testimonium perhibet de his: et scripsit hec.« (Das ist jener Jünger, der Zeugnis über diese Begebenheiten ablegt und dieses geschrieben hat.)

16 Generell zur traditionellen Identifikation des Jüngers Johannes mit den Verfassern des *Johannesevangeliums* und der *Apokalypse*: Martin Hengel, *Die Johanneische Frage. Ein Lösungsversuch, mit einem Beitrag zur Apokalypse von Jörg Frey*, Tübingen 1993.



## Komposition

Zunächst ist zu ergründen, ob dieser Architekturrahmen samt den Grisailen überhaupt ursprünglicher und daher für die Interpretation relevanter Teil des Gemäldes war oder vielleicht teilweise von späterer Hand hinzugefügt wurde. Hier lasse ich Michael Odlozil, den Restaurator des Gemäldes, selbst zu Wort kommen, dem ich als Spezialisten für technologische Belange diese Frage gestellt habe und folgenden präzisierenden Nachtrag zu seinen 2009 publizierten Erkenntnissen verdanke:

»Sowohl die Röntgenaufnahme als auch die Infrarotreflektographie des Gemäldes zeigen uns Basaitis schrittweises Herangehen an die endgültige Komposition.

Nicht nur der Bildträger, die Pappelholztafel, die für den Giebel der Aedicula oben um ein Stück erweitert wurde, sondern auch zahlreiche Pentimente erweisen Basaitis Suchen nach der besten Haltung und Position der Figuren, ja sogar der Gestaltung des Hintergrundes.

Die Infrarotreflektographie (Abb. 6) zeigt uns Basaitis Unterzeichnung (mit Graphit- oder Silberstift). Für die Architekturräumung wurden gleich zu Beginn gerade Linien und der Bogen mit Lineal und Zirkel in die noch nicht völlig durchgetrocknete Grundierung geritzt. Bei allen Figuren hat sich die Position der Köpfe, Arme, Beine und Füße von einer ersten Variante der Unterzeichnung zur gemalten Ausführung verändert. Nackt angelegte Füße wurden mit Schuhen bedeckt, ganze Schifferboote im Hintergrund verworfen. Der massive Felsen, den wir auf dem großen Altargemälde in der Accademia in Venedig bestaunen, ist in dieser Version einem offenen Himmel gewichen. Sein Kontur ist allerdings auch hier in der Anlage noch zu erkennen.

Bei der Architekturräumung wurde offenbar schon während der Unterzeichnung eine Gestaltung des Frieses mit Rinderschädeln und verbindenden Girlanden verworfen, die vermutlich als Relief gedacht war (Abb. 7). Die Unterzeichnung dafür reicht nur bis zur Hälfte des Frieses.

Abb. 6: Marco Basaiti, *Berufung der Söhne des Zebedäus*, Infrarotreflektographie



Abb. 7: Marco Basaiti, *Berufung der Söhne des Zebedäus*, Infrarotreflektographie, Detail: Fries

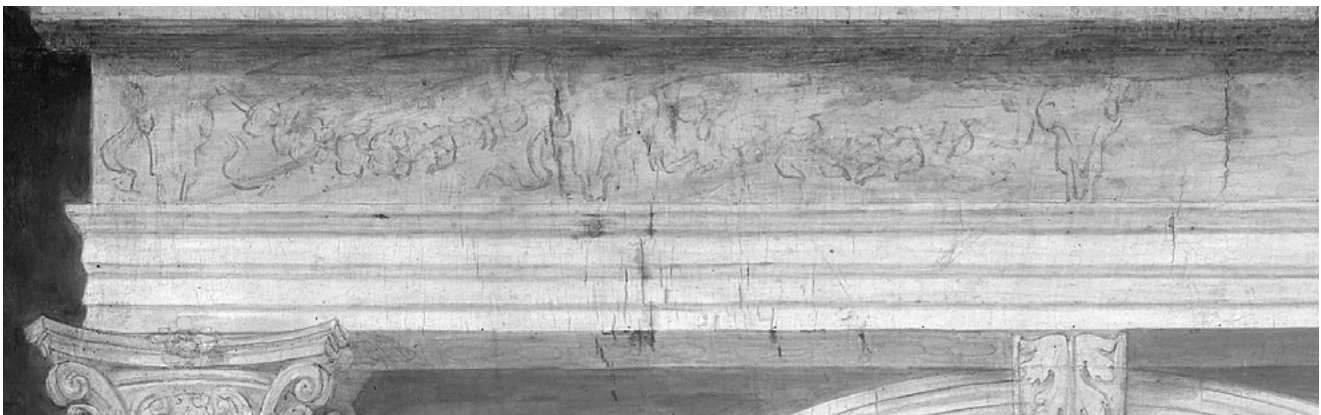






Abb. 8: Marco Basaiti, *Berufung der Söhne des Zebedäus*, Infrarotreflektographie, Detail: der linke Grisaillemann

Insofern sollte es uns nicht überraschen, eine im Zuge des Malprozesses späte Ausfertigung einzelner Partien zu finden: Die beiden Grisaillefiguren wurden offensichtlich auf die bereits fertige Architektur gemalt. Die Unterzeichnung der beiden entspricht sowohl in Technik als auch Stil der Anlage der anderen Bildpartien; besonders keck skizziert Basaiti das Ohr des linken Mannes über der Säule (Abb. 8). Zu welchem Zeitpunkt Basaiti die Unterzeichnung der Säulenfiguren gemacht hat, können wir nicht mit Sicherheit sagen. Möglicherweise waren die beiden Männer in der Unterzeichnung schon vorhanden und erfolgte nur die malerische Ausfertigung nach der Architektur. Vorstellbar ist auch eine nachträgliche Unterzeichnung auf die fertig gemalte Architektur. In der Infrarotreflektographie würde das auf der hellen Malschicht der Architektur ein ähnliches Abbild ergeben.

Das späte Auftreten der beiden Grisaillefiguren im Bild gliedert sich meiner Ansicht nach in die Genese dieses Gemäldes ein. An ihrer Eigenhändigkeit besteht kein Zweifel. Zahlreiche Schritte und Veränderungen haben zur endgültigen Version geführt.«



Abb. 9: Bukranienfries. Tivoli, Tempel der Vesta

Neben der bestätigten Eigenhändigkeit von Architekturrahmen und Grisailen, die uns im Folgenden beschäftigen werden, ist das in der Unterzeichnung links begonnene, aber weder rechts fortgesetzte noch in Malerei ausgeführte Girlandenrelief mit drei Rinderschädeln interessant: wie die klassische Aediculaform ein weiteres vertrautes Charakteristikum antiker Monumentalbauten.<sup>17</sup> Zu Basaitis Zeit kennt man Bukranien- oder Bukcephalienfrieze von erhaltenen Bauwerken in und um Rom, wie etwa vom Grabmal der Caecilia Metella<sup>18</sup> (Via Appia) und vom sogenannten Vestatempel<sup>19</sup> (Tivoli; Abb. 9), der wie das Pantheon und mit demselben Namen »Sancta Maria Rotunda« als Kirche genutzt wurde. Warum Basaiti den Fries verwarf, wissen wir nicht. Schien die Assoziation mit antiker Tieropferpraxis zu heidnisch für die Evangelienszene? Spielte die vom herrschenden christlichen Kult den beiden Tempeln auferlegte Gleichnamigkeit eine Rolle?

Halten wir fest: Als der Bilderfinder die Komposition des Gemäldes anlegte, gab er der Berufung von Anfang an einen »antiken Rahmen«, der in einer revidierten Phase für kurze Zeit mit den eingezeichneten Rinderschädeln heidnische Elemente enthielt. Offenbar ist die Antike für die Bildidee relevant.

<sup>17</sup> Zu Geschichte und Bedeutung dieser ursprünglich hellenistischen Schmuckform siehe Ralf Grüßinger, *Dekorative Architekturfriese in Rom und Latium. Ikonologische Studien zur römischen Baudekoration der späten Republik und Kaiserzeit*, Diss. Univ. Heidelberg 2001, URL: [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/10946/1/Gruessinger\\_Diss.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/10946/1/Gruessinger_Diss.pdf) (letzter Zugriff: 14.4.2024), 20–36, hier bes. 33–34: »Die Schädel von geopfertem Rindern galten wie alle bei Opferhandlungen anfallenden Abfälle als heilig und durften nicht einfach aus dem Heiligtum entfernt werden. Hieraus entwickelte sich der Brauch, den Schädel als Zeichen des Opfers im Bereich des Temenos öffentlich anzubringen und der Gottheit zu weihen. [...] Die Aufnahme von Kultutensilien in das Motivrepertoire der Baudekoration stellt demnach die Fixierung eines eigentlich ephemeren Beiwerks dar, das den Sakralbau in seiner Funktion definieren und ihm eine feierlich-erhabene Wirkung verleihen sollte.«

<sup>18</sup> Grüßinger 2001 (zit. Anm. 17), 290–291, Kat. 10.

<sup>19</sup> Serlio 1540 (zit. Anm. 7), XXVII–XXIX; Grüßinger 2001 (zit. Anm. 17), 282–283, Kat. 1.





Abb. 10: Rogier van der Weyden, *Maria mit Kind*, ca. 1451, Eichenholz, 18,9 × 12,1 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 951

## Grisailen

Das Rahmenmotiv mit Grisaillefiguren darin kam in der niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts auf.<sup>20</sup> Als Beispiel mag eine von Rogier van der Weyden geschaffene *Maria mit Kind* (Abb. 10) dienen, bei der oben Jahwe mit Wohlgefallen aus der Rahmenarchitektur auf seine Familie herunterschaut und links Adam (mit dem

<sup>20</sup> Generell zur Grisaille: Hans Holländer, *Steinerne Gäste in der Malerei*, in: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte 2, 1973, 103–131; Marion Grams-Thieme, *Lebendige Steine; Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, Wien 1988; Michaela Krieger, *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert*, Wien 1995; Michaela Krieger, *Die niederländische Grisaillemalerei des 15. Jahrhunderts. Bemerkungen zur neueren Literatur*, in: *Kunstchronik* 49, 1996, 575–588; Sabine Blumenröder, *Andrea Mantegna – die Grisailen: Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*, Berlin 2008; Ausstellungskatalog Till-Holger Borchert (Hg.), *Jan van Eyck. Grisallas* (Contextos de la colección permanente 25), Madrid (Museo Thyssen-Bornemisza) 2009; Almut Schäffner, *Terra verde. Entwicklung und Bedeutung der monochromen Wandmalerei der italienischen Renaissance*, Weimar 2009.



Abb. 11: Hans Memling, *Johannesaltärchen*, 1485/90, Mitteltafel, Eichenholz, 69,3 × 47 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 939

Vertreibungengel) und rechts Eva stehen. Interpretatorisch gesehen handelt es sich bei diesem anscheinend steinernen Skulpturenschmuck um einen semantischen Kunstgriff, denn durch eine solche Juxtaposition kann der Bilderfinder ein Motiv in das Gemälde holen, das nach Zeit und Ort eigentlich nicht hineingehört, aber allegorisch zugeordnet wird. Der mythische Sinn ist hier offenbar: Durch Adam und Eva, das erste Menschenpaar – der alttestamentarischen *Genesis* zufolge von Jahwe geschaffen, nicht von einer Frau geboren –, kam die Erbsünde in die Welt, und laut christlichem Glauben ist der von Maria geborene Jahwesohn Jesus dazu ausersehen, die Menschheit durch seine Passion davon zu erlösen.

Während sich die Grisaillefiguren im Rahmen hier tatsächlich wie stillstehende Statuen verhalten, zeigen sie bei einem anderen Beispiel Eigenleben gemäß ihrer biblischen Geschichte: Im Mittelbild von Hans Memlings *Johannesaltärchen* (Abb. 11) ist oben links Abraham dargestellt, der mit dem Schwert ausholt, um seinen Sohn Isaak zu schlachten (Gen 22, 1–4), und oben rechts Jephta mit seiner bereits geköpften Tochter (Ri 11, 30–40). Beide Bibelmythen berichten über Menschenopfer eigener



Kinder – einmal von Jahwe gefordert und im letzten Moment verhindert, einmal von Jephtha unvorsichtig Jahwe versprochen und mit göttlicher Billigung durchgeführt – und gelten in der christlichen Tradition als alttestamentarische Präfigurationen einer anderen väterlich verhängten Hinrichtung: des Opfertodes Jesu. Durch diese beiden Grisailleszenen in der Architektur weist der Bilderfinder daher auf die zukünftige Leidensgeschichte des kleinen Kindes hin, das in der Hauptszene noch froh und munter im Schoß seiner Mutter nach dem Apfel greift, den ein freundlich lächelnder Engel ihm hinreicht und dazu wohl erst kurz zuvor sein himmlisches Spiel auf der Streichlyra unterbrochen hat. Als schmückende Draufgabe spannen ebenfalls sehr lebendig wirkende, aber im Maßstab nicht zu den Präfigurationen passende Grisailleputti schwere und im Gegensatz zu ihnen bunte Blumen- und Fruchtgirlanden quer über den Thronbaldachin Marias.

Auch Basaitis Grisaillemänner agieren, auch sie sind quasi lebendige »steinerne Gäste« an ihren Säulen. Ihre Haare etwa sind sehr realistisch gemalt: Die schütterten Strähnen mit durchscheinender Glatze des Rechten kann kein Bildhauer aus Stein meißeln; dergleichen kann nur die Malerei zeigen.<sup>21</sup>

Durch die monochromen Weiß- und Grautöne wird allerdings der Eindruck erweckt, es handle sich um Stein, was assoziativ die Vorstellung von Dauerhaftigkeit, Beständigkeit, Altertum befördert, ja geradezu die »Antike« vergegenwärtigen kann: so etwa bei Mantegna, der in seiner Malerei oft antike Skulpturen rezipierte. Auch ihm bot die biblische Überlieferung Gelegenheit, die bleibende Gültigkeit und Erhabenheit einer Szene zu betonen, indem er sie als steinernes Relief malte, z.B. in seiner *Opferung Isaaks* (Abb. 12). In diesem Fall erhält die Szene, in der Abraham Gottes Geheiß gehorchen will, seinen Sohn zu töten (Gen 22, 1–4), dadurch einen unerschütterlichen und rigorosen, aber auch leidenschaftslosen Charakter, der ihr als Präfiguration der Passion Jesu gut ansteht. Mit Mantegna sind wir in Italien angelangt, aber auch niederländische Grisaillemalereien waren in Venedig sicherlich bekannt, da Venedig als Handelsstadt und Kunstzentrum viele nordeuropäische Künstler anzog.



Abb. 12: Andrea Mantegna, *Opferung Isaaks*, 1490/95, Leinwand, 48,5 × 36 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1842

Um die möglichen Motivationen dieses ikonographischen Kunstgriffes zusammenzufassen: Wenn Grisaillen und normal farbig gemalte Personen in einem Gemälde gemeinsam auftreten, dann kann das die Gegenwärtigkeit von Vergangenem ausdrücken oder eine andere Realitätsebene einführen, jedenfalls dem Betrachter eine weitere Information zur Hauptdarstellung liefern.

Daraus ergibt sich die Frage, ob die beiden nackten Grisaillemänner bei Basaiti vielleicht Figuren der alttestamentarischen Überlieferung sein könnten, die hier in irgendeiner Weise als Informanten oder Allegorien dienen. Adam ist uns in dieser Weise bei Rogier van der Weyden begegnet: Er wird im Paradies meist unbekleidet und nach der Vertreibung oft mit einem Feigenblatt oder zumindest einer Hand vor den Genitalien dargestellt. Die rechte Gestalt ließe sich daher als ein noch unvertriebener Adam interpretieren. Aber links steht nicht eine ebenso nackte oder kaum bedeckte Eva, sondern ein zweiter Mann klammert sich eng an seine Säule: Sollte das derselbe Adam NACH der Vertreibung sein, der sich seiner Nacktheit schämt und sie durch die (phallische) Säule zu verbergen sucht? Die beiden Männer sehen einander allerdings nicht ähnlich, und der linke hat dichtes gelocktes Haar, der rechte Glatze und Bart.

21 Ein analoges Spiel mit gemalten Materialien zeigt Francesco del Cossas um 1473 geschaffene Tafel mit Johannes dem Täufer (ursprünglich Teil des *Griffoni-Altars* in San Petronio in Bologna, heute in Mailand, Pinacoteca di Brera). Johannes hält darin seinen Eremitenstab, in den unter dem bekrönenden Kreuz ein etwa kopfgroßer goldener Ring eingefügt ist. Darin steht auf einer Querverstrebung ein völlig lebensecht gemaltes Lamm, das dem Betrachter das Hinterteil zukehrt: offenbar der Agnus Dei, das traditionelle Attribut des Täufers. Irritierend wirkt der Widerspruch zwischen Material und Maßstab, denn für ein gedachtes lebendiges Lamm ist die Darstellung zu klein, während für eine gedachte Goldschmiedearbeit das wollige Fell zu naturalistisch ist: Man würde Glanzlichter auf Metall oder Email erwarten. Eine ausführliche Besprechung dieses Details und Vergleichsbeispiele bietet Anna Degler, *Parergon. Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento*, Paderborn 2015, 148–153.



Nähme man ihre Identität an, sähe der eingeschüchterte Adam nach der Vertreibung jünger aus als der unbekümmerte paradiesische. Diese Lösung scheint daher unwahrscheinlich.

Unbekleidet vorstellbare Bibelfiguren sind noch der betrunkene Noah (Gen 9), der von seinem Sohn Ham nackt im Zelt entdeckt wird, und der ebenfalls betrunkene Lot (Gen 19), der von seinen Töchtern absichtlich unter Wein gesetzt wird, damit er keinen Widerstand leistet, wenn sie sich von ihm schwängern lassen wollen. Auf beide Szenen deutet nichts hin, und das gilt auch für andere Bibelmythen.

## Anatomie

Auffällig sind anatomische Besonderheiten bei der linken Figur: Der Kopf sieht so aus, als sei das Gesicht eulenartig um 180° auf den Rücken gedreht (Abb. 13), in einer Weise, die sich mit einer normalen menschlichen Halswirbelsäule zu Lebzeiten nicht ausgeht, wie befragte Mediziner versichern. Zudem wird der Betrachterblick durch ein räumlisches Paradoxon geradezu auf diesen Kopf hingelenkt, denn die Säule scheint dessen hinteren Teil zu überdecken, wird aber ihrerseits vom höchst erstaunlich davor positionierten Ohr überdeckt. Wie kann eine vollrunde Säule mit einem Durchmesser von etwa einem halben Meter in den engen Spalt zwischen Ohrmuschel und Schädel passen, wo im realen Leben nur Stifte, Pinsel und dergleichen dünne Dinge Platz finden? Fast gewinnt man den Eindruck als sei diese Säule eine flache Kulisse, an der sich der Grisaillemann hinter dem Ohr kratzt; dagegen spricht aber die Haltung seines vorderen Armes, der sich um die Rundung des Säulenschafts zu schmiegen scheint. Dieses Ohr ist keine kapitale künstlerische Verirrung, sondern wurde vom Maler – wie die Infrarotreflektographie zeigt, wo sich die Unterzeichnung mit klarem Kontur vom hellen Hintergrund abhebt (vgl. oben Abb. 8) – mit Absicht vor die Säule gesetzt. Welchen Sinn hat diese evidente Seltsamkeit? Am Ende dieses Beitrags wird sich das Rätsel lösen und diese Lösung die im Folgenden vorgelegte These bestätigen.

Halten wir hier zunächst fest: Die Darstellung dieser Gestalt scheint dem künstlerischen Konsens zu widerstreben. Arme, Rumpf und Bein sind in ihrer Haltung klar nachvollziehbar (die Zehen zeigen eindeutig, welchen Fuß wir sehen: seinen rechten – wenn wir aufgrund der Ausrichtung seiner Arm- und Schulterpartie nämlich die der Säule zugewandte als seine Bauchseite auffassen), doch der rückschauende Kopf wirkt auf den ersten Blick unnatürlich und entzieht sich der figürlichen Logik, die wir in einem Gemälde der Renaissance erwarten.



Abb. 13: Marco Basaiti, *Berufung der Söhne des Zebedäus*, Detail: Kopf des linken Grisaillemannes

Basaiti ist zwar kein genialer Figurenmaler, aber durchaus imstande, die menschliche Anatomie plausibel darzustellen, wie alle seine anderen bekannten Gemälde zeigen, in denen sich kein weiteres dermaßen verzeichnet wirkendes Wesen findet. Einem guten Maler passieren keine so eklatanten »Fehler«, und daher wurde wohl dieser Gestalt absichtlich der Kopf verkehrt aufgesetzt und ein paradoxes Ohr appliziert, um durch diese Auffälligkeiten einen Hinweis auf die Identität des Säulenumarmers zu geben. Ob Basaiti dabei autonom vorging oder einem Auftraggeber gehorchte, kann ohne weitere Quellen nicht entschieden werden; die hier im Folgenden erörterten literarischen Implikationen lassen jedenfalls auf einen humanistisch gebildeten und in aktuelle philologische Diskussionen eingebundenen Bilderfinder schließen.



## Der rückschauende Kopf in Dantes *Inferno*

Soweit ich sehe, gibt es in der damals zugänglichen Literatur nur zwei Stellen mit Wesen, deren Gesichter über ihren Rücken schauen; eine davon in Dante Alighieris (1265–1321) *Divina Commedia* (Inf. 20, 7–15), die 1317 publiziert wurde. Der Dichter durchwandert unter der Führung Vergils die Unterwelt, trifft in den »Malebolge« – den »üblen Gräben« im 8. Kreis des Inferno – auf eine Prozession von auf diese Art gequälten Seelen und erfährt, das seien Propheten, Zauberer und andere, die Zukünftiges voraussahen, dadurch Gottes Gesetzen zuwiderhandelten und daher dazu verdammt wurden, mit verdrehtem Kopf fortan in die Vergangenheit zu schauen und rückwärts zu gehen:<sup>22</sup>

»Viel Leute gingen langsam in der Runde,  
So, wie ein Wallfahrtszug die Schritte lenkt,  
Stillschweigend, weinend in dem tiefen Grunde.  
Als tiefer ich auf sie den Blick gesenkt,  
Sah ich – ein Wunder scheint es und erdichtet –  
Vom Kinn sie bis zum Achselbein verrenkt,  
Das Angesicht zum Rücken hingerichtet;  
Drum mußten sie gezwungen rückwärts gehn,  
Und ihnen war das Vorwärts-Schau'n vernichtet.«<sup>23</sup>

Die Vorstellung ist bildmächtig, und die zeitgenössischen illustrierten Dante-Editionen enthalten einen Holzschnitt zum 20. Gesang des *Inferno*, der diese Prozession und die verdrehten Köpfe zeigt (Abb. 14). Eine mögliche Verbindung des Themas der Wahrsagerei, die von Moses tatsächlich bei Todesstrafe verboten wurde,<sup>24</sup> zur Berufung der Zebedäusöhne ließe sich an der Person des Lieblingsjüngers Johannes festmachen, denn er galt traditionell auch als visionärer Verfasser der im Neuen Testament der Römischen Kirche kanonisch gewordenen *Apokalypse* (*Offenbarung des Johannes*).<sup>25</sup> Die von Dante



Abb. 14: Die Prozession der bestraften Propheten, aus: Dante Alighieri, *La Comedia*, Venedig (Per Piero de Zuanne di quarengii da palazago bergamasco) 1497, fol. 88v

genannten Propheten entstammen teils der antiken Überlieferung wie Amphiaraos (Diod. 4, 65, 5–8), Teiresias (Ov. Met. 3, 316–338), Aruns (Luc. Phars. 1, 584–638), Manto (Verg. Aen. 10, 199) und Eurypylos (Verg. Aen. 2, 114), teils wie Michael Scotus, Bonatti und Asdente dem abendländischen Mittelalter. Unter der Prämisse, Grisaillegestalten in Architekturrahmen seien Präfigurationen oder Charakterisatoren der bunt pigmentierten Protagonisten des betreffenden Gemäldes, könnte man Johannes als Verfasser einer eindrucksvollen Zukunftsschau in diese Prophetenreihe einordnen. Auch Jesus selbst hat den *Evangelien* zufolge mehrmals prophezeit, etwa die Zerstörung des Tempels und Jerusalems (Mk 13, 1–27; Lk 21, 5–28) und seinen eigenen Tod samt Auferstehung (Mk 8, 31). Der rückschauende Kopf bei Basaiti könnte dann als Hinweis interpretierbar sein, mindestens einer der Protagonisten in der zentralen Evangelienzene sei Wahrsager gewesen. Das wirkt extravagant und wirft ein eigenartiges Licht auf diese untadeligen und exemplarischen Gestalten des christlichen Mythos, da bei Dante die Propheten ja für ihren Frevel gegen das laut Moses von Jahwe selbst verhängte Verbot gestraft wurden (Inf. 20, 37–39):<sup>26</sup>

22 Dante, Inf. 20, 7–15 (Text nach: Dante, *La Comedia*, Venedig [Piero de Zuanne di Quarengii] 1497):

»Et uidi gente per lo uallon tondo / uenir tacendo & lachrymando al passo / come fanno letanie in questo mondo / Comel uiso miscese in lor piu basso / mirabilmente apparue esser trauolto / ciaschun tra mento el principio del casso / Che dale rene era tornato el uolto / & indrieto uenir lor conuenia / perchel ueder dinanzi era lor tolto.«

23 Zitiert nach: Dante Alighieri's Göttliche Komödie. Uebersetzt und erläutert von Karl Streckfuß, Leipzig 1871, 113.

24 Biblia 1511, fol. 46v (3 Mose 20, 6): »Anima que declinauerit ad magos et ariolos: et fornicata fuerit cum eis: ponam faciem meam contra eam: et interficiam illam de medio populi sui.« (Eine Seele, die sich den Magiern und Wahrsagern zugewandt und mit ihnen gehurt hat: Mein Antlitz werde ich gegen sie setzen und sie töten, mitten aus ihrem Volk heraus.) Ibid. fol. 46r (3 Mose 20, 27): »Vir siue mulier in quibus phitonicus vel diuinationis fuerit spiritus: morte moriantur. Lapidibus obruent eos. Sanguis eorum sit super illos.« (Ein Mann oder eine Frau, in denen ein hellsehender oder wahrsagender Geist ist, sollen des Todes sterben. Mit Steinen werden sie sie zerschmettern. Ihr Blut soll über sie kommen.)

25 Kirchenväterliche Bestätigung etwa bei: Tertullian, De res. 25; Tert. Adv. Marc. 3, 14, 3; 4, 5, 2; Origenes, zitiert von Euseb. Hist. Eccl. 6, 25, 9 (Eusebius zitiert hier aus dem fünften Buch des Kommentars zum

*Johannesevangelium* von Origenes); Euseb. Hist. Eccl. 4, 18, 8. Eusebius selbst versucht zwischen dem Apostel Johannes (dem Zebedäusohn) und dem Presbyter Johannes zu unterscheiden, dem er die *Apokalypse* zuschreibt: Euseb. Hist. Eccl. 3, 39, 5–6. Generell zur *Apokalypse* und deren Entstehung jüngst: Jacob Thiessen, *Die Johannesoffenbarung. Eine Verständnishilfe mit biblischen und außerbiblischen Hintergrund- und Paralleltexten sowie mit einigen Kommentaren zu den einzelnen Versen und Abschnitten*, Basel 2021, URL: [https://sthbasel.ch/wp-content/uploads/Johannesoffenbarung\\_Skript\\_JT.pdf](https://sthbasel.ch/wp-content/uploads/Johannesoffenbarung_Skript_JT.pdf) (letzter Zugriff: 24.5.2021).

26 Dante 1497, fol. 89r:

»Mira che facto pecto delle spalle / perche uolse ueder tropo dauante / diretto guarda & fu ritroso calle.«



»Schau, wie er ihm die Brust zum Rücken machte!  
Schau, wie er rückwärts schreitet, rückwärts sieht,  
Weil er zu weit voraus zu sehen dachte.«<sup>27</sup>

Freilich hat Dante unter den antiken Wahrsagern nur klassisch-heidnische genannt, nicht jedoch die vielen alttestamentarischen Propheten, für die und deren Zukunftsvisionen das göttliche Verbot offenbar nicht galt.<sup>28</sup> Handelt es sich also um einen von Dante inspirierten Hinweis auf Jahwes diskriminierende Behandlung von Wahrsagern und Zeichendeutern, je nach Verkündigungsgebiet und -themen? Oder in Analogie zur Menschenopferthematik in Memlings *Johannesaltärchen* um einen Hinweis auf die Vollendung und Aufhebung einer anstößigen Praxis – denn bei Moses sind Prophezeiungen und Menschenopfer gleichermaßen als Greuel und Zeichen für Götzendienst verpönt<sup>29</sup> – durch Jesus und dessen Auserwählte? Aber warum hätte der Bilderfinder dafür ausgerechnet die Berufungsszene und nicht eine Wahrsageszene verwenden wollen? Die assoziative Verbindung zwischen den Bildebenen scheint also über Dante und das Thema der Wahrsagerei zwar möglich, aber deren Sinn weder klar noch überzeugend. Und der rechte Grisaillemann mit seiner völlig normalen Anatomie bliebe aus dieser Erklärung ausgeschlossen.

27 Dante & Streckfuß 1871 (zit. Anm. 23), 114.

28 Im *Deuteronomium* gibt Moses' Jahwe immerhin eine genaue Anleitung, wie man Propheten richtig einschätzen kann: Biblia 1511, fol. 73r (5 Mose 18, 20–22): *Propheta autem qui arrogantia deprauatus voluerit loqui in nomine meo que ego non praecepi illi vt diceret: aut ex nomine alienorum deorum interficietur. Quod si tacita cogitatione responderis: quomodo possum intelligere verbum quod dominus non est locutus: hoc habebis signum. Quod in nomine domini propheta ille praedixerit et non euenit: hoc dominus non est locutus: sed per tumorem animi sui propheta confinxit: et idcirco non timebis eum.*« (Ein Prophet aber, der von Arroganz verdorben in meinem Namen reden wollte, was ich ihm nicht geboten habe zu sagen, oder der im Namen fremder Götter [reden wollte], der soll getötet werden. Wenn Du in schweigendem Bedenken entgegenhältst: Wie kann ich verstehen, welches Wort der Herr nicht geredet hat?, dann sollst Du dieses Zeichen haben: Was jener Prophet im Namen des Herrn vorausgesagt hat und nicht eingetreten ist, das hat der Herr nicht geredet, sondern der Prophet hat es aus der Aufgeblasenheit seines Geistes erfunden, und daher sollst Du ihn nicht fürchten.)

29 Biblia 1511, fol. 73r (5 Mose 18, 9–13): »Quando ingressus fueris terram quam dominus deus tuus dabit tibi: caue ne imitari velis abominaciones illarum gentium: nec inueniatur in te qui lustret filium suum: aut filiam ducens per ignem: aut qui ariolos sciscitetur: aut observet somnia: atque auguria: ne sit maleficus nec incantator: neque phitones consulat: nec diuinos et quaerat a mortuis veritatem. Omnia enim hec abominatur dominus: et propter istiusmodi scelera delebit eos in introitu tuo: Perfectus eris et absque macula cum domino deo tuo.« (Wenn Du in das Land kommst, das der Herr, Dein Gott, Dir geben wird, hüte Dich, die Greuel dieser Völker nachahmen zu wollen, und niemand soll bei Dir gefunden werden, der seinen Sohn oder seine Tochter weihet, indem er sie durchs Feuer führt, oder der Wahrsager ausfragt oder Träume und Vorzeichen beachtet, damit da kein Zauberer und kein Geisterbeschwörer sei, und er soll weder Magier noch Hellseher zu Rat ziehen und von den Toten die Wahrheit erfragen. All das verabscheut der Herr und wegen derartiger Frevel wird er sie vernichten bei Deinem Einzug. Vollkommen und ohne Makel sollst Du mit dem Herrn, Deinem Gott, sein.)  
Siehe auch Ez. 16, 19–21 und 20, 30–31.

## Der rückschauende Kopf in Platons *Symposion*

Einen viel sinnträchtigeren Zusammenhang bietet die andere Stelle mit rückschauenden Köpfen. In Platons *Symposion*, der literarischen Schilderung eines Gastmahls oder vielmehr eines Trinkgelages, bei dem die Tischgefährten in ihren Reden das Thema der Liebe ausführlich erörtern, erzählt der notorisch schandmäulige Komödiendichter Aristophanes einen Ursprungsmythos des Menschen, eine Art *Genesis*, und gibt dabei eine Erklärung, wie liebende Sehnsucht und Sexualität entstanden: wohl als vorausgehenden Gegenentwurf und Hintergrund für die Eros-Konzeption der Diotima, die Platons eigener Sicht entspricht.<sup>30</sup> Zum Charakter des Redners passend finden sich im Mythos satirische Elemente, und es wird nicht klar, wie ernst der Autor selbst seine Schöpfung nimmt: So ist einer der Hauptbeweggründe für die handelnden Götter darin, neben der Absicht, die Menschheit für ein Vergehen zu strafen – analog zur biblischen Vertreibung aus dem Paradies –, die ganz ungöttliche und unsouveräne Gier nach mehr Opfern. Zudem enthalten Platons Dialoge *Protagoras* und *Timaios* weitere Menschenschöpfungsmythen, die sich von jenem im *Symposion* unterscheiden und ganz ohne burleske Motive auskommen. In der Renaissance wurde der Mythos der Aristophanesrede jedenfalls von den kommentierenden Humanisten ernstgenommen, wie deren Interpretationsbemühungen erweisen (dazu weiter unten).

Laut Platons Aristophanes waren die Menschen ursprünglich kugelförmig, mit vier Armen und vier Beinen, einem Kopf mit zwei Gesichtern, die in entgegengesetzte Richtung blickten, vier Ohren, doppelten Genitalien etc. Es gab drei Geschlechter: ein doppelt männliches, ein doppelt weibliches und ein männlich-weiblich gemischtes. Die Doppelmänner stammten von der Sonne, die Doppelfrauen von der Erde und die gemischten Kugelmenschen, die androgynen, vom Mond. Diese Menschen waren sehr kräftig und übermütig und lehnten sich gegen die Götter auf, was denen naturgemäß nicht gefiel: Zur Strafe teilte Zeus die Kugelmenschen mittendurch entzwei, und in der aus diesem Schnitt resultierenden Gestaltphase schaute das Gesicht jedes einzelnen Menschen über den Rücken. In der Folge ließ er den Halbblingen das Gesicht um 180° zur Schnittfläche drehen – also bauchwärts in die heutige normale Position –, damit sie auf ewig ihre Trennung vor Augen haben und bei aufmüpfigen oder gar theoklastischen Gelüsten an die drohenden Konsequenzen denken mögen.

30 Eine ausführliche Interpretation bietet Bernd Manuwald, *Die Rede des Aristophanes (189a1–193e2)*, in: Christoph Horn (Hg.), *Platon: Symposion*, Berlin 2012, 89–104.



Hier die Übersetzung der Halbierungspassage (Plat. Symp. 190b–192c) von Franz Susemihl:<sup>31</sup>

»Sie [die Kugelmenschen] waren daher auch von gewaltiger Kraft und Stärke und gingen mit hohen Gedanken um, so daß sie selbst an die Götter sich wagten; denn was Homeros von Ephialtes und Otos erzählt,<sup>32</sup> das gilt von ihnen, daß sie sich einen Zugang zum Himmel bahnen wollten, um die Götter anzugreifen.

Zeus nun und die übrigen Götter hielten Rath, was sie mit ihnen anfangen sollten, und sie wußten sich nicht zu helfen; denn sie wünschten nicht sie zu tödten und ihre ganze Gattung zu Grunde zu richten, gleichwie sie einst die Giganten mit dem Blitze zerschmetterten hatten – denn damit wären ihnen auch die Ehrenbezeugungen und Opfer von den Menschen gleichzeitig zu Grunde gegangen – noch auch durften sie sie ungestraft weiter freveln lassen. Endlich nach langer Ueberlegung sprach Zeus: ich glaube ein Mittel gefunden zu haben, wie die Menschen erhalten bleiben können und doch ihrem Uebermut Einhalt geschieht, indem sie schwächer geworden. Ich will nämlich jetzt jeden von ihnen in zwei Hälften zerschneiden, und so werden sie zugleich schwächer und uns nützlicher werden, weil dadurch ihre Zahl vergrößert wird, und sie sollen nunmehr aufrecht auf zwei Beinen gehen. Wenn sie uns aber dann auch noch fernerhin fortzufreveln scheinen und keine Ruhe halten wollen, dann werde ich sie von Neuem in zwei Hälften zerschneiden, so daß sie auf Einem Beine hüpfen müssen wie die Schlauchtänzer.<sup>33</sup> Nachdem er das gesagt, schnitt er die Menschen (so leicht) entzwei, wie wenn man Arlesbeeren zerschneidet, um sie einzumachen, oder Eier mit Pferdehaaren.<sup>34</sup> Wen er aber jedesmal zerschnitten hatte, dem ließ er durch Apollon das Gesicht und die Hälfte des Nackens umkehren nach der Seite des Schnittes zu, damit der Mensch durch den Anblick seiner Zerschnittenheit gesitteter würde, und befahl ihm dann das Uebrige zu heilen. Apollon kehrte also das Gesicht um, zog die Haut von allen Seiten nach dem was jetzt Bauch heißt hin und band sie dann, indem

er eine Oeffnung ließ, welche man jetzt bekanntlich Nabel nennt, wie einen Schnürbeutel mitten auf demselben zusammen. Und die meisten übrigen Runzeln glättete er und fügte so die Brust zusammen, indem er sich dabei eines ähnlichen Werkes bediente, wie der Holzfuß der Schuhmacher, auf welchem sie die Falten des Leders ausglätteten; einige wenige aber ließ er zurück, nämlich eben die um den Bauch und den Nabel, zum Denkzeichen der einst erlittenen Strafe.

Als nun so ihr Körper in zwei Theile zerschnitten war, da trat jede Hälfte mit sehnsüchtigem Verlangen an ihre andere Hälfte heran, und sie schlangen die Arme um einander und hielten sich umfaßt, voller Begierde (wieder) zusammenzuwachsen, und so starben sie vor Hunger und Vernachlässigung ihrer sonstigen Bedürfnisse, da sie Nichts getrennt von einander thun mochten. Und wenn etwa die eine von beiden Hälften starb und die andere noch übrig blieb, dann suchte diese sich eine andere und umfaßte dieselbe, mochte sie dabei nun auf die Hälfte eines ganzen Weibes, also das, was wir jetzt Weib nennen, oder eines ganzen Mannes treffen, und so gingen sie (mit einander) zu Grunde.

Da erbarmte sich Zeus und erfand einen andern Ausweg, indem er ihnen die Geschlechtsglieder nach vorne versetzte; denn bisher trugen sie auch diese nach außen und erzeugten und gebaren nicht in einander, sondern in die Erde wie die Cikaden.<sup>35</sup> So verlegte er sie also nach vorne, und bewirkte dadurch die Erzeugung in einander, nämlich in dem Weiblichen durch das Männliche, zu dem Zwecke, daß, wenn dabei ein Mann auf ein Weib träfe, sie in der Umarmung zugleich erzeugten und so die Gattung fortgepflanzt würde; wenn dagegen ein Mann auf einen Mann, sie wenigstens von ihrem Zusammensein eine Befriedigung hätten und so, von derselben gesättigt, inzwischen ihren Geschäften nachgingen und für ihre übrigen Lebensverhältnisse Sorge trügen. Seit so langer Zeit ist demnach die Liebe zu einander den Menschen eingeboren und sucht die alte Natur zurückzuführen und aus Zweien Eins zu machen und die menschliche Schwäche zu heilen.

Jeder von uns ist demnach nur eine Halbmarke<sup>36</sup> von einem Menschen, weil wir zerschnitten, wie die

31 Platon, *Das Gastmahl*, übersetzt von Franz Susemihl, in: *Platon's Werke. Erste Gruppe: Gespräche zur Verherrlichung des Sokrates. Drittes Bändchen*, Stuttgart 1855, 255–387, hier: 320–324.

32 Anm. d. Üs.: »Odys. XI, 307ff.«

33 Anm. d. Üs.: »Am Feste der ländlichen Dionysien wurde dem Dionysos ein Bock geopfert, aus dessen Haut man einen Schlauch machte, denselben mit Wein anfüllte und mit Oel bestrich, und dann mit einem Beine auf demselben herumzuhüpfen versuchte. Virg. Georg. II, 383ff.«

34 Anm. d. Üs.: »Nicht übel ist die auch von H. Müller gebilligte Vermuthung Hommels, es sei ein Spiel bei Trinkgelagen gewesen, hartgesotene Eier mit Pferdehaaren zu durchschneiden, wobei es vielleicht darauf ankam, gerade die Mitte zu treffen.«

35 Anm. d. Üs.: »Wolf bemerkt hiezu, daß die Weibchen der Cikaden mit einem langen Stachel, den sie im Hintertheile haben, ein Loch in die Erde bohren und dann die Eier in dasselbe hineinlegen, wo sie dann von der Sonne ausgebrütet werden.«

36 Anm. d. Üs.: »Je zwei durch Gastfreundschaft verbundene Familien pflegten die beiden gleichen Hälften desselben Gegenstandes, gewöhnlich eines Würfels, unter einander zu vertheilen, um sich derselben als Erkennungsmarken bedienen zu können.«



Schollen,<sup>37</sup> Zweie aus Einem geworden sind. Daher sucht denn Jeder beständig seine andere Hälfte. So viele nun unter den Männern ein Schnittstück von jener gemischten Gattung sind, welche damals mannweiblich<sup>38</sup> hieß, die richten ihre Liebe auf die Weiber, und die meisten Ehebrecher sind von dieser Art, und eben so wiederum die Weiber, welche mannsüchtig und zum Ehebruch geneigt sind. So viele aber von den Weibern ein Schnittstück von einem Weibe sind, die richten ihren Sinn nur wenig auf die Männer, sondern wenden sich weit mehr den Frauen zu, und die mit Weibern buhlenden Weiber stammen von dieser Art. Die Männer endlich, welche ein Stück von einem Mann sind, die gehen dem Männlichen nach, und so lange sie noch Knaben sind, lieben sie, als Schnittlinge der männlichen Gattung, die Männer und haben ihre Freude daran, neben den Männern zu ruhen und von Männern umschlungen zu werden, und es sind die trefflichsten von den Knaben und Jünglingen, weil sie die mannhaftesten von Natur sind. Manche nennen sie freilich schamlos, aber mit Unrecht; denn nicht aus Schamlosigkeit thun sie dieß, sondern aus muthigem, kühnem und mannhaftem Geistestriebe, mit welchem sie dem ihnen Aehnlichen in Liebe entgegenkommen. Ein Hauptbeweis hiefür ist der, daß Solche allein, wenn sie herangewachsen sind, Männer werden wie sie das Staatswesen bedarf. Sind sie aber Männer geworden, dann pflegen sie die Knaben zu lieben; auf Ehe und Kindererzeugung dagegen ist ihr Sinn von Natur nicht gerichtet, sondern sie werden nur vom Gesetze dazu gezwungen; vielmehr würde es ihnen genügen, ehelos mit einander das Leben zuzubringen. Kurz, ein Solcher wird jedenfalls ein Knabenliebhaber, so wie ein Freund seines Liebhabers, indem er immer dem ihm Verwandten anhängt.

Wenn nun dabei einmal der liebende Theil, der Knabenliebhaber sowie alle Andern, auf seine wirkliche andere Hälfte trifft, dann werden sie von wunderbarer Freundschaft, Vertraulichkeit und Liebe ergriffen und wollen, um es kurz zu sagen, auch keinen Augenblick von einander lassen.«

Diese berühmte Passage in Platons *Symposion* liefert also nicht nur eine Genesis der Menschheit, sondern auch eine Erklärung für insbesondere die gleichgeschlechtliche

Liebe, die für Platons Aristophanes ein Charakteristikum der allerbesten und edelsten Männer ist.

Kommen wir zum Punctum: Der Mythos von den zwei Halblingen, die einst ein ganzer Mensch waren, getrennt wurden und sich nun liebend danach sehnen einander wiederzufinden, hat gegenüber Dantes Prophetenprozession einen viel prägnanteren inneren Bezug zu jener Evangelien-szene, in welcher der gemäß christlichem Glauben edelste aller Männer und Sohn Gottes andere edle Männer sucht, erwählt und zu sich beruft – und darunter den »Jünger, den er liebt«, wie im *Johannesevangelium* klarsten Wortes und mehrfach ausgeschrieben steht.<sup>39</sup> Sollte die evidente anatomische Unmöglichkeit in Basaitis Gemälde, der dem Rücken zugekehrte Kopf und das paradoxe Ohr des linken Grisaillemannes, für Kenner von Platons *Symposion* auf diesen literarischen Mythos anspielen? Das wird im Folgenden zu erörtern sein, und um der größeren Klarheit willen verwende ich hinfort einerseits weiterhin den traditionellen Begriff »Kugelmenschenmythos« für Platons Erzählung, wenn es um das androgyne oder alle drei Geschlechter geht, und andererseits den Begriff »Doppelmännermythos« für den Spezialfall des von der Sonne stammenden Kugelmenschen, bei dem beide Komponenten männlichen Geschlechts sind und den trefflichsten und mannhaftesten Charakter haben. Auf diesen Spezialfall und auf die gleichgeschlechtliche Anziehung spielen meiner Ansicht nach die beiden Grisaillemänner in Basaitis Gemälde an.

37 Anm. d. Üs.: »H. Müller erinnert, daß Platon dieß Gleichniß aus Aristophanes selbst, *Lysistr.* V. 115, entnommen habe. Die Schollen oder Butten, eine Art von Fischen, aber sind die einzigen Thiere, die ihre beiden Augen, ihre beiden Nasenlöcher u.s.w. auf einer Seite des Kopfes haben, auch ein eben so schräges Maul u.s.w., so daß man sie beinahe für halbirt oder durchgeschnitten ansehen könnte. (So Blumenbach bei Wolf.)«

38 Im Druck irrig »man weiblich«; die Verschlimmbesserung ist wohl dem Lektorat des Verlags anzulasten.

39 Siehe oben Anm. 14.



## Cautelen

Mit den erotischen Motiven im Text birgt diese These einigen Zündstoff in sich. Wir sind ja in jüngeren Zeiten aus der Trivialliteratur – man denke z.B. an Dan Brown und dessen Roman vom *DaVinci-Code* – schon etwas überfüttert mit der epochalen Frage, ob Jesus vielleicht mit Maria Magdalena verheiratet gewesen sei und Kinder gezeugt habe. Säkular gesonnenen Belletristikern macht es naturgemäß großen Spaß, religiöse Überlieferungen gegen den Strich zu bürsten und zu schauen, was dabei herausfällt – und das gilt sowohl für Texte als auch für Bilder –, aber in einer wissenschaftlichen Untersuchung eines historischen Gemäldes ist mit Ernst eine Erklärung für etwas ziemlich Heikles zu finden: Stellt sich als wahrscheinlich heraus, der Bilderfinder von Basaitis *Berufung* habe durch die Darstellung des rückwärts schauenden Kopfes optisch auf eine Verbindung zwischen Doppelmännermythos und Berufungsmythos hinweisen wollen – und dieses *Tertium comparationis* kann ja nur die gegenseitige Anziehung der Protagonisten sein –, dann liegt die Annahme nahe, er habe auch impliziert, Jesus sei mit diesem Jüngling, den er liebte und der beim letzten Abendmahl an seiner Brust oder in seinem Schoß lag,<sup>40</sup> eine Beziehung im platonischen Sinne eingegangen – so wie Aristophanes bei Platon erklärt: Die Männer, die sich zu Männern hingezogen fühlen, seien die edelsten, weil von Natur aus die männlichsten, und »es würde ihnen genügen, ehelos mit einander das Leben zuzubringen«.

Der Gedanke einer möglicherweise auch erotisch realisierten Verpartnerung zwischen Jesus und Johannes wäre allerdings für konservative Christen ein Skandalon ersten Ranges, damals wie heute, und bevor dieser Beitrag auf dem Index oder gar das Gemälde in einer derzeit hierzu glücklicherweise utopischen Theokratie auf dem Scheiterhaufen landet, gibt es noch einiges abzuwägen und zu prüfen. Um ein Ergebnis hier schon prophylaktisch vorwegzunehmen: Letztendlich handelt es sich bei dem rückschauenden Kopf im Bild – wie ich im Folgenden belegen werde – um ein augenscheinlich bizarres Element, das wohl nicht deliberate Blasphemie in sich trägt, sondern ein privates und chiffriertes Manifest der Akzeptanz gleichgeschlechtlicher Liebe und eine noble und couragierte Demonstration von humanistischer Gelehrsamkeit. Ein Betrachter, der das Gemälde zu verstehen imstande und willens ist, steht vor einem nonverbalen, bildlichen

40 Biblia 1511, fol. 461r (Joh 13, 23–25): »Erat ergo recumbens vnus ex discipulis eius in sinu iesu quem diligebat iesus. Innuit ergo huic symon petrus: et dixit ei. Quis est de quo dicit? Itaque cum recubisset ille supra pectus iesu: dicit ei. Domine quis est?« (Da lag also einer von dessen Jüngern im Schoß Jesu, der, den Jesus liebte. Dem winkte also Simon Petrus und sagte zu ihm: Wer ist das, von dem er spricht? Und nachdem sich jener an die Brust Jesu zurückgelehnt hatte, sagte er zu ihm: Herr, wer ist es?)

Kommentar zu einem damals vielgelesenen schriftlichen Kommentar und zu dessen eigenwilliger und offenbar inadäquater Auslegung eines platonischen Mythos, der Elemente enthält, die im zeitgenössischen christlichen Umfeld als anstößig gelten. Ein Betrachter, der diese Voraussetzungen nicht mitbringt, steht vor einem Rätsel, das er nicht gedrängt ist zu lösen und vielleicht gar nicht als solches wahrnimmt. Wer also mag, nehme den Faden auf und folge mir furchtlos in ein historisches Labyrinth, das zum Glück für uns heute seine Schrecken verloren hat.

## Gleichgeschlechtliche Liebe

Homosexualität war für Juden und Christen traditionell ein Greuel,<sup>41</sup> aber im realen Alltag ein unleugbares Factum, auf das freilich Moses zufolge genauso wie für Wahrsagerei die Todesstrafe<sup>42</sup> stand. Die berührende alttestamentarische Geschichte der »Seelenliebe« und des »Bundes« von David und Jonathan mit ihren offensichtlich homoerotischen Elementen – Jonathan legt seine gesamte Kleidung und Bewaffnung ab und schenkt sie David;<sup>43</sup> beim Abschied küssen sie einander weinend, und Jonathan erinnert an ihren Bund, bei dem beider Samen eine wichtige Rolle spielt;<sup>44</sup> für David ist Jonathan liebenswerter als die Liebe der Frauen<sup>45</sup> – wurde zwar einerseits nie aus der biblischen Überlieferung getilgt

41 Biblia 1511, fol. 45v (3 Mose 18, 22): »Cum masculino non commiscearis coitu femineo: quia abominatio est.« (Mit einem Mann sollst Du Dich nicht in weiblichem Geschlechtsverkehr vereinigen, denn es ist ein Greuel.)

42 Biblia 1511, fol. 46v (3 Mose 20, 13): »Qui dormierit cum masculino coitu femineo vterque operatus est nephas: morte moriantur. Sit sanguis eorum super eos.« (Wenn jemand mit einem Mann in weiblichem Geschlechtsverkehr geschlafen hat, haben beide einen Frevel begangen: Sie sollen des Todes sterben. Ihr Blut soll über sie kommen.)

43 Biblia 1511, fol. 109r (1 Regum [=Samuel] 18, 1–4): »[...] anima ionathe conglutinata est anime dauid et dilexit eum ionathas quasi animam suam. [...] Inierunt autem dauid et ionathas fedus. Diligebat enim eum quasi animam suam. Nam expoliauit se ionathas tunica qua erat indutus: et dedit eam dauid et reliqua vestimenta sua vsque ad gladium et arcum suum et vsque ad baltheum.« (Die Seele Jonathans verband sich mit der Seele Davids, und Jonathan liebte ihn wie seine eigene Seele. [...] David und Jonathan schlossen aber einen Bund, denn er liebte ihn wie seine eigene Seele. Und Jonathan zog seine Tunika aus, die er anhatte, und gab sie David und seine übrige Kleidung bis zu seinem Schwert und seinem Bogen und bis zum Waffengurt.)

44 Biblia 1511, fol. 110v (1 Regum [=Samuel] 20, 41–42): »Et osculantes se alterutrum: fleuerunt pariter: dauid autem amplius. Dixit ergo ionathas ad dauid. Vade in pace. Quecumque iurauimus ambo in nomine domini dicentes: dominus sit inter me et te: et inter semen tuum et semen meum vsque in sempiternum.« (Und einander küssend weinten sie gleichermaßen: David aber noch mehr. Dann sagte Jonathan zu David: Geh in Frieden. Was auch immer wir beide geschworen haben im Namen des Herrn, als wir sagten: Der Herr sei zwischen mir und Dir und zwischen Deinem Samen und meinem Samen bis in alle Ewigkeit.)

45 Biblia 1511, fol. 115v (2 Regum [=Samuel] 1, 26): »Doleo super te frater mi ionatha decore nimis et amabilis super amorem mulierum.« (Weh ist mir über Dich, mein Bruder Jonathan, überaus reich an Schönheit und liebenswert mehr noch als die Liebe der Frauen.) Ambrosius zitiert im Cap. IX des dritten Buches seines Traktats *De Officiis* die poetisch noch evokativer Version der *Vetus Latina* (*Diui Ambrosii Mediolanensis Ecclesiasticorum scriptorum litteratissimi: tres officiorum libri totam viuendi rationem complectentes*, Würzburg [Baccalaureus Martinus] 1510): »Doleo in te frater Jonatha / speciosus mihi valde. Ceciderat amor tuus in me sicut amor mulierum.« (Weh ist mir um Dich, Bruder Jonathan, Du mir sehr Schöner! Deine Liebe war in mich gefallen wie die Liebe der Frauen.)





Abb. 15 und 16: Marco Basaiti, *Berufung der Söhne des Zebedäus*, Details: linker und rechter Grisaillemann

(wohl weil die Helden mit ihren Gemahlinnen, und im Falle Davids auch mit Konkubinen, trotzdem für Nachkommen sorgten), überwog aber andererseits nicht die Ablehnung der Homosexualität, wohl eben wegen des Interesses der jeweiligen Obrigkeiten an möglichst reichem Kindersegen im Volk: Die »Sünde der Sodomie« war dabei kontraproduktiv und blieb verboten. In Venedig und Florenz sind große Bestände an Renaissance-Akten von einschlägigen Prozessen erhalten und in den letzten Jahrzehnten historisch aufgearbeitet worden.<sup>46</sup> Viele betroffene Männer wurden

eingekerkert, gefoltert und ins Exil geschickt, und etliche landeten tatsächlich auf dem Scheiterhaufen, auch in Venedig;<sup>47</sup> gleichgeschlechtliche Liebe war also mit großer Vorsicht zu genießen.

Die hier vertretene These, der linke Grisaillemann (Abb. 15) repräsentiere einen eben getrennten Doppelmannhalbling antiken Zuschnitts, der voller Sehnsucht nach seiner verlorenen zweiten Hälfte seine Säule verzweifelt umarmt, und der rechte (Abb. 16) einen bereits umoperierten

46 Z.B.: Giovanni Scarabello, *Devianza sessuale ed interventi di giustizia in Venezia nella prima metà del XVI secolo*, in: Tiziano e Venezia. *Convegno internazionale di studi*, Venezia, 27.9.–1.10.1976, Università degli Studi di Venezia, Vicenza 1980, 75–84; Giovanni Dall'Orto, *La fenice di Sodoma. Essere omosessuale nell'Italia del Rinascimento*, in: Sodoma 4, 1988, 31–53; Giovanni Dall'Orto, »Socratic Love« as Same-Sex Love in the Italian Renaissance, in: Kent Gerard & Gert Hekma (Hgg.), *The Pursuit of Sodomy. Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*, New York & London 1989, 33–65; Michael Rocke, *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford 1997; Amanda Gavin, *Youthful Transgressions: Same-Sex Male Sexuality and Hierarchies of Masculinity in Renaissance Italy*, in: *Engendering the Past* 1:1, 2018, 1–11. Zu homoerotischen Tendenzen in der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts im Rahmen des Männerporträts

einerseits und andererseits im Rahmen der Rezeption antiker Hirtendichtung und des Arkadienmythos: Marianne Koos, *Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts*, Emsdetten 2006, darin besonders die Kapitel *Effeminierung als Problem: Der Subjektentwurf des lyrischen Männerporträts in historischer Beurteilung*, und *Homosexuelle Identitäten? Zur »Sodomie« in der frühneuzeitlichen Gesellschaft Venedigs*, 121–163, sowie Christophe Brouard, *Tradition and gender transgression: The iconography of the shepherd couple in Venetian pastoral landscape during the sixteenth century*, in: Melanie L. Marshall & Linda L. Carroll & Katherine A. McIver (Hgg.), *Sexualities, Textualities, Art and Music in Early Modern Italy. Playing with Boundaries*, Farnham 2014, 133–154.

47 Eine erschütternde Liste von Hinrichtungen Homosexueller in Italien wird von Stefano Bolognini und Giovanni Dall'Orto betreut: URL: [http://www.wikipink.org/index.php/Condanne\\_capitali\\_per\\_sodomia\\_in\\_Italia#-Quattrocento](http://www.wikipink.org/index.php/Condanne_capitali_per_sodomia_in_Italia#-Quattrocento) (letzter Zugriff: 14.4.2024), dort auch weitere Literatur.

Gefährten, der sich mit seiner neuen Gestalt und der unerwarteten Befreiung vom Sehnsuchtszwang vertraut macht – so ließe sich seine offene Haltung ja interpretieren –, mit freundlichem Wohlgefallen seine Säule betrachtet und vielleicht gerade leichtfüßig verlassen will, und auf diesen platonischen Mythos werde hier angespielt, weil er für den Bilderfinder mit dem christlichen Mythos der zentralen Berufungsszene in Verbindung zu stehen scheint, bedarf zunächst sorgfältiger Stützung und Einbettung im zeitgenössischen venezianischen Geistesleben, bevor an eine Interpretation zu denken ist.

## Platon-Rezeption

Der Text von Platons *Symposion* wurde im Westen im 15. Jahrhundert wiederentdeckt, während er im byzantinischen Osten seit der Antike durchgehend gelesen wurde.<sup>48</sup> In der Mitte des 15. Jahrhunderts gab es einen notorischen Humanistenstreit.<sup>49</sup> Der auf Kreta geborene und in etlichen Städten Italiens als Griechischlehrer tätige Georgios Trapezuntios (1395–1472/86) schrieb einen Traktat, in dem er Platon und den Lobpreis der Homosexualität im *Symposion* heftig kritisierte, wohl als Rache an dem Platoniker Kardinal Bessarion (1403–1472), der ihm viele Fehler in der Übersetzung von Platons *Nomoi* nachgewiesen hatte. Darauf antwortete Bessarion mit der 1469 auf Latein gedruckt erschienenen Schrift *In calumniatorem Platonis* (»gegen den Verleumder Platons«), worin er Übereinstimmungen zwischen dem Liebesbegriff bei Platon und bei den christlichen Autoren belegte. Diese Denkrichtung wurde vom renommiertesten Neuplatoniker der Renaissance aufgenommen, dem in Florenz tätigen Marsilio Ficino (1433–1499), der das *Symposion* zur Gänze, mitsamt den problematischen Passagen zur Homosexualität, auf Latein übersetzte, 1484 veröffentlichte und damit allen vermittelte, die Latein verstanden. Dazu schrieb er einen ebenfalls 1484 gedruckten lateinischen Kommentar, *Commentarium in Platonis convivium*, auch genannt *De amore*, der uns hier interessieren wird. Die erste Edition des griechischen Platon-Originaltextes, eingerichtet von dem kretischstämmigen Humanisten Marcus Musurus, wurde erstmals 1513 in Venedig bei Aldus Manutius gedruckt.<sup>50</sup> In Venedig war daher zur Zeit, als Basaitis

48 Generell zu Überlieferung und Rezeption von Platons *Symposion*: Christian Brockmann, *Die handschriftliche Überlieferung von Platons Symposion*, Wiesbaden 1992; Achim Aurnhammer, *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln & Wien 1986; James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, 3. Aufl., Leiden 1994; Sabrina Ebbersmeyer, *Sinnlichkeit und Vernunft*, München 2002; Achim Wurm, *Platonius amor*, Berlin 2008.

49 Peter Schulz, *Georgios Gemistos Plethon, Georgios Trapezuntios, Kardinal Bessarion. Die Kontroverse zwischen Platonikern und Aristotelikern im 15. Jahrhundert*, in: Paul Richard Blum (Hg.), *Philosophen der Renaissance*, Darmstadt 1999, 22–32.

50 ΑΠΑΝΤΑ ΤΑ ΤΟΥ ΠΛΑΤΩΝΟΣ. *Omnia Platonis Opera*, Venedig (Aldus Manutius) 1513.



Abb. 17: Giovanni da Cavino, Medaille des Marco Antonio Passeri, ca. 1549, Buntmetall, Durchmesser 38,2 mm. Kunsthistorisches Museum Wien, Münzkabinett, Inv.-Nr. MK 14411bß



Abb. 18: Numisma Marci Antonii Genuae Eminentissimi Philosophi Patavini, aus: *Iacobi Philippi Tomasini Patavini Illustrium Virorum Elogia Iconibus Exornata*, Padua (Apud Donatum Pasquardum, & Socium) 1630, 104

Gemälde entstand, allen Interessierten Platons *Symposion* zugänglich, sowohl in Ficinos Übersetzung als auch im Original, und wurde mit Sicherheit eingehend diskutiert.

Marco Antonio Passeri, genannt Genua und De Ianua (1491–1563), der an der Universität Padua Philosophie unterrichtete, ließ sich von Giovanni da Cavino (1500–1570/71) eine Medaille mit der berühmten Darstellung eines androgynen Kugelmenschen mit janusartigem Doppelkopf und acht Gliedmaßen vor der Halbierung (deutlich erkennbar die männlichen Genitalien an den Hinterbacken) sowie der Inschrift »Philosophia duce regredimur« (Unter der Führung der Philosophie gehen wir zurück) bzw. »Philosophia comite regredimur« (In Begleitung der Philosophie gehen wir zurück) gießen (Abb. 17 & 18).<sup>51</sup> Wie diese Medaille zeigt, war die bildliche Vorstellung des Kugelmenschen für Renaissancekünstler nicht an eine streng geometrisch konzipierte Kugelform gebunden,<sup>52</sup> sondern näherte sich im Kontur der vertrauten realen Menschengestalt an. Das würde auch für Basaitis Auffassung gelten.

51 Vgl. Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven 1959, 165–166, 185. Winds Abb. 68 zeigt den Holzschnitt der Medaille aus *Iacobi Philippi Tomasini Patavini Illustrium Virorum Elogia Iconibus Exornata*, Padua 1630, 104, mit der Inschriftsvariante »Philosophia duce regredimur«. Heinz Winter (Wien) verdanke ich den Hinweis auf das Wiener Exemplar (KHM, Inv.-Nr. 14411bß) mit der Inschriftsvariante »Philosophia comite regredimur« und das Londoner Exemplar im British Museum (Inv.-Nr. 1880.1103.4, ebenfalls mit der Variante »comite«), das von Philip Attwood auf circa 1549 datiert wird; siehe Philip Attwood, *Italian Medals c.1530–1600 in British Public Collections*, London 2003, 194, Nr. 289a, und URL: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/C\\_1880-1103-4](https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1880-1103-4) (letzter Zugriff: 14.4.2024).

52 Manche Symposionforscher sind der Ansicht, man müsse die Kugelform der Urmenschen eher zylindrisch auffassen; zur Diskussion und zu den Bedeutungen des von Platon gewählten Adjektivs *strongylos* siehe Manuwald 2012 (zit. Anm. 30), 92, Anm. 11. Manuwald selbst spricht sich mit guten Gründen für die Annahme aus, Platon habe tatsächlich an die Kugelform gedacht. Siehe auch weiter unten die Erörterungen zu »rotundus« und die Belege in Renaissance-Lexika im *Philologischen Postscriptum*.



## Akademischer Synkretismus

Der Vergleich zwischen heidnischen und christlichen Mythen im Rahmen des philosophischen Synkretismus hatte in Humanistenkreisen zu dieser Zeit schon eine lange Tradition. In Venedig lebte seit 1484 der Historiker Marcantonio Coccio, genannt Sabellicus (1436–1506), und prägte das gelehrte Ambiente.<sup>53</sup> In seiner Jugend war er ein Schüler von Pomponius Laetus (1428–1498), der in Rom an der Universität Rhetorik gelehrt, Antiquitäten gesammelt und privat die sogenannte Accademia Romana ins Leben gerufen hatte.<sup>54</sup> Dieser lose Zirkel von Humanisten wollte die klassische Kultur gleichberechtigt an die Seite der christlichen stellen, was dem humanistenfeindlichen Papst Paul II. (weltlich: Pietro Barbo) wenig Freude bereitet hat. 1468 wurden die Akademiker beschuldigt, den Papst ermorden und eine republikanische Verfassung einführen zu wollen. Etliche wurden wegen Verschwörung und Häresie verhaftet und gefoltert. Pomponius selbst war zu dieser Zeit gerade in Venedig, wo er zwei Patriziersöhnen Privatunterricht gab, die ihn sehr verehrten. An einen von ihnen, einen jungen Contarini, der mit dem Sohn des Dogen Niccolò Tron verschwägert war, schrieb er ein paar Gedichte, worauf er verhaftet und der Sodomie bezichtigt wurde. Das hat sein gutes Verhältnis zu den Familien Contarini und Tron allerdings nicht beeinträchtigt, die offenbar nicht den Eindruck hatten, dem Jüngling sei Schaden zugefügt worden. Pomponius wurde nach Rom ausgeliefert und dort in der Engelsburg gefangengehalten; erst auf die Bitten von Fürsprechern hin (darunter Giovanni Tron und Kardinal Bessarion) kam er wieder frei. Unter dem nächsten Papst, Sixtus IV. (weltlich: Francesco della Rovere), erhielt die Akademie 1478 eine päpstliche Genehmigung, und die »heidnischen Umtriebe« gingen weiter. So feierte man etwa im April die Parilia, das antike Fest der Gründung Roms, und verband es legitimierend mit den Heiligen, die für diesen Tag im christlichen Kalender standen.<sup>55</sup>

Sabellicus war vor den Verfolgungen in den Norden geflohen, wurde 1475 Professor in Udine, unterrichtete ab 1484 Rhetorik an der Scuola Grande di San Marco in

Venedig, leitete die Biblioteca Marciana, hielt öffentliche Vorlesungen, verbreitete die Ideen der Accademia Romana und schrieb vielbändige historische Werke, in denen er biblische Wundergeschichten genauso skeptisch behandelte wie heidnische Mythen. Ein Werk wurde erst postum ediert: die 10 Bücher der *Exempla* oder *De memorabilibus factis dictisque*,<sup>56</sup> in denen jeweils Personen der christlichen und der heidnischen Überlieferung als Beispiele für spezifische Lebensumstände oder besonders ausgefallene Begebenheiten einander mit einem kurzen Text gegenübergestellt werden.<sup>57</sup>

Im humanistischen Ambiente Venedigs dieser Zeit sind Vergleiche zwischen christlichen und heidnischen Personen aus Historie und Mythos daher vertraut: Sabellicus war erst neun Jahre tot, als Basaiti die *Berufung* vollendete. Alle Interessierten hatten genug Gelegenheit, die öffentlichen Vorlesungen<sup>58</sup> des Gelehrten zu hören.

53 Giuseppe Pomponi, *La vita e le opere di Marcantonio Sabellico*, in: *La storia di Vicovaro nel quadro delle vicende della Valle dell'Aniene, di Roma, della Chiesa e d'Italia*, Bd. 2, Vicovaro 1995, 213–255; Ruth Chavasse, *The Studia Humanitatis and the Making of a Humanist Career: Marcantonio Sabellico's Exploitation of Humanist Literary Genres*, in: *Renaissance Studies* 17/1, 2003, 27–38.

54 Marcus Antonius Sabellicus, *Pomponii Vita*, in: Pomponius Laetus, *Romanae historiae compendium*, Venedig (Bernardinus de Vitalibus) 1500, am Ende des unpaginierten Bandes; Josef Delz, *Ein unbekannter Brief von Pomponius Laetus*, in: *Italia medioevale e umanistica* 9, 1966, 417–440; Maria Accame, *Pomponio Leto. Vita e insegnamento*, Tivoli 2008.

55 Paola Farenga, *Considerazioni sull'Accademia romana nel primo Cinquecento*, in: Marc Deramaix & al. (Hgg.), *Les académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, Genf 2008, 57–74.

56 Marcus Antonius Coccius Sabellicus, *Exemplorum libri decem*, Venedig (Ioannes Bartholomeus) 1507.

57 Z.B. Personen, die auf besondere Art aus dem Leben gegangen sind (lib. 1, cap. 8): Jesus, Elias, Johannes der Sohn des Zebedäus, Maria und Katharina. Bei den Heiden finden wir da Romulus, Alkmene, Kleomenes von Astypalaia und Aristetas von Prokonnesos. Oder die, die sich als undankbar erwiesen haben (lib. 7, cap. 2): Lucifer, Adam, Jakob, der Pharao, die Israeliten, Saul und Judas Ischariot. Bei den Heiden: Jason, Theseus, Laomedon, Paris, die Athener, die Syracusaner, etc. Da hier im Gegensatz zu Sabellicos historischen Werken viele Wundergeschichten und frömmelnde Einlassungen begegnen, kann man sich beim Lesen des Eindrucks nicht erwehren, der Autor habe die *Exempla* in satirischer Absicht geschrieben.

58 Chavasse 2003 (zit. Anm. 53), 30.



Abb. 19: Giorgione, *Die Drei Philosophen*, 1509/1510, Leinwand, 125,5 × 146,2 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 111

## Ein Beispiel für den akademischen Synkretismus in der venezianischen Renaissancemalerei:

### *Die Drei Philosophen* Giorgiones

Aus demselben akademischen Geist erklärt sich ein anderes Gemälde, das in Venedig kurz zuvor entstanden war: Giorgiones (1473/78–1510) *Die Drei Philosophen* (Abb. 19). Darin ist die Trias der überlieferungsgemäß ersten und ältesten Philosophen und Astronomen der griechischen Antike dargestellt: Pythagoras (sitzend) und seine beiden Lehrer, Thales von Milet (rechts) und Pherekydes von Syros (Mitte).<sup>59</sup> Das für unser Thema des

Synkretismus Interessante ergibt sich aus der Inszenierung: Die drei Philosophen befinden sich vor dem Orakelfelsen des Apollon in Didyma – identifiziert durch das Licht, das von links, vom anthropomorphen Felsen her, nicht aber von der Sonne im zentralen Hintergrund auf die Szene fällt und Schatten erzeugt. Pythagoras, dessen im Profil dargestelltes Gesicht von den Strahlen frontal erleuchtet wird und der laut Jamblichs Biographie von manchen als Sohn des Apollon angesehen wurde, kommuniziert darin gewissermaßen mit seinem Vater, dem Sonnengott und Orakelherrn.

<sup>59</sup> Polydori Vergilii Vrbinatis *de rerum inuentoribus libri tres*, Venedig (Ioannes de Cereto de Tridino) 1507, 19r (lib. 1, cap. 17): »At Iosephus [...] in primo contra Appionem dicens Sed eos etiam qui de caelestibus & diuinis primitus apud graecos philosophati. idest Pherecydem Syrum: & pythagoram & Thaletem omnes concorditer confitentur: aegyptiorum & chaldaeorum fuisse discipulos.« (Aber Josephus sagt im ersten Buch

gegen Apion: Doch alle sind sich einig, jene, die als erste bei den Griechen über Himmlisches und Göttliches philosophierten – nämlich der Syrer Pherekydes und Pythagoras und Thales –, seien Schüler der Ägypter und der Chaldäer gewesen.) Diese Aussage des Flavius Josephus (C. Ap. 1, 14) wird zuvor bereits von Eusebius (Praep. ev. 10, 7, 9) zitiert. Zur Interpretation des Gemäldes, die ich hier nur zusammenfasse, s. auch: Karin Zeleny, *Drei Philosophen und drei Humanisten*, in: Wiener Humanistische Blätter 49, 2007, 40–69; Ausstellungskatalog Wilfried Seipel (Hg.), *Vom Mythos der Antike* (Kunsthistorisches Museum Wien), Mailand 2008, 74–75, Kat.-Nr. 23 (Karin Zeleny).



Diese um 300 entstandene Biographie erinnert in manchen Details stark an den biblischen Jesusmythos.<sup>60</sup> Die Geburt des Pythagoras wird darin durch Pythia vorhergesagt wie jene Jesu durch Jesaja<sup>61</sup>; die Schwängerung seiner Mutter Parthenia (der Name erinnert an Marias Epitheton »Parthenos«) durch Apollon wird zwar geleugnet, aber die Existenz der Vorstellung, er sei ein Gottessohn, gerade dadurch belegt. Später scharf Pythagoras eine Gruppe von Jüngern um sich, mit denen er wie Jesus in Gütergemeinschaft lebt. Wie Jesus gilt er als Gottgesandter und Weisester der Weisen, tut Wunder, wird von den Behörden verfolgt und von einem Jünger verraten. Zuletzt wird er lieber am Rand eines Bohnenfeldes von den Schergen hingeschlachtet, statt sich zu retten und die Bohnen niederzutreten – auch hier: ein bedacht und freiwillig hingenommener Tod wie bei Jesus am Kreuz. Jamblich hat offenbar erkannt, wie sehr einige Elemente des Jesusmythos den viel älteren Überlieferungen zu Pythagoras nachempfunden sind, und als überzeugter Heide mit seiner Schrift gekontert. Diese Biographie war in Venedig für alle Interessierten einsehbar: Die Republik hatte 1472 die kostbare Büchersammlung des bereits genannten Kardinals Bessarion, die Basis der Biblioteca Marciana, geerbt, und darunter befanden sich nachweislich zwei heute noch erhaltene Handschriften mit Jamblichs Pythagoras-Vita.<sup>62</sup>

In Giorgiones *Drei Philosophen* spielen m.E. die Analogien zwischen den Figuren des Jesus und des Pythagoras eine wichtige Rolle, da sich in der Ikonographie die schon erwähnte Verklärungsszene spiegelt, in der dem Jesus Moses und Elias erscheinen, Jesu Antlitz wie die Sonne (Apollon) leuchtet und seine Kleidung weiß wie Schnee wird (Pythagoras war laut Jamblich stets weiß gekleidet) und Jahwe Jesus als seinen geliebten Sohn bezeichnet.<sup>63</sup> Im Grunde handelt es sich um denselben

Typos: Ein göttlicher Vater kommuniziert mit seinem irdischen Sohn, und dazu treten je zwei Assistenzfiguren, bei Jesus dessen Präfigurationen aus der jüdischen Historiographie, bei Pythagoras dessen Lehrer. In Giorgiones Gemälde liegt also, wenn man es so sehen will, eine »heidnische Verklärung« vor: ganz im Sinne des philosophischen Synkretismus der Accademia Romana, der durch die über zwei Jahrzehnte währende Lehrtätigkeit des Sabellicus im venezianischen Geistesleben gut verwurzelt war. Als Betrachter ist man aber nicht genötigt, diese Verbindung zu sehen, und ein Vertreter der Inquisition auf der Suche nach Häresien wird auf den ersten Blick keinerlei Verdacht schöpfen, in den *Drei Philosophen* könnten Protagonisten der antiken Astronomie und der jüdisch-christlichen Überlieferung miteinander verglichen werden oder gar »heidnische Umtriebe« vorliegen.

Im venezianischen Kielwasser der Accademia Romana steht wegen des seltsamen Details des rückwärts gewandten Kopfes wohl auch der Bilderfinder von Basaitis *Berufung*. Angesichts von drohenden Häresie-Verdächtigungen ist es nicht ratsam, Vergleiche mit heiklen Konnotationen schriftlich darzulegen, weil man aufs Wort festgenagelt werden kann. Weniger Gefahr birgt ein »rätselhaftes« Bild oder Bilddetail, das ja erst eines gelehrten Interpretators bedarf, der es erkennen und erklären, zur Not aber auch verbal verschleiern kann. Das gilt umso mehr, wenn ein seitens der geistlichen und weltlichen Obrigkeit dermaßen brutal verfolgtes Motiv im Hintergrund auftaucht wie die Homosexualität.

60 Siehe zu diesem Thema: David S. du Toit, *Heilsbringer im Vergleich: Soteriologische Aspekte im Lukasevangelium und Jamblichs Vita Pythagorica*, in: Michael von Albrecht & al. (Hgg.), *Jamblich. Pythagoras. Legende – Lehre – Lebensgestaltung*, Darmstadt 2002, 275–294; John Dillon, *Die Vita Pythagorica – ein »Evangelium«?*, in: *ibid.*, 295–302.

61 Jes 7, 14; 9, 6; 11, 1–2.

62 Venedig, Biblioteca Marciana, Mg 243, Colloc. 619, und Turin, Biblioteca Nazionale, MS graec. 146. Siehe Lotte Labowsky, *Bessarion's Library and the Biblioteca Marciana. Six Early Inventories* (Sussidi Eruditi 31), Rom 1979, 175, 219.

63 Biblia 1511, fol. 424v (Mt 17, 1–5): »Et post dies sex assumpsit iesus petrum et iacobum et ioannem fratrem eius: et duxit illos in montem excelsum seorsum: et transfiguratus est ante eos. Et resplenduit facies eius sicut sol: vestimenta autem eius facta sunt alba sicut nix. Et ecce apparuerunt illis moyses et helyas cum eo loquentes. [...] ecce nubes lucida obumbravit eos. Et ecce vox de nube dicens: Hic est filius meus dilectus in quo mihi bene complacui: ipsum audite.« (Und nach sechs Tagen nahm Jesus Petrus und Jakobus und dessen Bruder Johannes mit sich und führte sie auf einen hohen Berg hinauf. Und er wurde vor ihnen verwandelt. Und sein Antlitz leuchtete wie die Sonne, seine Gewänder aber wurden weiß wie Schnee. Und siehe, Moses und Elias erschienen ihnen und sprachen mit ihm. [...] Siehe, eine leuchtende Wolke beschattete sie. Und siehe, eine Stimme sprach aus der Wolke: »Das ist mein geliebter Sohn, in dem ich mir gut gefallen habe: Hört ihn.«)

## Zeitgenössische Interpretationen von Platons Kugelmenschenmythos: Ficino, Bembo, Equicola, Leone Ebreo

Da der Kugelmenschenmythos neben den Menschen-schöpfungsmythen in Ovids *Metamorphosen* und im *Poimandres* des *Corpus Hermeticum* ein antikes Pendant zur biblischen *Genesis* darstellt und durch die Autorschaft Platons bei den Humanisten hohe Autorität genießt, stellt sich die Frage, wie Renaissancegelehrte diese mit der herrschenden Moral so kontrastierende Passage in Platons *Symposion* interpretieren. Überliefert sind mehrere Deutungen des Kugelmenschenmythos, von denen vier, die in Venedig zur Entstehungszeit von Bassaitis Gemälde sicher bekannt waren, im Folgenden in chronologischer Reihenfolge kurz betrachtet werden sollen. Für alle Autoren gilt: Das problematische Thema der Homosexualität ignorieren sie kurzerhand und deuten den Mythos für ihre Gedankenwelt völlig um, jeder auf seine Weise.

In seinem *Symposion*-Kommentar *De amore*, 1484 zeitgleich veröffentlicht mit seiner Platonübersetzung,<sup>64</sup> macht Marsilio Ficino aus dem doch sehr leiblich konnotierten Kugelmenschenmythos ein psychologisches Drama.<sup>65</sup> Dazu erzählt er zunächst die Geschichte völlig neu, und zwar ohne die Passagen, in denen Genitalien bauchwärts verschoben und Knabenliebhaber als die besten Männer gepriesen werden. Dann weist er darauf hin, man müsse die alten Theologen allegorisch lesen, um die unter dem Schatten der Metaphern verborgenen Geheimnisse zu finden. Schon Augustinus habe aber empfohlen, nicht alles, was die Metapher enthält, auch für sinnvoll zu erachten.<sup>66</sup> Damit rechtfertigt Ficino

offenbar auch, Teile des Mythos, die ihm unpassend erscheinen, auszulassen. Und dann beginnt er seine eigene »gesäuberte« Version zu interpretieren, so als wäre sie der Originaltext. Diesen Originaltext kann damals natürlich jeder in seiner Übersetzung finden, die getreu und vollständig ist, aber das ficht ihn nicht an.

In seiner Umdeutung wird zunächst der Mensch zur Seele des Menschen.<sup>67</sup> Alle Seelen waren ursprünglich »ganz« und hatten zwei Lichter: das eingeborene Licht der Vernunft und das von Gott eingeflößte Licht des göttlichen Glanzes (»splendor«).<sup>68</sup> Sie wollten aber von sich aus Gott gleich sein, wandten daher dem eingeborenen Licht allein sich zu und verloren dadurch das Licht des göttlichen Glanzes. Hierbei kommt es also zu einer Art Trennung, womit das zentrale Motiv des Kugelmenschenmythos ungefähr gewahrt ist, jedoch ohne Platons Begründung: die göttliche Strafe. Wenn die Menschen später diesen Verlust erkennen und in ihnen die Sehnsucht nach dem göttlichen Licht erwacht, versuchen sie dieses durch das Streben nach Wahrheit wiederzuerlangen, und wenn das gelingt, sind sie wieder ganz und heil.<sup>69</sup>

---

Aurelius Augustinus non omnia inquit: que in figuris finguntur significare aliquid putanda sunt. Multa enim propter illa / que significant ordinis & connexionis gratia sunt adiuncta. Solo uo mere terra proscinditur. Sed ut hoc fieri possit / cetera quoque huic aratri membra iunguntur.« (Dieses und vieles anderes erzählt Aristophanes, was Wahn- und Wunderdingen gleicht: Unter diesen gleichsam Schleiern sollen sich, wie manche vertreten, göttliche Mysterien verbergen. Es war Brauch bei den alten Theologen, ihre heiligen und reinen Geheimnisse durch die kleinen Schatten der Metaphern zu bedecken, damit sie nicht von den Uneingeweihten und Unreinen besudelt würden. Wir aber sind nicht der Ansicht, jede Einzelheit, die in den Metaphern und anderen Äußerungen der Vorfahren beschrieben wird, gehöre exakt zum Sinn. Denn Aurelius Augustinus sagt: Nicht von allem, was in Metaphern erfunden wird, soll man meinen, es bedeute etwas. Vieles ist nämlich wegen der Bedeutung zum Zweck der Ordnung und des Zusammenhangs beigefügt. Nur mit dem Pflug wird die Erde durchfurht. Aber damit das geschehen kann, werden diesem Pflug auch noch die übrigen Teile hinzugefügt.)

64 Ich zitiere beide Texte aus der Edition *Diuis Plato*, Venedig (per Bernardino de Choris de Cremona et Simonem de Luero impensis Andree Toresani de Asula) 13. Augusti 1491 (Hain 13063), darin: *Commentarium Marsilii Ficini Florentini in conuiuium Platonis de amore*, fol. 133r–150r, und *Platonis Conuiuium de Amore*, fol. 150r–158r.

65 Eine ausführliche Interpretation dieser Passage bietet Sergius Kodera, *Renaissance Readings of the Myth of Aristophanes from Plato's Symposium (189C–193D)*. Marsilio Ficino, Leone Ebreo, Giordano Bruno, in: *Quaderni d'italianistica* 26/1, 2005, URL: [https://www.academia.edu/47605930/Renaissance\\_Readings\\_of\\_the\\_Myth\\_of\\_Aristophanes\\_from\\_Platos\\_Symposium\\_189C\\_193D\\_Marsilio\\_Ficino\\_Leone\\_Ebreo\\_Giordano\\_Bruno](https://www.academia.edu/47605930/Renaissance_Readings_of_the_Myth_of_Aristophanes_from_Platos_Symposium_189C_193D_Marsilio_Ficino_Leone_Ebreo_Giordano_Bruno) (letzter Zugriff: 14.4.2024), 21–58; wieder aufgenommen als Kapitel 7 in: Idem, *Disreputable Bodies: Magic, Medicine and Gender in Renaissance Natural Philosophy* (Essays and Studies 25), Toronto 2010, 215–249, hier: 218–228. Ficanos entsexualisierende Interpretation der Aristophanesrede ist auch zentrales Thema in einer umfassenden Studie, wie in *Renaissance-Übersetzungen unter neuzeitlichem Moraldiktat der antike Eros von pädastischen und homosexuellen Tendenzen gesäubert wurde und der Begriff der »platonischen Liebe« entstand, der sich von Platons Auffassung sehr unterscheidet*: Todd W. Reeser, *Setting Plato Straight: Translating Ancient Sexuality in the Renaissance*, Chicago 2016, bes. Kapitel 4: *Ficino and the Practice of Purging Same-Sex Sexuality*, 117–149.

66 Ficino 1491, 137r: »Hec aristophanes & alia narrat permulta: monstris portentisque similia: sub quibus / quasi uelaminibus quibusdam diuina mysteria latere putandum. Mos enim erat ueterum theologorum sacra ipsorum puraque arcana ne a prophanis & impuris polluerentur figurarum vmbraculis tegere. Nos autem que in figuris superiorum: & alijs describuntur singula exacte ad sensum pertinere non arbitramur. Nam

67 Ficino 1491, 137v: »Ex his perspicuum esse potest. Cum homines aristophanes nominauit, more Platonico animas nostras significasse.« (Aus alldem kann man erkennen: Wenn Aristophanes »Menschen« sagte, meinte er auf platonische Weise unsere Seelen.)

68 Die Lichtmotive bezieht er m.E. aus der Kosmo- und Anthropogonie des *Poimandres*, des ersten Traktats des *Corpus Hermeticum*, das er 1463 aus dem Griechischen ins Lateinische übersetzt hatte: *Mercurii Trismegisti Liber de Potestate et Sapientia Dei per Marsilium Ficinum traductus: ad Cosmum Medicem*, Venedig (per Maximum de butricis Papiensem) 1491 (Hain 8460). Diese spätantiken Schriften galten für Ficino als uralte Werke des ägyptischen Philosophen, Priesters und Königs Hermes Trismegistos. Aus der »prisca theologia« speisten sich für ihn sowohl die antike Philosophie als auch die biblische Überlieferung. Zur Übersetzung siehe: Christine Harrauer, *Marsilio Ficino und der »Mythos vom Menschen«*, in: Maria-Christine Leitgeb & Stéphane Toussaint & Herbert Bannert (Hgg.), *Platon, Plotin und Marsilio Ficino. Studien zu den Vorläufern und zur Rezeption des Florentiner Neuplatonismus*, Wiener Studien, Beiheft 33, 2009, 173–188.

69 Ficino 1491, 137r: »Sectione facta dimidium amore ad dimidium trahitur. Animae iam diuise & immerse corporibus / cum primum ad annos adolescentie uenerint naturali & ingenito lumine: quod seruant: ceu sui quodam dimidio excitantur ad infusum illum diuinumque lumen / olim ipsarum dimidium: quod cadentes amisere studio ueritatis recipiendum. Quo recepto iam integre erunt: & dei visione beate.« (Nachdem der Schnitt erfolgt ist, wird eine Hälfte durch Liebe zu der anderen Hälfte hingezogen. Wenn die bereits geteilten und in die Körper versenkten Seelen in die Jahre der Jugend kommen, werden sie durch das natürliche und eingeborene Licht, das sie sich bewahrt haben, gleichsam durch eine Hälfte ihrer selbst dazu erweckt, jenes



Dazu mischt Ficino noch den Mythos vom Fall der Seele in die irdische Fleischlichkeit und von der Seele Versuch, zur Schau der göttlichen Ideen aufzusteigen: Platon erzählt in seinem *Phaidros* dazu den bekannten Mythos des Seelenwagens mit den geflügelten Rossen, einem folgsamen und einem störrischen, und des Absturzes der Seele zur Erde. Der getrennte Zustand bedeutet für Ficino damit auch die Gefangenschaft der Seele in der Materie.

Das ist klarerweise eine eindrucksvolle theologische Ausdeutung gleich mehrerer platonischer Mythen – und Ficino verdiente seinen Ruhm –, aber sehr weit entfernt von der konkreten Vorstellung der Kugelmenschen im *Symposion* und der brutalen Strafe des Zeus für deren Übermut. Platons zwei völlig gleichberechtigte und ebenbürtige Halblinge werden bei Ficino zu zwei sehr unterschiedlichen Lichtern, einem irdisch-sehnsüchtigen und einem göttlich-lockenden. Und wichtig ist auch ein weiterer gravierender Unterschied: Die sexuelle Vereinigung bei Platon täuscht nur kurz über das Getrenntsein hinweg, kann aber die Trennung an sich nicht aufheben, denn die beiden Hälften werden nie wieder zu einem dauerhaften Ganzen. Bei Ficino hingegen erlaubt die Liebe eine spirituelle Erlösung ohne jeglichen sexuellen Akt.<sup>70</sup> Ficino schreibt daher auch konsequent von den Männern – seine Seelen sind immer männlich –, die von Natur aus bestimmt sind, auf geistiger Ebene zu zeugen und untereinander ihre Gelehrsamkeit weiterzugeben (Gedanken, die er der Rede des Sokrates in Platons *Symposion* entnimmt, der dort die Lehren der weisen Seherin Diotima referiert). Das ist für ihn die »himmliche« Form der Liebe, und in diesem Zusammenhang erwähnt er auch die – mitunter unkeusche – Liebe unter Männern. Die große Mehrheit liebt ja auf vulgäre Weise, um Wollust zu empfinden und Kinder zu zeugen,<sup>71</sup> wobei

für letzteres Frauen notwendig sind, die in Ficinós Welt keine Rolle spielen.<sup>72</sup>

Wer also Platons Kugelmenschenmythos in Original oder Übersetzung zusammen mit Ficinós Kommentar liest, stößt auf evidente Unstimmigkeiten.

Der Autor der zweiten überlieferten Renaissance-Interpretation transformiert Platons Mythos in ein erbauliches Manifest der patriarchalen Kernfamilie. Pietro Bembo (1470–1547) stammte aus einem venezianischen

sexuum nullum habet discrimen / natura tamen sua totiens incitatur ad generandum quotiens formosum corpus aliquod iudicamus. Contingit plerumque ut qui cum masculis conuersantur / quo genitalis partis stimulus sedent / illis se misceant.« (Übrigens sind manche entweder wegen ihrer Natur oder ihrer Erziehung besser für Kinder des Geistes als des Leibes geeignet. Andere, und zwar die meisten, ganz im Gegenteil. Jene folgen der himmlischen Liebe, diese der gewöhnlichen. Daher lieben jene von Natur aus eher Männer – und zwar schon fast erwachsene solche – als Frauen oder Knaben, denn in diesen lebt die Geistes-schärfe in höherem Maße, die wegen der exzellenteren Schönheit des Ihrigen am geeignetsten ist für die Gelehrsamkeit, die sie erzeugen wollen. Die anderen ganz im Gegenteil, wegen der Wollust der sexuellen Vereinigung und des Effekts der körperlichen Fortpflanzung. Weil aber jene Zeugungskraft der Seele aufgrund mangelnder Erkenntnis keinen Unterschied zwischen den Geschlechtern macht, wird sie ihrer Natur gemäß trotzdem jedesmal zum Zeugen angespornt, wenn wir irgendeinen Leib als schön beurteilen. Meistens passiert es dann eben: Jene, die mit Männern Umgang pflegen, kopulieren mit diesen, um dadurch die Triebe ihres Zeugungsgliedes zu befriedigen.)

<sup>72</sup> Er selbst dürfte erotische Gefühle nur für Männer gehegt haben. In seiner erstmals 1495 gedruckten Briefsammlung (die Zitate stammen aus der Edition *Epistolae Marsilii Ficini Florentini*, Nürnberg [Antonius Koberger] 1497) finden sich sehnsuchtsvolle Liebesbriefe, die er selbst als »litterae amatoriae« bezeichnet, an den Dichter Giovanni Cavalcanti (1444–1509), der viele Jahre lang mit Ficino in dessen Villa in Careggi zusammenlebte; z.B. Ficino an Cavalcanti, 5. Jänner 1474 (ed. 1497, fol. XIIv): »[...] Sed vnum mihi molestum est prae caeteris: quod ideo scribis ad me: quia promiseris: ergo pactioni istud tribuo non amori. Amatorias posco literas non mercatorias. an es etiam pacto meus scilicet quia ego sum tuus: amore uolo sis meus.« (Aber eines ist mir lästiger als alles andere: Du schreibst mir, weil Du es versprochen hast. Daher fasse ich das als Pakt und nicht als Liebe auf. Ich fordere aber Liebesbriefe, keine Geschäftsbriefe! Oder gehörst Du mir durch einen Pakt, weil ich Dir gehöre? Aus Liebe sollst Du mir gehören, so will ich's.) Ficino an Cavalcanti, 30. August 1478 (fol. XIIIr): »Quid igitur faciam? Prior ne ego ad te scribam? An tuas literas expectabo? Equidem cum ad alios fere nunquam nisi lacessitus scribere soleam: tibi tamen venire obuiam cogor & prior inire certamen. Haec [sic, recte: Nec, corr. ed. 1561] silere diutius te permittam. Non potes enim sine meo languore silere. Huc me quod te non fugit immoderatus impulit estus. Isthuc ventus intolerabilis retrahit: adeo vt vix hodie me contineam: quin ad vrbem protinus aduolam. Potes vero hic me solus aliquot & illos quidem pauculos dies tuis literis retinere. Nam dum literis tuis legendis totus incumbam: nec ventorum procillas sentiam nec fulmina & tonitrus audeam [sic]. Sic ergo fit vt verba sedare ventos: & tempestates depellere valeant. [...]« (Was soll ich also tun? Soll ich als erster Dir schreiben? Oder soll ich auf Deinen Brief warten? Ich, der ich anderen fast nur schreibe, wenn ich dazu aufgefordert werde, bin gezwungen, Dir entgegenzukommen und als erster den Wettkampf zu beginnen. Und ich werde Dir nicht länger zu schweigen erlauben. Wenn Du nämlich schweigst, werde ich krank. Dahin hat mich – was Dir nicht entgangen ist – die maßlose Glut gebracht. Dorthin treibt mich der unerträgliche Wind zurück: Kaum kann ich mich heute beherrschen, in die Stadt zu fliegen. Du allein aber kannst mich hier einige und zwar wenige Tage durch Deine Briefe zurückhalten, denn während ich mich ganz dem Lesen Deiner Briefe widme, werde ich weder die Böen der Winde spüren noch die Blitze und Donner hören. So wird es also wirklich wahr: Worte können Winde und Gewitter vertreiben.)

Zum Konzept der Freundschaft in der Renaissance, mit Beispielen aus Dichtung und Epistolographie (darunter auch aus Ficinós Briefen) siehe Robin Hodgson, *The Marriage of True Minds. Of the Rise and Fall of the Idealized Conception of Friendship in the Renaissance*, Diss. Univ. Hannover 2005, vor allem die Kapitel *The reassessment of the classical notions in Renaissance humanism*, 62–89, und, speziell zu Ficino, *The community of friends: Humanistic ›pen-pals‹ and the quest for real friendship*, 119–133.

eingeflöste und göttliche Licht, das einst ihre eigene Hälfte war, die sie im Fall verloren hatten, durch das Streben nach Wahrheit wiederum zu empfangen. Wenn sie es empfangen haben, werden sie sogleich heil sein und selig, weil sie Gott schauen.)

<sup>70</sup> Ficino 1491, 138r: »Tria igitur ut breui complectar amoris beneficia collaudabimus: quod nos olim diuisos in integrum restituendo / reducit in celum: quod suis quemque collocat sedibus facitque omnes in illa distributione quietos: quod omni expulso fastidio suo quodam ardore oblectamentum quasi nouum iugiter accendit in animo / redditque illum blanda & dulci fruitione beatum.« (Daher werden wir, um es kurz zu fassen, drei Wohltaten der Liebe loben: Sie macht uns, die wir einst getrennt wurden, wieder heil und führt uns in den Himmel; sie bringt jeden auf seinen Platz und macht alle zufrieden in dieser Einteilung; sie vertreibt allen Dünkel und entzündet dauernd durch ihren Brand gleichsam neue Wonne im Geist und macht diesen durch angenehmes und süßes Genießen glücklich.)

<sup>71</sup> Ficino 1491, 145v: »Ceterum alij uel propter naturam / uel propter educationem ad animi fetus sunt quam corporis aptiores. Alij & quidem plurimi contra. Illi celestem sequuntur amorem. Isti vulgarem. Illi natura iccirco mares & illos quidem iam pene adultos potius quam feminas / aut pueros amant. Quoniam in eis magis admodum uiget mentis acumen. Quod ad disciplinam: quam illi generaturi sunt propter excellentiorem sui pulchritudinem est aptissimum. Alij contra / propter congressus ueneri uoluptatem & corporalis generationis effectum. Quoniam uero genitalis illa vis anime / utpote cognitionis experts

Patriziergeschlecht; sein humanistisch interessierter Vater Bernardo war Botschafter der Republik und mit Ficino befreundet. Seit 1497 arbeitete er an seinen *Asolani*, philosophisch-poetischen Gesprächen über die höfische Liebe, die er 1505 erstmals bei Aldus Manutius in Venedig drucken ließ.<sup>73</sup> Im zweiten Buch preist sein Protagonist Gismondo die Liebe als kosmische Macht, der die Menschheit ihre Zivilisation verdankt. Der darin nur kurz nacherzählte Kugelmenschenmythos (ohne Erwähnung von Doppelmännern oder Doppelfrauen) dient dabei – mit einem eindringlich warnenden Exkurs in die Karawanologie – als Erklärung für die Notwendigkeit des arbeitsteiligen Zusammenlebens von Mann und Frau, da deren verschiedene Aufgaben allein nicht zu bewältigen seien.<sup>74</sup>

Auf Bembo's *Asolani* antwortete Mario Equicola (ca. 1470–1525), der in seiner Jugend ein Mitglied der Accademia Pontaniana in Neapel war, dann bei Ficino in Florenz studierte und ein vertrauter Höfling von Isabella d'Este, der Markgräfin von Mantua, wurde, in der ersten

Dekade des 16. Jahrhunderts mit seinem *Libro de natura de amore*.<sup>75</sup> Der Kugelmenschenmythos figuriert hier als Folie für die Temperamentenlehre und die vier Elemente, die bei den Menschen zu Anziehungen und Abstoßungen führen. Generell wird – so schreibt er – sich jeder von gutem Anstand und Schönheit angezogen fühlen, da sie das Resultat eines ausgeglichenen Charakters sind, der mit jedem Temperament harmoniert.<sup>76</sup> Mit dieser Aussage und überhaupt mit der Einbeziehung der Abstoßung entfernt er sich völlig vom ursprünglichen Sinn des Mythos, in dem ja zwei ganz spezielle Halblinge einander anziehen; Equicola gibt aber noch eine lange Reihe von Beispielen, welche Elemente im menschlichen Charakter zu harmonischem oder unharmonischem Zusammenleben führen, und geht dann zum Thema der Planeteneinflüsse und der Astrologie über. Auch hier wird das Thema der Sexualität nicht berührt.

Ganz anders bei einem Mann, der christlicher Pruderie sich nicht verpflichtet fühlt. Der jüdische Gelehrte und Arzt Jehuda ben Isaak Abravanel, auch Leo Hebraeus

73 Zur Biographie siehe Carol Kidwell, *Pietro Bembo. Lover, Linguist, Cardinal*, Montreal 2004. Zu den *Asolani* im Kontext des Petrarkismus und der Liebestraktate am Beginn des 16. Jahrhunderts siehe Mariella Magliani & Vincenza Cinzia Donvito, *L'amore per Petrarca, l'amore di Petrarca, l'amore*, in: Enrico Maria Dal Pozzolo (Hg.), *Labirinti del cuore. Giorgione e le stagioni del sentimento tra Venezia e Roma*, Neapel 2017, 59–71, hier: 65–66. Ich verwende die Edition: *Gli Asolani di Messer Pietro Bembo*, Venedig (Aldus Manutius) 1515. Die Passage zum Kugelmenschenmythos darin fol. 58v–60v.

74 Bembo 1515, fol. 59r-v: »Noi non siamo interi, ne il tutto di noi medesimi è con noi; se soli maschi, o sole femine ci siamo. Percio che non è quello il tutto, che senza altrettanto non puo stare; ma è il mezzo solamente, e niente piu; si come uoi Donne senza noi huomini, & noi senza uoi non possiamo. [...] Percio che se ben si considera; questa uita, che noi uiuiamo, di fatiche innouerabili è piena: allequai tutte portare nell'un sesso nell'altro [sic] assai sarebbe bastante da per se, ma sotto esse mancherebbe non altrimenti, che facciamo la oltre l'Allessandria taleuolta e Cameli di lontani paesi le nostre mercanzie portanti per le stancheuoli arene; quando auiene per alcun caso, che sopra il scrigno dell'uno le some di due pongono i loro padroni: che non potendo essi durare cadono & rimangono a mezzo camino. Percio che come potrebbono gli huomini arare, navigare, edificare, gli studi delle lettere sequitare; se ad essi conuenisse anchora quegli'altri cotanti exercitij fare, che uoi fate? O come poteremmo noi dare ad un tempo le leggi a popoli & le poppe a figliuoli, & tra gli loro uagimenti le questioni delle genti ascoltare? [...] Che se noi huomini non possiamo & gli nostri uffici & gli uostri abbracciare; molto meno si dee dir di uoi; che di minori forze sete generalmente che noi.« (Wir sind nicht ganz, und nicht das Ganze unser selbst ist bei uns, wenn wir nur allein Männer oder allein Frauen sind. Denn das ist nicht das Ganze, das ohne seine Entsprechung nicht bestehen kann, sondern es ist nur die Hälfte und nicht mehr, so wie Ihr, Frauen, ohne uns Männer und wir ohne Euch nicht bestehen können. [...] Denn wenn man es wohl bedenkt, ist dieses Leben, das wir leben, voll von unzähligen Mühen, die zu ertragen weder das eine noch das andere Geschlecht für sich genügen könnte, sondern es würde unter ihnen zugrundegehen nicht anders als dort jenseits von Alexandria mitunter die Kamele, die aus weit entfernten Ländern unsere Handelsgüter durch die ermüdenden Sandwüsten tragen. Manchmal legen ihre Herren wegen irgendeines Gebrechens auf den Packsattel des einen die Lasten von zweien; sie halten das nicht aus, fallen um und bleiben auf halbem Weg zurück. Wie sollten die Männer daher die Äcker pflügen, das Meer befahren, Häuser bauen, das Studium der Literatur verfolgen, wenn es ihnen zufiele, auch noch jene vielen Dinge zu tun, die Ihr tut? Oder wie könnten wir gleichzeitig den Völkern Gesetze und die Brust unseren Kindern geben und unter deren Gewimmer den Anliegen der Leute zu hören? [...] Wenn wir Männer schon nicht unsere Pflichten und die Euren erledigen können, darf man das noch viel weniger von Euch verlangen, die Ihr generell weniger Kräfte habt als wir.)

75 Zur Datierung siehe Laura Ricci (Hg.), *La redazione manoscritta del »Libro de natura de amore« di Mario Equicola*, Rom 1999, 18–35, zit. nach Stephen Kolsky, *Mario Equicola's »Libro de natura de amore« (1525): A New Interpretation*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 72, Nr. 3, 2010, 593–620, hier: 594. Siehe auch Magliani & Donvito 2017 (zit. Anm. 73), 66. Ich verwende die Editio princeps: *Libro de natura de amore di Mario Equicola secretario del illustrissimo S. Federico .II. Gonzaga Marchese di Mantua*, Venedig (Lorenzo Lorio da Portes) 1525.

76 Equicola 1525, fol. 128r: »E dunque ciascuno di noi mezo, & ciascuno cerca il suo resto, cioe quella stirpe donde fu separato: Se questo per caso si scontra, di quelli e amore uehementissimo, & quelli se amano per tutto tempo di lor uita. Questa fabula che credemo altro ne apporte? Se non in amore esser necessaria conuenientia di Genio stella et idea? Chi e colui cosi mediocremente ne li studij physici erudito, alquale non sia noto de la nobilissima parte del cielo prouenire mutatione & alteratione in li quattro corpi simplici, dicti elementi: da quali principij haumo la complexione, non essendo altro, como sua diffinitione ne insegna, che effecto, ilquale resulta dalle qualita de li elementi: Da questa procede amore & odio naturale: questa ne parturisce & acquista beniuolentia, & lo contrario: Si comprende, che ad alcuni ne piace compiacere, & semo non solamente inclinati a gratificarli, ma da non so che, quasi uiolentati obsequirli: De alcuni del solo aspecto si prende molestia: tutto credeno accascare da pari, ouero repugnante complexione. Molte uolte fra belle donne, una men bella con fermo uinculo liga: Vniuersalmente la bona gratia & bellezza ciascun tira, per procedere da temperata complexione: per che quel temperamento ad ogni humore e conforme.« (Jeder von uns ist also ein Halbving und jeder sucht seinen Rest, nämlich jenen Stamm, von dem er getrennt wurde. Wenn er diesem zufällig begegnet, ergibt das heftigste Liebe, und sie lieben einander für alle Zeit ihres Lebens. Was glauben wir also erkläre uns diese Geschichte anderes als die Notwendigkeit in der Liebe gemäß Anlage, Gestirn und Vorstellung zusammenzupassen? Wer ist in den physischen Disziplinen so mittelmäßig ausgebildet, dem das nicht bekannt ist? Aus dem edelsten Teil des Himmels kommt die Verwandlung und Veränderung bei den vier einfachen Körpern, genannt »Elemente«: Von diesen Prinzipien haben wir unseren Charakter, der nichts anderes ist, wie seine Definition lehrt, als der Effekt, der aus den Eigenschaften dieser Elemente resultiert. Aus ihm entspringen natürliche Liebe und Abscheu, er gebiert und empfängt Wohlwollen und dessen Gegenteil. Verständlicher Weise gefällt es einigen uns zu gefallen, und wir sind nicht nur geneigt, ihnen die Freude zu machen, sondern von irgendetwas geradezu vergewaltigt, ihnen zu folgen. Bei manchen packt uns schon der Ekel, wenn wir ihrer nur ansichtig werden. All das, so heißt es, kommt vom ähnlichen oder abstoßenden Charakter. Oftmals ist unter schönen Frauen eine weniger schöne, und gerade sie fesselt mit festen Banden. Generell ziehen guter Anstand und Schönheit einen jeden an, weil sie einem ausgeglichenen Charakter entspringen: Diese Mischung harmoniert mit jedem Temperament.)



oder Leone Ebreo genannt (ca. 1460–1521/30), stammte aus Portugal, von wo die Familie vertrieben wurde.<sup>77</sup> Sein Vater Isaak lebte von 1503 bis zu seinem Tod 1508 in Venedig, und Jehuda, der sich in Anspielung auf seinen Namen als Leone (Löwe) italianisierte, kam aus Neapel wohl 1506 in die Lagunenstadt; 1515 ist er in Ferrara dokumentiert und zog dann nach Pesaro und zurück nach Neapel. Vermutlich seit der Jahrhundertwende schrieb er an seinen *Dialoghi d'amore*,<sup>78</sup> in denen Filone (Philon, der Liebende) und Sofia (Sophia, die Weisheit) über die Liebe diskutieren und dabei unter anderem Platons *Symposion* und den Kugelmenschenmythos ausführlich erörtern. Jehuda nimmt im Gegensatz zu den bereits besprochenen Autoren das Thema der Sexualität aus Platons Originaltext auf: Sie ist für ihn ein wichtiger Bestandteil eines normalen und glücklichen Lebens.<sup>79</sup> Die durch die Trennung ausgelöste Sehnsucht nach der zweiten Hälfte besteht allerdings auch hier ausschließlich zwischen Mann und Frau, und die Homosexualität bleibt ausgespart. Nur das dritte, das androgyn Geschlecht in Platons Aristophanesrede ist bei ihm doppelgestaltig, und die Trennung betrifft nur dieses. Auf psychischer Ebene geht es auch um den männlichen Aspekt des Intellekts und den weiblichen Aspekt des Leibes, der Materie: Sex hält für ihn Leib und Seele zusammen, um es salopp auszudrücken.<sup>80</sup> Dazu kommt wie bei Ficino eine theo-

logische Komponente. Während freilich Ficino Platon generell als Propheten und Vorgänger des Christentums sehen will, sieht Leone ihn als Propheten und Nachgänger des Judentums, denn seiner Ansicht nach ist im Kugelmenschenmythos die biblische *Genesis* rezipiert. Bekanntlich gibt es im 1. Buch Mose zwei unterschiedliche Schöpfungsberichte: Im ersten, dem »priesterschriftlichen«, schafft Jahwe am Ende des Sechstageswerks (Gen 1, 27) den Menschen nach seinem Ebenbild als Mann und Frau, daher androgyn, so wie Jahwe selbst nach jüdischer Auffassung männliche und weibliche Aspekte hat, und im zweiten Bericht, dem »jahwistischen«, schafft Jahwe Adam im Paradies (Gen 2, 7) und erst viel später (Gen 2, 22) Eva aus dessen Rippe oder aus dessen Seite, wie Leone mit Hinweis auf das hebräische Original betont.<sup>81</sup> Das entspricht für ihn der

nötigen Dinge für ihre Verpflegung und gingen zugrunde, weswegen Jupiter als Heilmittel ihnen die Genitalien einander zudrehen ließ, und befriedigt durch den Koitus und die Fortpflanzung ihresgleichen sei ihre Trennung geheilt worden, dann meint er damit: Das Ende ihrer Trennung hinsichtlich der Teile des Verstandes und des Leibes trat ein, weil sie Befriedigung in den leiblichen Wonnen fanden und sich dadurch im Individuum aufrechterhielten und ähnliche Nachkommen zum Zweck der ewigen Erhaltung der Gattung erzeugten.)

81 Abravanel 1535, fol. 84v: »Vuol dire che Adam cioè huomo primo, il qual Dio creò nel dì sesto de la creatione essendo un' supposto humano conteneua in se maschio, & femmina senza diuisione, & però dice che Dio creò Adam ad immagine di Dio, maschio & femmina creò quelli, una uolta il chiama in singulare Adam uno huomo, l'altra uolta il chiama in plurale maschio & femmina creò quelli, per denotare che sendo un' supposto conteneua maschio, & femmina insieme, però comentano qui li comentarij Hebraici antichi in lingua caldea dicendo, Adam di due persone fu creato d'una parte maschio, da l'altra femmina, & questo dichiara nell'ultimo il testo, dicendo che Dio Creò Adam maschio & femmina, & chiamò il nome loro Adam, che dichiarò solo Adam contenere tutti due, & che prima un' supposto fatto d'ambi due si chiamaua Adam, però che non si chiamò mai la femmina Eua, fin' che non fu diuisa dal suo maschio Adam, dal quale pigliarono Platone, & li Greci quello Androgeno antico mezzo maschio, & mezzo femmina, di poi dice Dio non è buono che l'huomo sia solo faccianli aiutorio in fronte di lui, cioè che non pareua che stessi bene Adam maschio, & femmina in un' corpo solo, colligato di spalle, con contra uiso, che era meglio che la femmina sua fosse diuisa, & che venisse in fronte, per poterli essere aiutorio, & per fare esperimento di lui, gli portò gl'animali terrestri, & uccelli per uedere se si contentaria con alcuna de le femmine de gl'animali per sua compagnia, & egli pose il nome a ciascuno de gl' animali secondo le sue proprie nature, & non trouò alcuno sufficiente per esser li aiutorio & consorte, onde, l'addormentò, & pigliò uno de li suoi lati, il quale in hebraico è uocabulo equiuoco a costella, ma qui et in altre parti ancora sta per lato, cioè il lato, o persona femminile, che era dietro a le spalle di Adam, & la diuise da esso Adam, & supplì di carne la uacuità del luogo diuiso, & quel lato fece donna separata, la quale si chiama Eua poi che fu diuisa & non prima, che a l' hora era lato & parte di Adam, & fatta lei Dio la presentò ad esso Adam risuegliato del sonno, & egli disse questa in questa uolta e osso de mie ossa, & carne de mia carne, questa si chiamerà uirago, perche da l'huomo fu pigliata [...]« (Das will heißen, Adam, nämlich der erste Mensch, den Gott am sechsten Tag der Schöpfung schuf, habe, weil er eine menschliche Hypostase war, in sich Mann und Frau ohne Trennung enthalten, und daher sagt er, Gott habe Adam nach dem Bild Gottes geschaffen, als Mann und Frau geschaffen. Einmal nennt er im Singular Adam einen Mann, das andere Mal nennt er ihn im Plural »als Mann und Frau hat er sie geschaffen«, um anzuzeigen, er habe als Hypostase Mann und Frau gemeinsam enthalten. Daher kommentieren hier die alten hebräischen Kommentare in chaldäischer Sprache, Adam sei aus zwei Personen geschaffen, im einen Teil männlich, im anderen weiblich, und das erklärt am Ende die Schrift, wenn sie sagt, Gott habe Adam als Mann und Frau geschaffen und ihren Namen Adam genannt, was heißt, Adam allein habe alle beide enthalten und zunächst habe eine aus beiden bestehende Hypostase sich Adam genannt, weil nie die Frau Eva genannt wurde, bevor sie nicht von ihrem Mann Adam getrennt war. Von da haben Platon und die Griechen den antiken halb männlichen und halb weiblichen Androgynen genommen. Dann sagt

77 Zu Leben und Werk siehe Sergius Kodera, *Filone und Sofia in Leone Ebreos Dialoghi d'amore. Platonische Liebesphilosophie der Renaissance und Judentum*, Frankfurt a.M. 1995; João J. Vila-Chã, *Amor Intellectualis? Leone Ebreo (Judah Abravanel) and the Intelligibility of Love*, Braga 2006; Eugenio Canone, in: Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, hg. von Delfina Giovannozzi, Rom & Bari 2008, V–XIX. Siehe auch Magliani & Donvito 2017 (zit. Anm. 75), 67.

78 Jehuda ben Isaak Abravanel, *Dialoghi d'amore di Maestro Leone Medico Hebreo*, Rom (per Antonio Blado d'Assola) 1535.

79 Siehe auch die ausführliche Interpretation dieser Passage von Kodera 2010 (zit. Anm. 65), 228–245.

80 Abravanel 1535, fol. 93r: »Onde li fece diuidere, cioè fece chel corpo fece resistenza al quanto a l'intelletto, & che l'intelletto si inclinò a le cure necessarie del corpo e sue naturalità, perche la uita fusse piu presto humana che angelica, dice che da questa diuisione nacque l'amore, però che ogni mezzo desia & ama la reintegracione del suo mezzo restante, cioè che in effetto l'intelletto non haueria mai cura del corpo, se non fusse per l'amore che ha al suo consorte mezzo corporeo femminino, ne il corpo si governaria per l'intelletto se non per l'amore & affettione che ha al suo consorte & mezzo masculino, & in quello che dice unendosi l'un' mezzo con l'altro, per l'amore non cercauano le cose necessarie per il sostenimento loro & periuano; onde per rimedio Iuppiter li fece tornare li genitali de l'uno verso de l'altro, & satisfatti per il coito & generatione del simile si reintegrò la loro diuisione, significa che il fine de la loro diuisione de la parte intellettiua, & corporea, fu perche pigliando satisfattione de li diletti corporei si sostentassero ne l'indiuo, & generassero il simile per la perpetua conseruatione de la spetie.« (Daher ließ er sie entzweiteilen, das heißt: Durch sein Eingreifen leistete der Leib dem Verstand einigen Widerstand, und der Verstand bequeme sich zur nötigen Pflege des Leibes und dessen Natürlichkeiten, denn das Leben war eher menschenhaft als engelhaft. Platon sagt, aus dieser Trennung sei die Liebe geboren, denn jede Hälfte ersehnt und liebt die Wiedervereinigung mit seiner anderen Hälfte. Tatsächlich würde nämlich der Verstand nie seinen Leib pflegen, wenn es nicht wegen der Liebe wäre, die er für seine schicksalsverbundene Hälfte, den weiblichen Leib, empfindet, und auch der Leib würde sich nicht vom Verstand lenken lassen, wenn es nicht wegen der Liebe und Zuneigung wäre, die er zu seinem Schicksalsgefährten und seiner männlichen Hälfte empfindet. Und wenn er sagt: Als die eine Hälfte mit der anderen sich vereinigte, suchten sie vor lauter Liebe nicht die

Trennung des ursprünglich androgynen Kugelmenschen in Mann und Frau, und Platon habe diese Vorstellung, wie er schreibt, aus der *Genesis* übernommen, ausgeschmückt und dabei die hebräischen Elemente völlig durcheinandergebracht.<sup>82</sup>

Das alles – wiewohl philologisch und religionswissenschaftlich interessant, wenn man der Frage nachgehen will, woher Platon die Inspiration für seinen so ungrischen Kugelmenschenmythos genommen hat – führt jetzt natürlich zu weit fort von unserem Thema, denn in Basaitis Gemälde sind beide Grisaillewesen offenbar Männer, aber Adam und Eva kennen wir bereits als typologische Figuren in den gemalten Architekturrahmen niederländischer Evangelienzenen, als zweite, anachronistische Ebene im Bild und Hintergrundinformation, warum nach biblischer Überlieferung die Erlösung der Menschheit durch Jesus überhaupt notwendig wurde.

Halten wir fest: Zur Zeit, als die Idee zu Basaitis *Berufung* heranreifte, konnte man in Venedig Leones Ansicht kennen, der platonische Mythos der Trennung der androgynen Kugelmenschen sei vom biblischen Mythos der Erschaffung Evas abgekupfert, die vom androgynen Adam abgetrennt wurde. Jedem, der je Platons Originaltext gelesen hat, steigt bei dieser evidenten Ähnlichkeit auch der Gedanke an Doppelmänner und Doppelfrauen auf und die Frage, wo sie denn in der biblischen Überlieferung vorkämen. Aber Leone Ebreo erwähnt sie nicht, und dasselbe gilt auch für die christlichen Humanisten, die in ihren Schriften Platons Mythos zu interpretieren vorgeben: cum tacent clamant.

Gott [Gen 2, 18]: Es ist nicht gut, wenn der Mensch allein ist: Machen wir ihm eine Hilfe, die ihm gegenübersteht. Das heißt: Ihm schien es nicht gut, wenn Adam männlich und weiblich in nur einem Leib war, am Rücken verbunden, mit den Gesichtern in entgegengesetzter Richtung. Besser war, wenn seine Frau von ihm getrennt war und vor ihm kam, um ihm helfen zu können. Und um ein Experiment mit ihm zu machen, brachte er ihm die Tiere der Erde und die Vögel, um zu sehen, ob er sich mit irgendeiner Frau der Tiere als Gesellschaft begnügen würde. Und er gab jedem der Tiere einen Namen gemäß deren Eigenschaften und fand keines ausreichend, um ihm Hilfe und Gefährtin zu werden. Daher schläfernte er ihn ein und nahm eine seiner Seiten – in hebräischer Sprache ist das Wort gleichbedeutend mit Rippe, aber hier und anderswo steht es für Seite, nämlich die Seite oder weibliche Person, die zuvor hinter dem Rücken Adams war – und trennte sie von Adam und füllte die Leere der getrennten Stelle mit Fleisch. Und diese Seite machte er zu einer separaten Frau, die Eva hieß, als sie getrennt war, und nicht vorher, als sie noch Seite und Teil Adams war. Und als sie geschaffen war, zeigte er sie dem aus dem Schlaf erwachten Adam. Und der sagte: Diese ist diesmal Knochen von meinen Knochen und Fleisch von meinem Fleisch, diese soll Männlein heißen, weil sie vom Mann genommen ist.)

82 Abravanel 1535, fol. 82v: »La fauola è tradutta da autore piu antico delli Greci, cioè da la sacra historia di Moise, de la creatione delli primi parenti humani, Adam, & Eua. [...] Platone la prese da lui, & lampliò, & ornò secondo l'oratoria grecale, facendo in questo una mescolanza inordinata de le cose hebraice.« (Der Mythos ist nach einem Autor übersetzt, der viel älter als die Griechen ist, nämlich aus der heiligen Geschichte des Moses, von der Erschaffung der ersten menschlichen Eltern, Adam und Eva. [...] Platon hat sie von ihm übernommen, erweitert und gemäß griechischer Rhetorenmanier ausgeschmückt und damit eine ungeordnete Mischung aus den hebräischen Dingen veranstaltet.)

## Ficinos Umdeutung und die Berufung

Ficinos Interpretation des Kugelmenschenmythos, die die *Genesis* nicht einbezieht und im neuplatonisch-hermetischen Gedankengebäude bleibt, ist zwar in Bezug auf den originalen Text Platons mit den rein menschlichen und hierarchisch völlig gleichgestellten Halblingen ebenfalls höchst eklektisch, hat aber unübersehbare Gemeinsamkeiten mit dem Sujet der Berufung der Söhne des Zebedäus. Die göttlichen und menschlichen Lichter, die bei Ficino einander anziehen, können geradezu als typologisches Äquivalent dieser Szene gelten, denn bei den biblischen Berufungen holt ja tatsächlich Jesus – christlichem Glauben zufolge ein Mann göttlicher Abstammung – menschliche Männer zu sich, die als seine engsten Vertrauten ausersehen sind: erst Petrus und Andreas, dann Jakobus und Johannes, wie im Bild dargestellt ist. Die Figur des Johannes, der im traditionell diesem zugeschriebenen *Johannesevangelium* nie namentlich, sondern stets »der Jünger, den Jesus liebte« genannt wird, hat in diesem Zusammenhang zentrale Bedeutung. Erkennt daher ein humanistisch gebildeter Venezianer des 16. Jahrhunderts im rückschauenden Kopf des linken Grisaillemannes eine Anspielung auf Platons Mythos, kann er – da er natürlich auch Ficinos Ausdeutung mit den Poimandres-Einflüssen kennt – nicht umhin, die Verbindung zwischen dieser Ausdeutung und der biblischen Berufungsszene zu sehen. Der Bilderfinder gibt ihm gleichsam eine mögliche Erklärung, warum der berühmte Meister Ficino, der sich vom originalen Symposionstext in seiner Interpretation so erstaunlich weit entfernt hatte, in blatantem Gegensatz zu Platon eine postulative Anziehung zwischen Göttlichem und Menschlichem in den Mythos hineinlesen wollte und warum man dies sogar für vertretbar halten kann, dann nämlich, wenn man an einen Spezialfall aus Ficinos religiöser Weltanschauung, die – in christlichem Sinne – höchste und stärkste aller Anziehungskräfte, Berufungen, Lieben denkt: die Liebe Jesu zu seinen Jüngern und generell zu den Menschen, die sich im Erlösungswerk seiner Passion erweist, und die Liebe der Menschen zu Jesus und zu dessen göttlichem Vater, wie sie bereits von Moses gefordert wurde (5. Buch Mose 6, 5; vgl. auch 10, 12): »Du sollst den Herrn, Deinen Gott, lieben mit Deinem ganzen Herzen und mit Deiner ganzen Seele und mit Deiner ganzen Kraft.«<sup>83</sup> Der neutestamentarischen Überlieferung zufolge nennt Jesus dieses Gebot das vornehmste und größte (Mt 22, 37–38; vgl. auch Mk 12, 29–31, Lk 10, 27) und spricht ausdrücklich von der Gegenseitigkeit dieser Liebe (Joh 14, 21; vgl. auch 16, 27): »Wer meine Gebote

83 Biblia 1511, fol. 69v: »Diliges dominum deum tuum ex toto corde tuo: et ex tota anima tua: et ex tota fortitudine tua.«



hat und sie hält, der ist es, der mich liebt. Wer mich aber liebt, der wird von meinem Vater geliebt werden. Und ich werde ihn lieben und mich selbst ihm greifbar machen.«<sup>84</sup> In einer solchen Liebe kann ein gläubiger Mensch sich vermutlich gut vorstellen ganz und heil zu werden.

## Verknüpfung offener Fadenenden

Nicht ausgeschlossen wird durch diese tiefergehende Interpretation des Gemäldes die oben bereits angedeutete naheliegende. Vielleicht war der gelehrte und mit antiken und neuzeitlichen Schriften vertraute Bilderfinder und/oder Auftraggeber des Gemäldes selbst homosexuell, empfand dies als völlig naturgemäß und wollte weder von kirchlicher noch von weltlicher Obrigkeit deswegen verfolgt und bedroht werden. In seinem Andachtsbild habe er daher – so die Annahme – jenen innigen und fulminanten Moment, in dem Jesus und Johannes erstmals einander ansichtig und ihrer Sehnsucht nach einem gemeinsamen Lebensweg gewahr werden, darstellen und den Architekturrahmen mit seinen Grisaillemännern hinzufügen lassen: als Evokation einer Rahmenhandlung für diese Begegnung im ficinianisch gelesenen Doppelmannmythos des *Symposions*, um mit diesem Bild vor Augen und gerechtfertigt durch angesehene literarische Autoritäten über die Liebe unter Männern zu meditieren, mag sie auf erotischer Ebene ausgelebt oder rein »platonisch« sein. Solang wir über diesen Bilderfinder keine biographischen Informationen haben, wird diese Annahme freilich eine anmutige Phantasie bleiben müssen.

Doch das brisante Thema der Homosexualität an sich ist ab dem Moment, in dem man die Identifizierung der Grisaillemänner als platonischer Doppelmannhalblinge akzeptiert, aus Basaitis Gemälde nicht mehr auszublenden.

Um diesen problematischen und delikaten Aspekt der hier vertretenen These nochmals resumierend zu fokussieren: Was der Bilderfinder offenbar beabsichtigte – nämlich das in beiden Mythensujets grundlegende Motiv, die Liebe unter Männern, in ein kohärentes Bild zu fassen –, wird schon allein aus seiner schieren Entscheidung deutlich, die an Platons Doppelmänner erinnernden Grisailen neben der Berufungsszene anzubringen. Denn warum sonst hätte er das Bild genau so konzipieren sollen? Da man in den literarischen Interpretationen des platonischen Mythos von Bembo, Equicola und Leone Ebreo, wie sich gezeigt hat, nur von den androgynen

Kugelmenschen und der Anziehung zwischen Mann und Frau liest, ohne jegliche Anspielung auf Doppelmänner oder die verpönte Homosexualität, hätte er leicht, wenn ihm nur generell an der bildlichen Platonrezeption gelegen gewesen wäre, auch seine gemalten Halblinge als Mann und Frau darstellen können. Wollte er eine unserem Gemälde analoge, aber heteroerotisch konnotierte Verbindung zwischen Kugelmenschen- und Evangelienmythos vergegenwärtigen, hätte er dann zum Beispiel eine Szene zwischen Jesus und Maria Magdalena oder die Verkündigung an Maria durch den Erzengel Gabriel ins Zentrum setzen können; in beiden Fällen wäre auch Ficinos Umdeutung als Anziehung zwischen göttlichen und menschlichen Lichtern berücksichtigt. Er zeigt aber – und dies ist zweifellos kein Zufall, sondern Absicht – zwei Grisaillemänner und die Berufung des von Jesus geliebten Jüngers Johannes im Kreise weiterer Männer.

Soweit könnte der gedachte Lebenswandel der Protagonisten rein geistlich, herzlich und keusch bleiben. Aber mit dem platonischen Vorbildtext vor Augen wird dies anders. Der Kugelmenschenmythos erscheint nur im *Symposion*, und das zentrale Thema dieses Dialogs ist die Liebe, die hier offenkundig eine sexuelle Komponente hat, denn als temporäre Linderung der qualvollen Sehnsucht nach dem abgetrennten Partner bleibt der gestraften Menschheit gemäß göttlichem Erbarmen nur die Kopulation. Wir könnten auch an die neue manuelle Erreichbarkeit der nunmehr bauchwärts verschobenen Genitalien denken, aber diese praktikable Option der Lebenserleichterung thematisiert Platon naturgemäß nicht. Was er seinem Aristophanes in den Mund legt, ist ja eine mythische Erklärung, wie es zur erotischen Anziehung zwischen Menschen verschiedenen oder gleichen Geschlechts kommt und warum es diese sexuell definierten Präferenzen überhaupt gibt. Aus dem Raum, den er den Varianten zuweist, ersieht man leicht, welche davon ihn am meisten interessiert. Die Anziehung zwischen Männern und Frauen (mit despektierlichen Auslassungen über Ehebrecher beiderlei Geschlechts) und die Anziehung zwischen Frauen sind jeweils in einem kurzen Satz abgetan. Aber die Anziehung zwischen Männern, die auf die ursprünglichen Doppelmänner zurückzuführen sei, wird danach ausführlich begründet, eindrucksvoll beschrieben und sehr gelobt. Wenn also ein Humanist im Venedig der Renaissance und vor dem Hintergrund der synkretistischen Assoziationen der Accademia Romana, deren Anschauungen in der Serenissima durch die Lehrtätigkeit von Marcantonio Sabellico fest etabliert sind, platonische Doppelmannhalblinge in eine bildliche Darstellung aufnimmt – mag er sie nun selbst malen oder als Auftraggeber hineinreklamieren – und daher gemäß Platons unübersehbar zentralem Motiv wissentlich auf

<sup>84</sup> Biblia 1511, fol. 462v: »Qui habet mandata mea et seruat ea: ille est qui diligit me. Qui autem diligit me: diligetur a Patre meo. Et ego diligam eum: et manifestabo ei meipsum.«

die Anziehung zwischen Männern anspielt, kann er gar nicht umhin, diese als homosexuelle Männer positiv wahrzunehmen – freilich wird er sich hüten müssen, seinen Standpunkt allzu offensichtlich zu dokumentieren, weil Homosexualität in seiner eigenen Lebensrealität im Gegensatz zu jener Platons empfindlich bestraft wird. Und wer die Aristophanesrede im *Symposion* gelesen hat und daher die Doppelmanhalblinge anhand des rückschauenden Kopfes des linken Grisaillemannes in Basaitis Gemälde erkennt, kann gleichermaßen nicht umhin, die bildlich chiffrierte Botschaft der freundlichen Akzeptanz homosexueller Kontakte seitens des Bilderfinders zu verstehen.

Wie können wir uns die Genese dieses einzigartigen Werkes vorstellen? Sicherlich kam der gedachte Humanist nicht mit einer fertigen Skizze in Basaitis Werkstatt, legte diese auf den Tisch und sagte: »Marco, bitte mal mir das, alles farbig, bis auf diese beiden Figuren!« Dagegen sprechen die tastende Herangehensweise bei der Ausführung und die vielen Änderungen während des Malprozesses, die wir der Infrarotreflektographie und der technologischen Analyse entnehmen (siehe oben das Kapitel *Komposition*). Da der linke Grisaillemann über die fertige Säule gemalt ist, dürften die für die Gesamtaussage des Gemäldes so wichtigen Doppelmanhalblinge erst spät und vielleicht als letzte den Bildraum betreten haben. Vielleicht war Basaiti selbst der Bilderfinder und entwickelte das Gemälde langsam in eigener Regie: Wenn er griechischer Herkunft war und eine exzellente humanistische Ausbildung genossen hatte, wäre ihm die Konzeption der Darstellung zuzutrauen.<sup>85</sup> Hier fehlen einfach Quellen zu seinem Werdegang. War das Gemälde hingegen ein Auftragswerk, ist der späte Auftritt der Doppelmanhalblinge erklärungsbedürftig, und man könnte darin vielleicht eine autoprotektive Strategie erkennen. Wenn der Bilderfinder den Maler zunächst mit löblicher Evangelienzene und unverdächtigem Architekturrahmen beauftragte und erst kurz vor der Vollendung und dem Verschwinden des fertigen Bildes in seinem Privatissimum die Grisaillemänner hinzusetzen ließ, dann verkürzte er damit sein Risiko, jemandem, der es in der Werkstatt sah, über rückschauende Köpfe und paradoxe Ohren Rechenschaft ablegen zu müssen. Das sind naturgemäß müßige Spekulationen. Wir wissen derweil nichts über die historische Genese der *Berufung*, nichts über deren Provenienz vor der Inventarisierung in der Sammlung von Bartolomeo della Nave im Jahre 1636,<sup>86</sup> und



Abb. 20: Marco Basaiti, *Berufung der Söhne des Zebedäus*, Detail: Unterzeichnung der Hand

wir wissen nicht einmal, ob Basaiti selbst in den tieferen Sinn seines Werkes eingeweiht war. Ausschließen können wir beim aktuellen Stand der Basaiti-Forschung ebenfalls nichts. Nutzen wir also den in der Kunstwissenschaft gut eingeführten Begriff »Bilderfinder«, der sowohl für Auftragnehmer als auch für Maler gelten kann.

Nicht auszuschließen ist auch ein scherzhaftes Moment in der so erstaunlichen Komposition. Die erhaltenen Komödien des Aristophanes sind für ihre ätzenden Wortspiele in sexualibus und speziell auch in homosexualibus berühmt, und jegliche ernsthafte Interpretation eines bizarren und in der griechischen Überlieferung sonst nicht belegten Mythos, den Platon ausgerechnet dem Aristophanes in den Mund legt, mag dem Bilderfinder als ohnehin fragwürdiges Unterfangen erschienen sein. Allein die Assoziation mit Aristophanes provoziert Vorstellungen von Windbeutelereien aller Arten bei einem Kenner und Liebhaber von dessen Dramen.

Ein irritierendes Detail, das durch die Alterung und zunehmende Transparenz der Farbschichten im Laufe der vergangenen fünf Jahrhunderte herausgeapert ist, verweist tatsächlich auf das Spiel mit durchaus pikanten Gedanken in der vorbereitenden Phase der Grisaillemännergenese und nährt Zweifel an der allzeit hermelinoiden Lauterkeit des Malers und/oder des Bilderfinders. An der rechten Säule erkennt man mit freiem Auge eine durchscheinende Unterzeichnung,<sup>87</sup> den Kontur einer zweiten, viel klobiger skizzierten Hand (Abb. 20): Der rechte Grisaillemann umgriff seine Säule ursprünglich eine Handbreit weiter unten und streckte dabei wohl seinen Mittelfinger aus (es ist nicht ganz klar zu

85 Das ist nicht undenkbar. Der Maler und Kupferstecher Giulio Campagnola (ca. 1482–1516/18) z.B. stammte aus einer Humanistenfamilie und lernte als Kind bereits Latein, Griechisch und Hebräisch; siehe Antonio Carradore, *Giulio Campagnola, un artista umanista*, in: Venezia Cinquecento XX, 40/2, 2010, 55–134.

86 Vgl. Ferino-Pagden & Odlozil 2009 (zit. Anm. 2), 219.

87 Vgl. Ibid., 223.



erkennen, ob unter diesem ausgestreckten Finger noch zwei oder drei Finger an der Säule liegen, aber oberhalb scheint eindeutig ein weiterer nicht ausgestreckter Finger durch, der dann nur der Zeigefinger sein kann). Diese noch heute gebräuchliche obszöne Geste, die dem Adressaten anale Penetration ankündigt, ist in Antike und Renaissance gut belegt und gemeinhin verstanden worden.<sup>88</sup>

Diese anstößige Hand wurde freilich sorgfältig übermalt und durch eine unverdächtige ersetzt, aber der rückschauende Kopf und das seltsame Ohr des linken Grisaillemannes blieben trotz ihrer anatomischen Anstößigkeit unverändert: Offenbar sind sie für das Gemälde und dessen Sinn essentiell.

Ein unkonventionell denkender Humanist ließ hier ein Ergebnis seiner Gelehrsamkeit durch eine nur mit Literaturkenntnis auflösbare, Aufmerksamkeit erregende, aber nicht erzwingende Anspielung in ein kostbares Bild malen bzw. malte dieses selbst: ein Zeichen der inneren Verbindung zwischen Ficinos transzendenter Interpretation eines burlesken, durch Platons Urheberchaft geadelten Mythos und der Evangelienzene von der Berufung. Für ihn und wohl auch für seine gelehrten Freunde wird dieses Rätsel im »Betrachterraum« des Bildes, der die realitätskonforme Aedicula mit utopischer Schwärze umgibt, zum philosophisch-theologischen Manifest

– vielleicht mit einem aristophaneisch-humorvollen Augenzwinkern, vielleicht mit Ironie und Bitterkeit – und zum Dokument der Selbstverankerung in der antiken Kultur. Erörterte er dieselben Zusammenhänge in Wort oder Schrift, würde das wegen der homoerotischen Konnotationen damals mit Sicherheit zu Problemen führen. Bei einem nonverbalen Bild hingegen hat er mehrere Möglichkeiten, den Sinn zu vernebeln: Fragt jemand, dem er nicht vertraut, was das Detail mit dem rückschauenden Kopf bedeuten solle, kann er auf Dantes Wahrsager verweisen oder generell auf die bewohnten Architekturrahmen in niederländischen Vorbildern, kann sich auf Grottesken, Fabelwesen und allerlei damals beliebte Parerga<sup>89</sup> berufen und zur Not sogar die anatomische Ungeschicklichkeit des Malers beklagen.

Hinsichtlich der individuellen Andacht kommt noch ein weiterer Aspekt dazu. In Ficinos Interpretation geht es um den Aufstieg der Seele zum Göttlichen und um die Loslösung vom Irdischen. Auch dieses Motiv findet sich im gemalten Rahmen, wenn man es so sehen will. Der rechte Grisaillemann mit seiner neuen Gestalt, die ihm episodischen Liebeserfolg und Lustgewinn ermöglicht, löst sich ja gerade von seiner Säule und schickt sich an befreit (und vielleicht in postkoitaler, ganz unanimalisch-untrister Dankbarkeit?) vom Sockel zu steigen: Hier mag assoziativ die Erlösung mitschwingen.

Ganz anders agiert der linke Grisaillemann, der unter großer Muskelanspannung seine Säule innig umarmt, sich fest anklammert und nicht willens scheint, sich von der irdischen Materie zu trennen. Im Gegensatz zum rechten ist er, wie sein Kopf erweist, von Apollon noch nicht in einen »modernen« Menschen umoperiert worden und sehnt sich verzweifelt nach seinem zweiten Halbbling, ruft nach ihm mit offenem Mund und voller Schmerz.

Durch seine »Unfertigkeit« erklärt sich schließlich auch die eingangs bereits erwähnte irritierende Position seines gespitzten, auf Antwort hoffenden Ohres: Sein Hinterkopf ist nämlich nicht von der Säule optisch verdeckt, wie man auf den ersten Blick glaubt, sondern schlichtweg inexistent, denn dort befand sich kurz zuvor noch ein zweiter Vorderkopf mit dem Gesicht seines verlorenen Partners (eine gute Vorstellung seiner »ursprünglichen« Anatomie gibt Passeris Medaille, vgl. Abb. 17 & 18). Die Säule verschließt provisorisch die offene Wunde des halbierten Schädels sowie des seziierten Torso und fungiert auch in rettungsmedizinischer Hinsicht

88 Stellvertretend für zahlreiche Kommentatoren und Lexikographen der Renaissance sei hier Erasmus von Rotterdam zitiert, der in seinem *Adagium 2, 372* einige antike Belegstellen versammelt (*Erasmii Roterdami Adagiorum Chiliades tres, ac centuriae fere totidem*, Venedig [Aldus Manutius] 1508, fol. 148v): »Medium ostendere digitum. Medio item digito porrecto supremum contemptum significabant. Martialis. Atque illi digitum porrigeret medium. Nam hunc digitum Martialis impudicum uocat. Ostendit digitum, sed impudicum. Persius. Infamem, Infami digito & lustralibus ante saluis. Huc arbitror pertinere, quod apud Laertium Diogenes ut alibi diximus hospitibus quibusdam Demosthenem uidere cupientibus, non indice digito, sed medio porrecto demonstrauit, parum uirum innuens & effoeminatum. Ac paulo post eodem in loco satis indicat porrectione digiti medii quippiam obscenum significari, cum ait insanos haberi, qui medium porrigant digitum, qui indicem, non item. Itaque eodem in carmine duobus adagiis extremum contemptum indicauit Satyricus. Mandaret laqueum & medium ostenderet unguem. Elegantius fiet utrunque si longius detorqueatur. Vt philosophicis praeceptis laqueum mandes, tu tuo uiuio more. Et Theologorum decretis, medium unguem ostendunt, id est plane contemnunt ridentque.« (Den Mittelfinger zeigen. Durch den ausgestreckten Mittelfinger deuteten sie höchste Verachtung an. Martial [2, 28, 2]: »Und würde ihm den Mittelfinger entgegenstrecken.« Denn diesen Finger nennt Martial [6, 70, 5] den unkeuschen. »Er zeigt ihnen den Finger, aber den unkeuschen.« Persius [2, 2, 33] nennt ihn den berüchtigten: »Mit berüchtigtem Finger und läuterndem Speichel.« Hierher scheint auch folgende Überlieferung des Laertios [6, 34] zu gehören: Diogenes, wie wir schon anderswo gesagt haben, zeigte einigen Fremden, die Demosthenes sehen wollten, diesen nicht mit dem Zeigefinger, sondern mit dem ausgestreckten Mittelfinger, womit er andeutete, er sei wenig männlich und verweiblicht. Und kurz darauf gibt er an derselben Stelle einen ausreichenden Hinweis, mit der Mittelfingerstreckung werde etwas Obszönes angezeigt, indem er sagt, jene seien wahnsinnig, die den Mittelfinger ausstrecken, die den Zeigefinger ausstrecken aber nicht. Und so erweist der Satiriker [Juvenal 10, 53] in einem Gedicht mit zwei Sprichwörtern äußerste Verachtung. »Er [sc. Demokritos] würde ihr [sc. Fortuna] den Strick senden und die Mittelkralle zeigen.« Eleganter werden beide, wenn man sie weiter abwandelt. Um philosophischen Lehren den Strick zu senden, sollst Du nach Deiner Weise leben. Und den Dekreten der Theologen zeigt man die Mittelkralle, das heißt: man verachtet und verlacht sie einfach.)

89 Generell zum Thema der ergötzlichen und mitunter skurrilen Zutaten und vermeintlichen Nebensächlichkeiten in der Renaissancekunst siehe Degler 2015 (zit. Anm. 21). Basaitis Grisaille männer hätten sich, solange sie unerklärt und nur »befremdliche steinerne Wesen« (Ferino & Odlozil 2009 [zit. Anm. 2], 215) waren, in diese Sammlung gut eingefügt, kommen darin aber nicht vor. Mit ihrer Identifizierung als platonische Doppelmannhalblinge allerdings sind sie nun tatsächlich den Erga, nicht den Parerga zuzurechnen.

als temporäres Surrogat für den Zurückersehten. Durch das räumlich »unmöglich« wirkende Ohr evoziert der Bilderfinder auf sehr subtile und ingeniose Weise das konkrete Fehlen des Hinterkopfs im Bild und damit zwei elementare Motive des Mythos: einerseits die ehemalige janusartige Kopfgestalt der Doppelmänner und andererseits den grausamen Schnitt, die Trennung, die Halbheit – all das Unglück, das laut Platon der zornige Zeus der Menschheit angetan hat und das Apollon mit seinem ärztlichen Eingriff nur oberflächlich zu behandeln vermag. Diese Erklärung – ein ikonographisches Argumentum ex nihilo – ist die einzig plausible für diesen so außergewöhnlich gemalten Kopf, denn wäre hier einer Figur mit normaler Anatomie »der Hals umgedreht« worden, so wie Dantes Propheten im *Inferno*, dann hätte jeder kompetente Maler auch deren Ohrmuschel hinter der Säule verschwinden lassen.

Und da wir aus Platons Mythos die Reihenfolge der am Menschenkörper vorgenommenen Umgestaltungen kennen, wissen wir auch ungeschaut, wo sich die Genitalien des linken Grisaillemannes befinden: nicht an der Säule, dort, wo wir sie aufgrund der Haltung seiner Arme und Beine vermutet haben, sondern seinem Antlitz gleich an ihrer ursprünglichen rückwärtigen Stelle – nach außen, in die Dunkelheit gewandt, aber vom Licht des zur Operation herbeieilenden Heil- und Sonnengottes bereits hell beleuchtet.

## Philologisches Postscriptum

Am Ende dieses Beitrags möchte ich noch wortbasierte Argumente besprechen, die meiner Ansicht nach die These zusätzlich stützen. Sie stammen aus Platons Erklärung der Konsequenzen des Mythos (Symp. 193a), kurz nach der oben zitierten Passage: »Und es steht daher zu fürchten, wenn wir uns nicht gesittet betragen gegen die Götter, daß wir dann von Neuem zerspalten werden, und so von Ansehen herumlaufen müssen, wie die auf den Grabsteinen ausgehauenen Reliefs, mitten durch die Nase durchgesägt wie halbirte Marken.«<sup>90</sup> Ficino übersetzt den Satz so: »Verendum est preterea ne si minus modesti quam deceat in deos simus iterum diuidamur talesque efficiamur / quales / qui in columnis figurantur / nares secti euadamus similes tenuissimorum quorundam animalium que lipse uocantur.«<sup>91</sup>

Diese Grabsteinreliefs lauten im Original »οἱ ἐν ταῖς

90 Platon & Susemihl 1855 (zit. Anm. 31), 325. Im griechischen Original (Symp. 193a), zitiert nach der Edition des Musurus (1513, 249–250): »φόβος οὖν ἔνεστιν, ἐὰν μὴ κόσμοι ὄμειν πρὸς τοὺς θεοὺς, ὅπως μὴ καὶ αἰθὲς διασχισθῶμεθα. καὶ περιμένοντες ἔχοντες ὡς περ οἱ ἐν ταῖς στήλαις καταγραφῆν ἐκτετυπωμένοι διαπερισμένοι κατὰ τὰς ῥίνας γεγονότες ὡς περ λίσαι.«  
91 Ficino 1491, fol. 153r.

στήλαις καταγραφῆν ἐκτετυπωμένοι«, wörtlich »die auf den Grabmälern als Abbild Herausgehauenen«, und gemeint sind Profilportraits in Relief. Ficino übersetzt »Stelen« aber nicht ausdrücklich als Grabsteine (man könnte »monumenta«, »sepulchra«, »cippi« oder einfach »lapides« erwarten), sondern unspezifisch als »columnae«:<sup>92</sup> »Säulen«; wörtlich übertragen: »so wie die an ihren Nasen Auseinandergeschnittenen, die an Säulen dargestellt werden«. Säulen und an diesen Dargestellte finden sich unübersehbar in unserem Gemälde: eben die Grisaillemänner. Der linke ist tatsächlich im Profil wiedergegeben; freilich verläuft die Schnittebene bei ihm nicht durch die Nase, sondern antlitzparallel quer durch den Schädel, weil er ja als rezenter Schnittling noch keinen eingesichtigen »modernen« Normalkopf hat (wie an dieser Stelle vom Sprecher im *Symposion* bereits vorausgesetzt), sondern einen frischhalbierten Doppelkopf. Erst die befürchtete neuerliche Halbierung (nämlich dann Viertelung) würde ihm sekundär jene Gesichtshälfte nehmen, die man im Bild nicht sieht, dazu die gesamte dazugehörige Körperhälfte, und er könnte sich nicht an die Säule klammern, sondern nur mehr auf einem Bein herumhüpfen.

Auch bei Leone Ebreo finden wir in der Übersetzung dieser Stelle Säulen statt Grabsteine, aber obendrein das italienische Wort »dipingere«, das immer »malen« oder »zeichnen« bedeutet und das niemand mit in Stein gehauenen Reliefs assoziieren würde (ed. 1535, fol. 81v): »come gl'huomini dipinti ne le colonne à mezzo viso«, wörtlich: »wie die Menschen, die mit halbem Gesicht an die Säulen gemalt sind.«<sup>93</sup> Beförderten diese Übersetzungen die Bildidee, die beiden Grisaillemänner an Säulen eines Architekturrahmens zu malen, der als Aedicula eine bei antiken Grabmälern häufig anzutreffende Form annimmt?

92 Diese Übersetzung bietet freilich auch das Ficino sicherlich bekannte griechisch-lateinische Lexikon von Giovanni Crastone (ca. 1420–1498), *Dictionarium graecum cum interpretatione latina*, Mailand (Bonus Accursius Pisanus) s.a. (nicht nach 1478, Hain 5812), s.v.: »στήλη. ης. ἡ. columna. statua. gades. columna quae fiebat sepulchris. cippus. titulus.« (Säule, Statue, Gades [heute: Cádiz; gemeint sind die »Säulen des Herakles«, die Felsen der Meerenge von Gibraltar], die auf Grabmälern aufgerichtete Säule, Grabstein, Grabinschrift.)

93 Ein Bezug zu Malereien (»dipinture«) findet sich auch in den *Asolani*, allerdings im Rahmen der Argumentation direkt nach der Paraphrase des Kugelmenschenmythos, nicht konkret in der Übersetzung der Passage zu den Grabreliefs. Bembo 1515, fol. 59r: »Se io così ti fauellassi; che mi risponderesti tu o Perottino? Perauentura quello istesso; che io pur hora d'intorno a tuoi miracoli ragionando ti rispondea: cio è, che questi sono giuochi de gli huomini, dipinture & fauole & loro semplici ritrouamenti piu tosto & pensamenti, che altro. Non sono queste dipinture de gli huomini, ne semplici ritrouamenti o Perottino: La natura istessa parla & ragiona questo cotanto, che io t'ho detto, non uerun huomo.« (Wenn ich Dir das erzählen würde: Was würdest Du mir antworten, o Perottino? – Vielleicht dies, was ich Dir jetzt hinsichtlich Deiner Wunder geantwortet habe: Das alles sind Spiele von Menschen, Malereien und Märchen und vielmehr einfache Erfindungen von ihnen und Gedanken als anderes. – Keineswegs sind das Malereien von Menschen und auch nicht einfache Erfindungen, o Perottino: Die Natur selbst spricht und argumentiert das alles, was ich Dir gesagt habe, nicht irgendein Mensch.)



Wie bereits eingangs erwähnt, erinnert die Form der Architektur im Bild stark an die Aediculae im Innenraum des Pantheons in Rom (vgl. Abb. 3 & 4), das seit den mittelalterlichen Einlagerungen von Märtyrergebeinen (daher nebst »Sancta Maria Rotunda« auch der Name »Sancta Maria ad Martyres«) als Grablege par excellence galt und nur wenige Jahre nach der Entstehung unseres Gemäldes Raffaels Leichnam aufnehmen sollte. Liegt in der Assoziation mit der Rundform dieses berühmten Raumes ein raffinierter Hinweis des Bilderfinders auf die in Platons Vorstellung runden Kugelmenschen? »Sancta Maria Rotunda« hieß damals ja auch der runde Vestatempel in Tivoli, der vielleicht die Inspiration zum anfangs gezeichneten, dann nicht gemalten, aber in der Infrarotreflektographie noch erkennbaren Bukranienfries unter dem Tympanon bot (vgl. oben das Kapitel *Komposition* mit Abb. 7 & 9). Ficino verwendet jedenfalls sowohl in seiner Übersetzung als auch in seinem Kommentar bei der Beschreibung der Kugelmenschen das Adjektiv »rotundus«.<sup>94</sup>

94 Ficino 1491, fol. 137r (Kommentar *de amore*): »Preterea integra erat cuiusque hominis species / atque rotunda [...]« (Außerdem war das Aussehen jedes Menschen unverseht und rund.); fol. 152v (Übersetzung): »Preterea tota cuiusque hominis species erat rotunda [...]« (Außerdem war das ganze Aussehen jedes Menschen rund.) In Platons Original lautet die Stelle (Symp. 189e, nach Musurus, ed. 1513, 248): »ἔπειτα ὅλον ἦν ἐκάστου τοῦ ἀνθρώπου τὸ εἶδος στρογγύλον.« Zur möglichen Bedeutungsauffassung des Adjektivs als »zylindrisch«, das zu den Tempeln passen würde, siehe die Diskussion bei Manuwald 2012 (zit. Anm. 30), 92, Anm. 11, mit weiterer Literatur. Wenn man in der *Suda* nachschlägt, die Ficino, wie wir gleich sehen werden, zu den »Lispai« verwendet hat, dann findet sich dort nur die metaphorische Bedeutung für »treffende Worte«, nicht aber die eigentliche geometrische; freilich mit einem Zitat aus einer echten Aristophanes-Komödie: *Suida*, Venedig (Aldus Manutius) 1514, s.v.: »Στρογγύλοις ῥήμασι. πιθανοῖς, ἢ πανούργοις. ἀριστοφάνης: ἐς τάχος παίει ξυνάπτων στρογγύλοις τοῖς ῥήμασι.« (Mit runden Worten: überzeugenden oder ausgefuchsten. Aristophanes [Acharner 686]: Rasch schlägt er zu und setzt fort mit runden Worten.) Wenig hilfreich für Kugelmenschen ist auch das *Dictionary* des Crastonus (zit. Anm. 92), wo man s.v. liest: »στρογγύλος. ου. ὁ. rotundus. tendens in acutum. sicut pinna restrictus.« (einer, der rund ist, zum Spitzes tendierend, wie eine Feder/Flosse/Mauerzinne zusammengezogen/verengt.) Hier dürfte die Vorstellung einer spitz zulaufenden Kuppel, jedenfalls eines Gebäudes vorliegen, denn das für die Renaissance-Verwendung des lateinischen Wortschatzes unentbehrliche *Dictionary* des Ambrosius Calepinus (ca. 1440–1509) – ich verwende die Edition Venedig (Petrus Liechtenstein) 1509 – bietet s.v. Pinna nebst Federn auch: »Pinna etiam acutum significat. vnde & pinnae murorum id est summitates.« (Pinna bedeutet auch etwas Spitzes/Hohes, daher auch die Pinnae von Mauern, nämlich die höchsten Mauerränder), während der Eintrag s.v. Pinnaculum kurioserweise mit der Formulierung »in acumen tendens« die Übersetzung des Crastonus von στρογγύλος fast wörtlich aufzunehmen scheint: »fastigium & summitas aedificij in acumen tendentis siue quod veteres pinnam acutum dicebant. Vnde bipennis securis quae vtrinque aciem habet siue quod pinnaculis addi pinna consuevit. quae facili motu ventorum indicet flatum. quod genus nunc penniculum dicitur.« (Der Giebel und der höchste Teil eines zu einer Spitze tendierenden Gebäudes. Oder weil die Alten etwas Spitzes Pinna genannt haben. Daher die Doppelaxt, ein Beil, das beidseitig eine Schneide hat. Oder weil man eine Wetterfeder auf einen Giebel zu setzen pflegte, die leicht in Bewegung zu versetzen ist und das Wehen des Windes anzeigen soll. Diese Art wird jetzt Penniculum genannt.) Die zu Basaitis Zeit maßgeblichen Lexika, in denen der Bilderfinder Platons Begriff στρογγύλος nachschlagen konnte, geben also keinen Hinweis auf eine Kugel, und dessen lateinische Übersetzung »rotundus« wird mit einer Art Kuppel assoziiert, was eher für die zylindrische Form spricht. Non liquet. Wie man sich in der Renaissance die Kugelmenschen vorgestellt hat, nämlich (wenigstens in diesem Fall)

Sollen wir dann auch die Marmorintarsien darstellenden dunkelroten Kreise auf den Säulenbasen und im Tympanon als hilfwillige Hinweise verstehen? Wurden im Gemälde absichtlich Spuren der Rundheit ausgelegt, die uns zu den Kugelmenschen führen sollen?

Sind das nur Zufälle, die in einer pandechetischen und interpretationslustigen Phantasie ein synaptisches Feuerwerk vergnügter Anamnesis auslösen, oder vielleicht doch, um es mit Bembo Perottino<sup>95</sup> zu sagen, sorgfältig und bedacht ausgeführte »Spielereien von Menschen, Malereien und Märchen und vielmehr einfache Erfindungen von ihnen und Gedanken als anderes«, nunmehr aber ins Positive und Kunstvolle gewandt, als semantische Tentakel in eine liberalere Zukunft, in der das Gemälde verstanden werden soll?

Interessant ist auch Ficinós Übertragung des seltenen Begriffs »Lispai« in dieser Platon-Passage (Symp. 193a), worunter man zerbrochene Erkennungszeichen oder »Halbmarken« versteht: Wenn ein persönlich Unbekannter, etwa ein empfohlener Gast, bei der Ankunft den passenden zweiten Teil vorweist, gilt dadurch seine Identität als bestätigt. Ficino aber scheint den Begriff und die Vorstellung, die bereits kurz zuvor mit anderen Worten in der Aristophanesrede vorgekommen ist,<sup>96</sup> nicht zu kennen und übersetzt merkwürdig: »similes tenuissimorum quorundam animalium que lispe uocantur«, wörtlich: »ähnlich gewissen sehr dünnen/zarten Lebewesen, die Lispai genannt werden«. Er bezieht sein Wissen offenbar aus der *Suda*, der grundlegenden, im 10. Jahrhundert zusammengetragenen byzantinischen Enzyklopädie,<sup>97</sup> in der sich unter dem Lemma »λίσιπη« nebst Bemerkungen zur Akzentuierung des Wortes folgende Erklärung findet:<sup>98</sup> »ἡ τετριμμένη καὶ λεία, οἱ δὲ, θηρίδιον λεπτόν σφόδρα«, wörtlich: »etwas Abgeriebenes und Glattes, manche [meinen]: ein äußerst dünnes/zartes Tierlein/Wesen«,<sup>99</sup> und das entspricht doch sehr gut

keineswegs kugelförmig, aber auch nicht streng zylindrisch, sondern humanoid, zeigt die bereits genannte Medaille des Marco Antonio Passeri (Abb. 17 & 18). Das römische Pantheon (»Sancta Maria Rotunda«) ist jedenfalls das antike Kuppelgebäude par excellence, und es gibt interessanterweise eine lexikalische Assoziationskette von Platons griechischem Kugelmenschen-Adjektiv über dessen lateinische Übersetzung bei Crastonus und die Erklärung bei Calepinus zur klassischen Kuppelform.

95 Siehe das Zitat in Anm. 93.

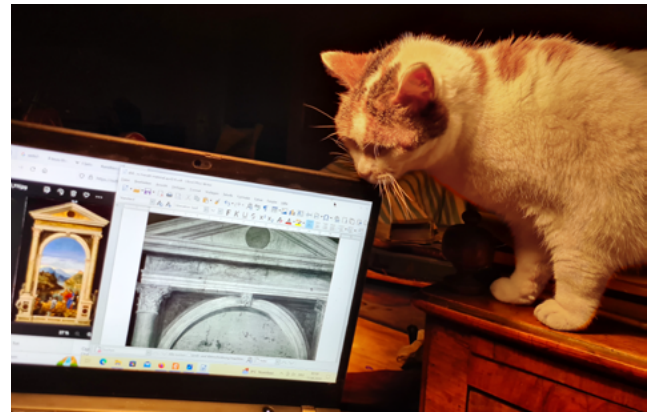
96 An dieser Stelle (Symp. 191d) verwendet Platon die Worte »ἀνθρώπου σύμβολον« (bei Musurus, ed. 1513, 249: »ἀνθρώπου ζῦμβολον«), was Ficino (ed. 1491, 153r) frei als »dimidium hominis« übersetzt.

97 Ausführliche Interpretationen der *Suda*-Einträge mit Quellenangaben, englischer Übersetzung und weiterführenden Anmerkungen bietet das SOL-Project, *Suda On Line*, URL: <http://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol.html/> (letzter Zugriff: 14.4.2024). Die hier interessierenden Lemmata sind unter den Adler-Nummern lambda 603 und lambda 604 zu finden.

98 *Suda* 1514, s.v.

99 Die für Platons Textstelle einzig zutreffende und aus dem dortigen Zusammenhang eigentlich gut erkennbare Bedeutung ist natürlich eine andere: Λίσπαι sind eben die Erkennungszeichen, die in der mir vorliegenden *Suda*-Edition von 1514 (im Gegensatz zum modernen *Suda*-Text; Ficino aber benutzte eine Handschrift, da die Editio

unseren ganz zart und nebulos, weiß in grau gemalten Gestalten an den Säulen. Vielleicht haben sowohl diese erstaunliche Übersetzung Ficinos als auch die Grabstein-Säulen bei Ficino und Leone Ebreo den Bilderfinder zusätzlich inspiriert, diese Lispai just als Grisailen an einer pantheonoiden Aedicula zu malen oder malen zu lassen: als mysteriöse Wesen an antiken Bildwerken, als lichte Geister des platonischen Altertums, die sich aus guten – oder genauer: schlechten – Gründen in einer Umwelt von homophoben Dunkelmännern nur denen gern zu erkennen geben, die mit offenen Augen und offenen Herzen sie aufsuchen.



AD MORVM & STVDIORVM COLLEGAM  
CHLORIDIS EPIGRAMMA

NOCTVRNO PERI MIRAM FELICITER ARTEM  
QVAE LVSTRAS MECVM TEMPORE CARA FAVE  
ABSTVLIT IPSE BOVES PICTOR NOSTRA INQVE CATILLA  
ALMAE ALIQVID NVMQVAM QVOD CADAT ARTIS ERIT

An meine Studiencollegin  
ein Epigramm der Chloris

Liebe Peri, die Du zur Nachtzeit wundersame Kunst  
katzglücklich mit mir erforschst, maunz nicht!  
Die Rinder hat der Maler selbst schon getilgt,  
und nie wird es irgendetwas an edelnährnder Kunst  
geben, das in unsere Schüsserln fällt.

princeps von Demetrios Chalkokondyles erst 1499 in Mailand publiziert wurde) erst im nächsten Lemma, das mit »Λίσποι, καὶ οἱ τὰ ἰσχία λεπτοί« (Lispoi [nennt man] auch jene, die hinsichtlich ihrer Hüften schmal sind) beginnt, genannt und im übernächsten (dem dann zweiten Lemma Λίσποι) als in der Mitte durchgesägte und perforierte Astragaloι (Knochen) beschrieben werden. Hier finden sich aber auch noch weitere Begriffe: λισπόπυγοι, erklärt als »οἱ λεῖοι τὴν πυγὴν« (die hinsichtlich ihres Hintern zart/glatt sind), und eine weitere Erklärung der Lispai: Das Wort sei auch ein Epitheton der Athener, die als Seefahrer beim Rudern viel Zeit sitzend verbringen müssen und daher ἀπόγλουτοι seien, was man sinngemäß vielleicht als »kleinhintrig« oder »glatt-hintrig« übersetzen kann. Laut anderer Meinung, so berichtet der Lexikograph, hießen die Athener aber so wegen Theseus, der mit Peirithoos in die Unterwelt hinabgestiegen und von Persephone zusammen mit seinem Freund an einen Felsen gebannt worden sei. Als Herakles hinabstieg, um den Kerberos heraufzuholen, und die Erlaubnis der Göttin dazu erhielt, habe er Theseus vom Felsen losgerissen, und dabei sei ein Stück von dessen Hinterbacken zurückgeblieben. Dieser Mythos ist in der Antike und in der Renaissance wohlbekannt. Das Adjektiv ὑπόλισπος (»ein wenig glatt«) verwendet Aristophanes in den *Rittern* (v. 1368) in derbem Zusammenhang mit abgeriebenen Hinterbacken von Seeleuten. Zum obszönen Witz dieser Stelle siehe Hans Licht, *Sexual Life in Ancient Greece*, London 1936, 232–233. Im Scholion zu diesem Vers (die Kenntnis der Aristophanes-Scholien ist zu Basaitis Zeit sicher vorauszusetzen, da Musurus sie 1498 bei Aldus in Venedig herausgegeben hatte) wird als Erklärung ebenfalls der Herakles-Theseus-Mythos berichtet.

Recht evokativ ist die Übersetzung des Begriffes Lispai von Giovanni Crastone im *Dictionary* (zit. Anm. 92), s.v.: »λίσπαι. οἱ λίσποι. dicuntur qui habent nates graciles.« (Lispai oder Lispoi werden jene genannt, die zarte Hinterbacken haben.) Wörtlich dieselbe Übersetzung begegnet bei Girolamo Aleandro (1480–1542) in dessen *Lexicon graeco-latinum, multis et praeclaris additionibus locupletatum*, Paris 1512, s.v. In beiden Lexika ist außer dieser somatischen Bedeutung, die weniger auf die λίσπαι denn auf die λισπόπυγοι der *Suda* zurückgeht, keine andere erwähnt, insbesondere nicht die für Platons *Symposion* allein zutreffende Bedeutung als teilbare Erkennungsmarke. Ob Ficino oder Humanisten zur Zeit Basaitis, die diese indispensable Lexika konsultierten, zwischen zarten Hinterbacken und homoerotischen Interessen eine Verbindung sahen, wird kaum mehr seriös zu eruieren sein.



## Abbildungsnachweis:

KHM-Museumsverband: Abb. 1, 6–8, 10–13, 15–17, 19, 20

Public domain, Carole Raddato from Frankfurt, Germany: Abb. 9

Public domain, Gary Todd from Xinzheng, China: Abb. 3

Public domain, Digitalisat der Universität Heidelberg, <https://doi.org/10.11588/diglit.1691>: Abb. 4

Public domain, Digitalisat der Universität Sydney, [https://sydney.primo.exlibrisgroup.com/discovery/fulldisplay?docid=alma991005063059705106&context=L&vid=61USYD\\_INST:sydney&search\\_scope=MyInst\\_and\\_CI&isFrbr=true&tab=Everything&lang=en](https://sydney.primo.exlibrisgroup.com/discovery/fulldisplay?docid=alma991005063059705106&context=L&vid=61USYD_INST:sydney&search_scope=MyInst_and_CI&isFrbr=true&tab=Everything&lang=en)Incunabula 97.1: Abb. 14

## Impressum

Medieninhaber: KHM-Museumsverband

Lektorat: Ramona Heinlein

Graphik: Rita Neulinger

Bildbearbeitung: Jakob Gsöllpointner

DOI: <https://doi.org/10.60477/khm1-0063706>

© 2024 KHM-Museumsverband

Alle Rechte vorbehalten.